

*М. Ливанова*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
И. С. БАХА  
И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ  
СВЯЗИ



*Т. Ливанова*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
И. С. БАХА  
И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ  
СВЯЗИ

ЧАСТЬ  
♦ II ♦  


*Вокальные формы  
и проблема большой  
композиции*



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“  
МОСКВА ♦ 1980

78И  
Л55

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

# Введение

---

По замыслу эта работа в определенной мере связана с книгой того же автора о Бахе, подготовленной в 1941—1942 годы [10]. Вместе с тем она написана иначе. Прошло слишком много лет, чтобы можно было просто продолжать задуманное раньше. Большой путь проделало советское музыковедение; изменился уровень и облик мировой бахианы в целом. Сама избранная на этот раз тема побуждает к несколько иному типу изложения: о вокальных произведениях Баха нецелесообразно писать только с той степенью подробности, с какой можно рассматривать его инструментальные сочинения, полагая основные их образцы хорошо известными. Поэтому при охвате множества произведений некоторые из них анализируются более подробно, другие — более суммарно, но по возможности ничто не уходит из поля зрения. Чтобы вынести ответственные суждения о тенденциях музыкальной драматургии в таких многочисленных созданиях Баха, как его кантаты, и в таких монументальных, как его пассионы и месса *h-moll*, нельзя обойти вниманием ни один образец из множества, ни одну из особенностей в грандиозной концепции целого. Помимо всего прочего, духовные кантаты и пассионы все-таки не звучат у нас столь же часто, как клавирные прелюдии и фуги, сюиты и партиты, как органная и скрипичная музыка Баха. Что касается научной литературы и учебных пособий, то в них речь идет по преимуществу о структуре частей (чаще хоров, реже арий) в вокальных произведениях Баха, но обычно не об их композиции в целом, не о принципах их музыкальной драматургии. Все это вместе взятое и определило структуру исследования и охват материала.

Автору представляется возможным не разъяснять специально такие понятия, как принцип одновременного контраста, как обозначения частей цикла (центр тяжести, лирический центр,

интермеццо), поскольку они уже вошли в литературу после издания первой части «Музыкальной драматургии И. С. Баха».

За прошедшие годы очень многое пополнилось, уточнилось и усовершенствовалось в научной бахиане. В частности, даже новые сведения об авторстве и хронологии духовных кантат существенно изменяют кое в чем наши прежние представления об этой части творческого наследия Баха. Раскрыты подробности ряда пародий, то есть самозаимствований композитора. Прослежены прямые связи между вокальными и инструментальными его произведениями. Иными словами, упрочена сама текстологическая, музыкально-фактологическая основа для дальнейших исследований. Не учитывая всего этого, можно прийти к весьма опрометчивым, безответственным выводам.

Усилиями многих исследователей, в частности наших коллег из ГДР, достигнуты большая ясность и широта в определении исторического значения Баха, социально-эстетического смысла его великого искусства. Многое в этом близко нам по духу и разделяется нами. Таково положение о народных истоках творчества Баха, о развитии им лучших традиций немецкого искусства, идущих еще со времен Реформации [49]. Таковы суждения о баховском гуманизме, о его уважении к культуре других народов [49], о природе его новаторства, о связи с эпохой Просвещения, о прозрениях в будущее. В принципе следует согласиться с этими положениями, сформулированными на основе коллективного научного опыта в ГДР. Они в большой мере родственны тому, что высказывалось в советском музыкознании об историческом значении Баха. К проблеме «Бах и Просвещение» мы еще вернемся в дальнейшем, когда возникнет необходимость уточнить наше отношение к ней. Теперь замстим лишь, что мы не разделяем иных крайностей современных исследователей, когда они целиком ограничивают искусство Баха эпохой Просвещения [42] или когда они видят в нем чуть ли не революционера. Быть может, важнейшие особенности баховского творчества, совершенно специфические его свойства как раз и определяются тем, что композитор стоял на пороге Просвещения, продолжая развивать глубокие исторические традиции прошлого до возможного предела и вместе с тем предсказывая будущее более прозорливо, чем кто-либо из его современников.

Бах поистине не вмещается в эпоху Просвещения, как нам уже приходилось доказывать [9, 469—471]. Он больше связан с прошлым, чем типичные ее представители. И более сложно связан с будущим — через их голову. Для нашего исследования это имеет отнюдь не только теоретический смысл. Изучая музыку Баха, невозможно пройти мимо воплощения трагического начала в ней. Исследуя вокальные произведения Баха, его духовные кантаты, его пассионы, нельзя не сосредоточиться, в частности, на проблеме трагического. Именно ею, этой проблемой, самим ее присутствием определяются высоты его творче-

ских концепций в данной области. Даже в мессе h-moll, где общая концепция не трагична, она пошатнется, если мы исключим из рассмотрения хоры Kyrie, Qui tollis, Crucifixus и арию Agnus Dei. Между тем историками литературы и искусства в наше время признано, что трагедия, трагизм, трагическое начало не характерны для эпохи Просвещения. Мы не имеем общих оснований оспаривать это. Но тем более ценим исключительность трагического у Баха, в его произведениях от ранних до поздних лет, от кантаты 131 (1707) до мессы h-moll (1733—1738). Если бы композитор не был органически связан с прошлым своего народа и его искусства, он не ощутил бы трагичности во многом, что стало ясно именно тогда, когда наступила эпоха Просвещения. Для Баха, как и для лучших его современников в Германии, прошлое еще не было преодолено. И чем очевиднее становилось наступление новой эпохи, тем острее они страдали от сознания собственных тягот и трудностей. Можно, конечно, называть Баха «освобожденным Прометеем» мысли, как это делает Э. Х. Мейер, но такая метафора скорее подходит Бетховену. И в образе баховского героя выступает не «освобожденный Прометей», а скорее распятый Христос, символизирующий скованное, страдающее человечество. Баховская художественная мысль, действительно, не пассивна в отношении к жизни, баховское чувство вопиет против пассивности, примирения со злом, «умывания рук», постыдного отречения от пострадавшего. Но такое Credo еще прямо не предвещает революции\*. И не снимает трагических сторон в восприятии действительности. Идет ли это от эпохи Просвещения? Во всяком случае — от крупнейшего из немецких художников, творившего в ту эпоху.

С этими предварительными соображениями общего порядка мы подходим к исследованию вокальных сочинений Баха, его крупных и крупнейших композиций. В те времена именно вокальные, точнее, вокально-инструментальные жанры представляли большую композицию: опера, кантата, оратория, месса. И подобно тому, как в инструментальной музыке господствовала тогда цикличность (сюита, соната, концерт, прелюдия-фуга как циклы), так в еще большей мере крупные вокальные сочинения объединяли ряд хоровых, ансамблевых и ариозных номеров. Обычно только самые простые, бытовые, «домашние» жанры (не связанные с традицией профессионального исполнения), например куплетные песни или танцевальные пьесы, могли не входить в рамки более крупного целого. Но чаще всего ария или ансамбль входили в кантату, оперу либо ораторию,

---

\* В этом смысле мы не разделяем позиций, на которых стоит автор работы «Бах перед революцией» [55].

хор звучал в кантате, оратории или мессе, а в ряде случаев и песенные или танцевальные номера бывали включены в большую композицию. Нас и будет интересовать в вокальной музыке Баха проблема большой композиции — в кантате, оратории, пассионах, мотете, мессе. В масштабах этих крупных форм композитор мог воплотить глубокие и сложные творческие концепции, а это, в свою очередь, побуждало его к новым исканиям в области музыкальной драматургии.

Для того чтобы оценить по достоинству баховское понимание большой музыкальной композиции, необходимо представить, чем была в разных вариантах такая вокально-инструментальная композиция во время Баха. Сам он превосходно знал, например, современные оперные формы (в основном по итальянским образцам), широко применял, в частности, в ариях принцип *da capo*. При нем и частью его собственными усилиями немецкая духовная кантата овладела ариозными формами. И не нужно доказывать, что он находился в курсе современных ему достижений в жанре оратории точно так же, как в музыкальном оформлении мессы (хотя оно в целом и не относилось к богослужению в протестантской церкви).

Между циклическими инструментальными и большими вокальными произведениями в ту пору не было непроходимой грани\*. Это касается и композиционных единиц (частей цикла или арий и хоров), и — в некоторой мере — большой композиции в целом. Ближе всего к инструментальным циклам в принципе стояла месса — благодаря особой координации в ней музыки и словесного текста. Но, разумеется, сам характер ее тематизма и внутренних контрастов между частями мог существенно отличаться от того, что было привычнее в сонате или концерте. В мессе, как известно, отсутствует такой важный признак вокальной музыки, каким является особый, индивидуальный текст для каждого произведения. Канонизированный латинский текст мессы категорически противостоит любой, пусть самой ограниченной поэтической индивидуализации. Как бы ни замышлялись мессы XVII—XVIII веков, то торжественные и грандиозные, в сопровождении оркестра, то строгие и «аскетические», — они удерживались в кругу образов, далеких от индивидуализации или драматизма.

Для композитора месса была прежде всего вокальным или вокально-инструментальным циклом, состоящим из ряда композиционных единиц, частью однотемных (например, fuga или фугато), частью контрастно-составных, из нескольких разделов. В отношении текста музыкальное развитие являлось по преимуществу не последовательным, а результирующим: слова и фразы неоднократно повторялись, а музыка передавала общий смысл их — порою в широкой, развернутой форме. Незамкну-

---

\* Специально об этом см. в работе [8, 268—298].

тых форм изложения типа речитативов или ариозо, с характерной для них последовательной координацией музыки-слова, месса не знала и не нуждалась в них. Более короткие части мессы (Kyrie, Agnus Dei) чаще оформлялись каждая как одна композиционная единица (в Kyrie со временем стали применять *da capo*). Более обширные тексты (Credo и Gloria) побуждали к выделению нескольких разделов, порою — и нескольких композиционных единиц, каденционно переходящих одна в другую. Credo, например, делилось на четыре-пять небольших частей. Контрасты между основными пятью частями мессы всегда так или иначе намечались, но не достигали большой яркости, ибо и сами контрастирующие образы не отличались яркой экспрессивностью. Разумеется, Kyrie звучало сдержаннее и смиреннее, чем праздничная Gloria, Credo содержало внутренние градации согласно тексту «Символа веры», Sanctus звучал торжественнее, Agnus Dei — лиричнее. Но все возникающее образы, хотя и не противоречили типическому в то время кругу эмоций, были лишены остроты и конкретизации. Они представляли несколько отвлеченную суть данного состояния, данной эмоции. Лирика оставалась по преимуществу спокойно просветленной, без сколько-нибудь субъективных акцентов; скорбные чувства никогда не акцентированы; торжественность выражалась в общих, едва ли не шаблонных формах. Полифоническое изложение в одних разделах противостояло аккордовому складу в других. Если месса и соприкасалась так или иначе с типическим для эпохи кругом образов-эмоций, то она трактовала их — согласно особенностям своего назначения — с известным нивелированием сильнейших сторон современной образной системы и заметной долей стилизации под более старинные приемы музыкального письма. Это хорошо видно из сравнения месс Порпоры, Гассе, Иомелли и других современников Баха с их же оперной музыкой.

Для самого Баха ортодоксально-католическая традиция мессы не была в такой же мере традицией, как для итальянских композиторов или вообще для мастеров, работающих при католических немецких центрах. Его система образов всегда оставалась более широкой, и для мессы он ее ограничивать не стал. Протестантизм в известной мере освобождал его от подчинения традициям в этом смысле. Однако общие, самые общие закономерности большой композиции в мессе, с ее принципами координации музыки-слова, имели свое значение и для Баха. Основываясь на них, он тем не менее, как мы видим, вложил в мессу новое содержание и по существу переосмыслил изнутри ее музыкальную драматургию.

Несколько дальше от инструментального цикла, но все-таки не столь уж далеко, отстояла тогда композиция оперы и кантаты итальянского типа, наиболее распространенного в Европе, типа сериа. Не проявляя тяготений к музыкально-сцениче-

ским жанрам, Бах, можно сказать, свободно владел музыкальными формами оперного происхождения (ария, ансамбль, речитатив *сессо* и *accompagnato*, ариозо, увертюра). Сама же опера-серия быстро эволюционировала в ту эпоху по направлению к «концерту в костюмах», и ее музыкальная драматургия приобретала весьма специфический характер. Нам приходилось уже писать о том, что опера-серия переживала тогда кризис сюжета. Происхождение сюжета, тот или иной его мифологический или историко-легендарный облик перестали быть существенными, как не важны были индивидуальности героев, даже их характеры. В любом произведении композитор искал лишь удобную канву для выявления типичных эмоций в типичных ситуациях: выражения просветленной, идиллической лирики, нежной скорби в форме *lamento*, динамической оживленности, бурного подъема чувств — ревности, героики, мести и т. п.

Был ли это упадок искусства? В ряде отношений опера себя резко ограничила: общая драматическая концепция произведения не складывалась, характеры действующих лиц не раскрывались, развитие действия не получало музыкального воплощения. Но сама музыка как таковая не становилась «плохой»: ее качества были несколько не слабее, чем в современной кантате или сонате, сюите или концерте. Она воплощала круг сильных человеческих чувств как могла и как умела, но вне зависимости от того, кому они принадлежали: Орфею или Александру Македонскому, нимфе Дафне, прекрасной волшебнице Армиде или современной молодой итальянке. Эти особенности итальянской оперы-серии, наметившиеся уже у Алессандро Скарлатти, окрепли у его последователей в неаполитанской школе и по мере распространения ее искусства в Европе стали широко известными и влиятельными в различных странах.

В опере-серии нет единого принципа координации музыки-слова, а существуют в основном две различные системы этой координации: одна для арий и ансамблей как замкнутых и развитых композиционных единиц, другая для «открытой» формы музыкального изложения, для речитатива *сессо*. В арии господствует результирующий в отношении к слову принцип развития и торжествуют собственно музыкальные закономерности, при свободном повторении слов, фраз или их частей. В речитативе *сессо* музыка, напротив, последовательно движется за текстом и не образует замкнутого целого. Все, что касается действия, сообщений о событиях, отнесено в речитативы. Там, где эмоция определилась, звучит ария. Композиция акта включает по возможности несколько разнохарактерных арий и в этом отношении сближается с инструментальным циклом своего времени. Однако тут есть и существенные различия. Ария может в принципе почти не отличаться от части инструментального цикла по монообразности, даже по характеру изложения. Но типическая эмоция в арии не только выражена, но и названа

в «заглавной» фразе текста, не только названа, но и сценически конкретизирована. Этим нельзя пренебрегать. Сопоставление же композиционных единиц в акте оперы все-таки более широко, чем, например, в сонате или в концерте, более развернут тональный план, более свободны переходы от номера к номеру, осуществляемые в «текущих» формах речитатива secco.

Помимо того, опера владеет еще одним чрезвычайным средством, которое представляет аккомпанированный речитатив. Его применение резко ограничено вершинами напряжения, кульминационными зонами драмы (ужас, смятение, смертельная опасность, неистовство, безумие). Он, бесспорно, имеет музыкально-драматический интерес, совмещая музыкально-последовательное в отношении текста развитие (по преимуществу в вокальной партии) с музыкально-результатирующим (в богатой, гармонически напряженной партии оркестра). Будучи «полузамкнутой» формой и не останавливая движения текста повторениями, этот речитатив одновременно обладал внутренним музыкальным единством (более всего в оркестровом изложении) и концентрировал в сравнительно узких рамках богатые средства музыкальной выразительности — смелые гармонии, необычные ритмы, интересно разработанную фактуру.

Поскольку музыкальная драматургия итальянской оперы-серия не выражает или слабо выражает общую драматическую концепцию целого, она совершенно недостаточно выделяет и кульминацию произведения. Кульминация того или иного акта нередко падает на аккомпанированный речитатив и отмечается, так сказать, местной группировкой средств, то есть двумя-тремя наиболее сильными (контрастными, виртуозными) ариями. Но сама кульминационная точка не господствует над общим уровнем композиции, и музыкальное развитие в целом не готовит ее. Кульминация всей оперы, как бы то ни было, существующая в либретто, не ощущается в музыке с достаточной силой. Итак, музыкальная драматургия оперы-серия во время Баха, будучи сильной как выражение типичных образов-эмоций, типичных эмоциональных состояний, еще не способна передать действительное развитие, создать драматическую концепцию целого. Она только обозначает эмоциональные точки драмы, но еще не движется к единству большой композиции, не ищет его.

Между тем музыкальная драматургия итальянской серьезной оперы была в ту эпоху несомненно самой распространенной и влиятельной драматургией вокально-инструментальных жанров. Она характерна — в более скромных масштабах — для итальянской кантаты (где, кстати сказать, более естественна в камерных рамках), она господствует в итальянской оратории. Плоха она или хороша — это зависит от того, как расценивать тот исторический этап. Она так же плоха или хороша, как драматургия сонатно-сюитного цикла во время Баха. В инструмен-

тальной музыке мы видим ее прогрессивность. В оперном искусстве порицаем ее ограниченность. Однако музыкальная драматургия опер Моцарта, преодолевшая эту ограниченность полностью, выросла отнюдь не на основе, близкой старому сонатно-сюитному циклу, а на основе созревшего симфонического мышления, которое было способно создать единство общей концепции, выявить линию драматического развития, подвести его к кульминации и т. д. Итак, музыкальная драматургия типа сериала — плоха она или хороша — во всяком случае, совершенно (чтобы не сказать — слишком) закономерна для своего времени. Если в опере бесспорно господствовала музыка (на французской оперной сцене такого тотального господства не было), то она была способна развиваться там в меру своих тогдашних средств, традиций и возможностей.

Бах, вне сомнений, превосходно владел этой драматургией, для чего ему вовсе не обязательно было писать оперы. Он владел всеми ее средствами, но они не удовлетворяли его. Он постоянно стремился к углублению образов и искал новых путей объединения большой композиции, то есть хотел подняться над ограниченностью музыкальной драматургии своей эпохи. Ему это удалось, и он обогнал свое время.

Существовал в первой половине XVIII века и другой тип музыкальной драматургии, связанной с оперным театром и имевшей уже определенные традиции, — во французской лирической трагедии, представленной композиторами второго плана после Люлли, а с 1733 года — Жаном Филиппом Рамо. Но этот тип драматургии, в гораздо большей степени зависимой от театра, сцены, действия, не имел реального значения на творческом пути великого лейпцигского кантора. Если в произведениях Баха встречаются французские танцы, миниатюры под названиями «*Badinerie*» или «*Réjouissance*», увертюры французского типа, то это идет не непосредственно от французского театра, а от французских клавесинистов и, быть может, косвенно от французской балетной музыки, модной тогда и при немецких дворах. Спору нет — танцевальная музыка имела немалое значение в лирической трагедии со времен Люлли, но она все-таки не определяла музыкальную драматургию, оставаясь ее подчиненным компонентом.

Для сопоставления с крупными вокальными формами Баха гораздо более интересно оценить общие принципы музыкальной драматургии в ораториях Генделя. Оба композитора, обращаясь к словесному тексту, стремились к широкому раскрытию музыкальных закономерностей, к углублению музыкальных образов, к возможному единству в пределах большой композиции. Искания Генделя в течение многих лет проходили еще в жанре итальянской серьезной оперы. Он несомненно обогатил ее образно, обострил ее драматизм в кульминационных точках, даже, можно сказать, расширил тем ее музыкальную концепцию,

но все же не сломал рамок жанра. В большой мере аналогичную роль сыграл для французской лирической трагедии шедший своим путем Рамо, углубивший и усиливший ее музыкальную выразительность, но не получивший еще возможностей выйти за устаревшие рамки жанра. Со временем Гендель отвернулся от оперы и сосредоточил главное внимание на оратории, где его не связывали крепкие традиции и стереотипы итальянского оперного театра. Однако это вовсе не значит, что Гендель восстал против господства музыкальных закономерностей в композиции на словесный текст. Напротив, оратория дала ему лучшие, более естественные возможности для развития музыкальной драматургии, для воплощения всего текста в музыкальных образах. Величавые библейские сюжеты (вне запутанной интриги традиционного тогда оперного типа), лаконизм текста, допускающего наряду с драматическим эпический и лирический планы изложения, этическая значительность поведения и поступков героев, участие масс — все это настраивало в оратории на высокий поэтический лад, позволяло глубоко и неторопливо раскрывать содержание в монументальной музыкальной композиции. Теперь в речитативы «отодвигалась» лишь небольшая часть повествования, а любые фразы текста, имевшие образные возможности, могли стать основой арии, ансамбля, хора. Резкое различие между ариозным и речитативным складом в ряде случаев несколько сглаживалось: в ариях порою возрастала роль декламационного элемента, речитативы становились богаче и содержательнее по музыке. Эпическое начало оратории побуждало к созданию широких и впечатляющих хоров-картин — то в крупных полифонических формах, то в более свободных, с элементами импровизации, незамкнутых. Повсюду: и в хорах, и в ариях, и в аккомпанированных речитативах — Гендель находит более гибкие формы соединения последовательного и результирующего отражения текста в музыке: он отзывается на каждую его фразу и всегда может углубить ее смысл в широкой музыкальной композиции (а может лишь отметить его небольшим музыкальным построением). Все это отнюдь не ломает музыкальную форму, но сообщает ей образную гибкость, картинность, элементы драматизма (когда они требуются).

Углубление музыкальных образов приводит Генделя к порогу трагического в некоторых ораториях («Самсон», «Теодора», «Геракл», «Иевфай» и другие), причем близость к трагическому выражению (не к трагической концепции!) обычно связана у него с применением принципа одновременного контраста (в оратории, как и в опере). Масштабы образных контрастов в пределах большой композиции у Генделя явно ширятся в сравнении с оперой, во-первых, потому, что самый круг образов здесь богаче и значительнее, и, во-вторых, в связи с тем, что композитор нередко вводит контрастное понимание того, что

такое образ. Вспомним, как смело, даже дерзко сопоставляет он строгие, «старинные» хоровые фуги с хорами-гимнами или танцами, обширные арии — с песенными соло, жанровое начало — с высокодраматическим, бытовое — с образно-отвлеченным и т. д. Различен не только «материал» — различны сами способы темообразования и развития.

Какова же в итоге музыкальная драматургия целого в оратории Генделя как монументальной композиции со словесным текстом? Она не вполне одинакова в произведениях более драматического наклона («Саул», «Валтасар», «Самсон») и более эпического («Иуда Маккавей», особенно «Израиль в Египте»). Но в принципе она свободно сочетает приемы контрастного сопоставления образов, как в цикле, с приемами широкого «многомоментного», через варианты и аналогии (своего рода «дубли») образного раскрытия смысла оратории. Чем драматичнее сюжет, тем сильнее действуют первые приемы; чем он эпичнее разворачивается, тем ощутимее «многомоментность» композиции (то есть возможна группа радостных хоров и соло или группа скорбных номеров с различными психологическими оттенками).

Кульминация в ораториях Генделя выделена различными средствами — в зависимости от того, насколько драматична или эпична общая концепция произведения. В эпической композиции зона кульминации может приходиться даже на центральный хор с его яркой и переломной образностью (так происходит в «Израиле в Египте»). В других случаях кульминация отмечена аккомпанированным речитативом. Но самое главное — после кульминации всегда следует перелом в «многомоментном» построении целого: от волнений или печали к успокоению и торжеству или от радостных ожиданий — к смятению и скорби. Таким образом, здесь кульминация, даже если она не является драматически острой, больше влияет на предыдущее и последующее, нежели в итальянской серьезной опере того времени.

Мы не связываем творческие искания Баха непосредственно с каким бы то ни было примером Генделя. Да это и невозможно: многие зрелые оратории Генделя появились в годы, когда Бах уже сказал последнее слово великого художника в пассионах и Высокой мессе. Путь Генделя к его музыкальной драматургии при существенных отличиях все же наиболее близок Баху из современных творческих устремлений. Бах тоже обращался к жанру оратории, который особенно привлекал его в связи с интерпретацией пассионов. Гендель постепенно отошел от оперы; Бах никогда не тяготел к ней. Оба они — крупнейшие полифонисты эпохи — в разной мере не были удовлетворены существующими традициями и «нормами» в системе музыкальных образов и в принципах большой музыкальной драматургии. Оба искали новых путей в том и другом направлении.

И после Баха Гендель был тогда несомненно самой крупной фигурой на этих путях.

Мы вкратце очертили основной круг явлений, характеризующих музыкальную драматургию крупных вокально-инструментальных форм баховского времени. Соприкасаясь с этим кругом, Бах сказал свое слово в любом из вокальных жанров, которые его интересовали: в кантате, в оратории, пассионах, мессе. Это произошло не потому лишь, что он владел «математикой тонов» и был великим рационалистом, но прежде всего потому, что гениальное дарование, подлинный гуманизм и особое историческое положение вдохновили его на высокие творческие концепции вплоть до трагедийных, а их осуществление не могло не потребовать подлинного новаторства.

Рассматривая дальше духовные и светские кантаты Баха, его оратории, пассионы, мотеты, малые мессы, мессу *h-moll*, мы еще не раз должны будем вернуться и к некоторым особенностям исторического развития, имеющим важное значение для тех или иных сторон его творчества.

В связи с духовными кантатами естественно встанут вопросы о системе образов Баха и о соотношении духовного и светского начала в его творчестве. Здесь же неизбежно возникнет необходимость осветить принципы интерпретации словесного текста в вокальной музыке Баха и даже конструирования им литературной канвы, отбора из различных источников (иногда буквально по строке) поэтических мотивов, строк, фраз. Обширный материал кантат лучше всего позволяет также охарактеризовать типы композиционных единиц в большой вокальной композиции — хоров, арий, ариозо, ансамблей, различного склада речитативов. Такая характеристика окажется полезной и для дальнейшего, в частности для Рождественской оратории.

«Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», не имеющие себе достойных аналогий в современной Баху музыке, заставляют коснуться темы трагического в немецком искусстве XVII века. Месса *h-moll* побуждает поставить проблему типических музыкальных образов и их воплощения у Баха в монументальной и обобщенной форме.

Мы полностью отдаем отчет в том, что ход исследования мог бы привести к углублению многих затронутых вопросов как в частных анализах и оценках того или иного сочинения, так и в установлении закономерностей, например, баховской вокальной мелодии в ее общности и отличиях от инструментальной. Творчество Баха воистину неисчерпаемо, и любая из попутно возникающих подобных тем заслуживала бы специального исследования. Мы сознательно ограничили свою исследовательскую задачу, сосредоточив внимание на драматургии целого и ее существенных тенденциях в вокальной музыке Баха.

Нет сомнения в том, что проблематика баховского искусства остается в наше время живой и увлекательной — для исследователей, исполнителей, посвященных слушателей. В советском музыкознании никогда не иссякал интерес к ней, а в последнее время он явно возрастает, о чем свидетельствуют и работы ученых старшего поколения и диссертации молодых музыковедов. Только соединенными усилиями многих прогрессивных ученых мира может строиться истинная бахиана, исторически справедливая, творчески проникательная, необходимо важная нашей современности. Каждый из нас, прикасающийся к этой великой теме, не может работать в одиночку, не может не опираться на уже сделанное, найденное, открытое другими.

В свою очередь и автор настоящей работы широко опирался на труды советских и зарубежных исследователей, хотя в ряде случаев был вынужден и полемизировать по некоторым вопросам. Среди новейших публикаций особенно большое значение имеют для нас работы В. В. Протопопова, на которые мы неоднократно ссылаемся по ходу изложения. Параллельно подготовке и изданию данной книги создавалось новое исследование этого ученого, посвященное музыкальным формам Баха. По духу оно тоже чрезвычайно близко нам.

Автор приносит глубокую благодарность коллективу, в котором выполнялась и обсуждалась работа, — сотрудникам Сектора классического искусства Запада во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания, а также рецензентам — кандидату искусствоведения Ю. К. Евдокимовой и доктору искусствоведения М. Е. Тарakanову.

# Кантаты

## I

Рассмотрение вокальной музыки Баха целесообразнее всего начать с его духовных кантат, которые представляют ее наиболее широко. К этому жанру композитор обращался с 1707 года на протяжении многих лет и создал предположительно около трехсот произведений. Далеко не все сохранилось. В баховском каталоге духовные кантаты числятся под номерами 1—200\*. Однако не все они в равной степени могут служить объектами исследования. Как выяснилось со временем, шесть из них написаны другими композиторами\*. Некоторые партитуры уцелели не полностью. Происхождение других не совсем самостоятельно (авторская переработка светских кантат) или спорно. В общей сложности есть смысл опираться на материал примерно ста восьмидесяти пяти духовных кантат, что для наших целей вполне достаточно.

«В сравнении с кантатами все остальное, что создал Бах, кажется не более чем дополнением», — замечает Альберт Швейцер [39, 194]. Это, конечно, преувеличение. Существовали и существуют целые группы музыкантов и почитателей Баха, для которых весь он — в «Хорошо темперированном клавире», или в органной музыке, или даже в одной мессе *h-moll*. И все же духовные кантаты — огромная и высокопоказательная часть его наследия!

В последнее время исследователи творчества Баха сделали много полезного, в частности для изучения его кантат. Систематизирован на уровне современных знаний едва ли не весь

---

\* См.: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, hrsg. von Wolfgang Schmieder.—Leipzig, 1966. В дальнейшем — BWV.

\*\* Так кантаты 141 и 60 принадлежат, оказывается, Г. Ф. Телеману, а кантата 15 (которая считалась первой по времени из написанных Бахом) — произведение родственника композитора Иоганна Людвиг Баха.

фактический материал; пересмотрена и уточнена хронология; обсуждаются специфические вопросы исполнения кантат, их восприятия слушателем сегодня; значительное внимание уделяется текстам кантат, поэтам, к которым обращался Бах\*. Вместе с тем общая историко-художественная оценка кантат, исследование их музыкальных закономерностей еще редко привлекают к себе специальный интерес ученых. Иконография (если можно так выразиться) духовных кантат находится на высоте: все источники в этом смысле прослежены досконально. В другие же исторические связи кантаты Баха не поставлены или почти не поставлены — и прежде всего в связь с общим развитием музыкального искусства XVII—XVIII веков, с его проблемами и перспективами.

Не претендуя, разумеется, на решение этой задачи в целом (она требует усилий исследователей разного профиля), мы хотели бы поднять только некоторые вопросы музыкальной драматургии баховских кантат по аналогии с тем, что было сделано ранее в отношении инструментальной музыки Баха [10]. Неглишком ли расплывчата такая цель, когда перед нами — многочисленные и многообразные сочинения с текстом? Закономерно ли говорить здесь о типах драматургии? Разве в каждом произведении не открываются все новые и новые возможности для композитора? Однако на поверку это и так, и не совсем так. Бах всегда ищет, всегда испытывает искомое по несколько раз, но у него существует и определенное направление этих исканий. На примере духовных кантат, часто столь не похожих одна на другую, можно убедиться в том, что многое переменчиво в напряженных творческих исканиях Баха, но и они входят в общее русло, по которому он движется от прошлого к будущему.

Светские кантаты мы оставим пока в стороне, хотя они и не отгорожены стеной от духовных. Исполнявшиеся в иных условиях и не столь многочисленные, они побуждают к отдельному рассмотрению: в них меньше единства, они более «разрознены» и более зависят каждая от того или иного случая.

Как известно, порядковые номера кантат Баха не соответствуют их хронологии. В число самых ранних духовных кантат входят, например, № 131, 106, 71, 196, 150, тогда как к поздним должны быть причислены среди других № 6 и 14. Однако и сама хронология не вполне документирована, она все еще пересматривается и уточняется. В сравнении с классическим в своем роде трудом А. Швейцера (переведенным на русский язык и широко доступным нашим читателям) многое теперь датируется иначе или несколько иначе. Некоторые образцы кантатного творчества Баха еще могут вызывать споры, поскольку существуют разновременные авторские редакции одного и того же сочинения. Главное отличие новой картины, воссозданной сов-

---

\* См.: BWV, а также 43; 51; 50; 53, 59.

местными усилиями ученых за рубежом, заключается в том, что из группы поздних кантат Баха ряд произведений передвинулся к более ранним годам. Все обширнее представляется его творческое наследие в данной области до 1728 года (то есть до периода работы над самыми крупными сочинениями), и все суживаются группы поздних и позднейших кантат. Кое-что еще не вполне ясно. Более или менее четко отграничены кантаты долейпцигских лет (1707—1723): их меньше тридцати. На годы 1723 (со времени переезда в Лейпциг)—1727 падает основное количество духовных кантат Баха: около ста тридцати. Большинство остальных произведений написано до 1731 года включительно, и лишь очень немногие произведения — по всей вероятности, позднее. Из этого следует, что нецелесообразно дробить кантатное творчество Баха по отдельным периодам, а достаточно учесть ранний и центральный из них. Существенно также, что именно от периода самой интенсивной работы над духовными кантатами Бах перешел к созданию таких монументальных произведений, как «Страсти по Матфею» и месса *h-moll*.

Духовные кантаты Баха и связаны с немецкой традицией в этом жанре и нисколько не ограничены ею. Бах застал немецкую духовную кантату не такой, какой она стала в годы его зрелости. На рубеже XVII и XVIII веков и далее тон в Западной Европе задавала итальянская кантата. Она служила образцом для мастеров разных стран, в том числе для Генделя в его ранние годы и для Ж.-Ф. Рамо. Под руками итальянских музыкантов любая кантата, как духовная, так и светская, все определеннее приближалась к большому (или малому) фрагменту из оперы (хотя еще А. Скарлатти проводил здесь различие между камерным, более детализированным, и собственно оперным письмом). У немецких предшественников Баха — даже при возможном воздействии оперных образцов — проявлялись в основном другие существенные черты духовной кантаты: опора на протестантский хорал, на традиционные для них полифонические формы; растущая роль инструментального начала как в общем ансамбле, так и в манере письма. Бах не отрекался от этого. Он углубил все наметившиеся особенности немецкой духовной кантаты и много смелее, шире, свободнее претворил в ней достижения нового искусства своего времени. На это еще не могли претендовать другие немецкие мастера.

Высокий синтез всего возможного для эпохи круга выразительных средств в баховском творчестве выдвигает на особое историческое место и его кантаты. В сравнении с ними кантатное наследие его предшественников и современников отступает на второй план: оно как бы поглощается беспредельностью, открытой Баху. Да и влиять, воздействовать в широком историческом масштабе кантаты Букстехуде или Телемана (называемые лучшие, блистательные для своего времени имена) уже не могли: «возрождение» Баха в XIX веке отнюдь не помогло им в

этом... Теперь же, когда мы все лучше узнаем их сочинения и наново учимся ценить их по достоинству, они, конечно, расширяют наши представления об эпохе в целом, но не способны сколько-нибудь заслонить или умалить совершенное Бахом.

Духовные кантаты Баха, как и многое другое в его творчестве, не изолированы от иных его форм и жанров. По существу вокальная музыка композитора (за исключением мотетов и простых, строгих хоралов) должна рассматриваться как вокально-инструментальная — настолько равноправны в ней оба эти начала. Что касается духовных кантат, то известны прямые связи их со светскими (от частичных заимствований до полной переработки), с малыми мессами, с мессой *h-moll*, а также с инструментальными пьесами (не говоря уже о постоянных близких соприкосновениях со стилем изложения мотетов, хоральных прелюдий, танцевальных сюит и т. д.). Иными словами, духовные кантаты существуют в огромном едином мире баховского искусства, представляя его с разных сторон. Мы найдем в кантатах и прообраз хора *Crucifixus*, и увлекательную жигу, и лирико-патетическое *Adagio* сонатного типа, и евангельское изречение в форме ариозо, и оживленную часть Бранденбургского концерта, и строгий хорал, и драматизированный речитатив, и полифонический хор мотетного склада, и виртуозную героическую арию с концертирующей трубой... В духовных кантатах Баха есть, казалось бы, все, что может быть в его творчестве! Тем интереснее уловить их главные тенденции в отборе художественных средств и приемов, в формировании того, что именно для духовной кантаты можно признать концепцией целого.

А как же обстоит дело со специфическим содержанием баховских духовных кантат? Их связи с религией так или иначе несомненны: они предназначались для исполнения в церкви. Однако и тут требуются серьезные пояснения и оговорки. Не случайно Бах сплошь и рядом переставлял отдельные части и целые группы их из светских сочинений в духовные, не стесняясь порою и полной подменой текста в кантате. При этом он не нарушал общего характера эмоций, то есть никогда не шел против музыкальных образов, не мог «придать» скорбной музыке новые радостные (или хотя бы не скорбные) слова, соединить звуки ликования с печальными строками. Напомним лишь самые разительные примеры. В Рождественской оратории (1734) все ее двенадцать арий и ансамблей и шесть из восьми хоров заимствованы Бахом из его же светских кантат «Геркулес на распутье», «Гремите, литавры! Звучите, трубы!», «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (1733—1734), а также из других сочинений. Хотя тут могли действовать и второстепенные практические соображения\*, нельзя отрицать, что подобные

\* Бах, вероятно, стремился использовать лучшее из официальных кантат «на случай» в крупных духовных сочинениях, полагая, что такие кантаты скорее уйдут в забвение.

«перестановки» имели под собой достаточно естественную эстетическую почву, будучи связаны с определенными сторонами баховского мироощущения.

Из всей совокупности духовных и светских, вокальных, с текстом и чисто инструментальных сочинений Баха мы имеем основание сделать общий важнейший вывод: мир его искусства, единый в синтезе, в системе выразительных средств, является и единым миром образов. Это становится ясно не только из постоянного сопоставления сюжетных мотивов и образных деталей в музыке, к которому так любят прибегать ученые на Западе со времен Альберта Швейцера и Андре Пирро\*. Это в особенности ясно в крупном масштабе, при широком охвате всей музыки Баха.

Подмечая общие черты, например, в духовных сочинениях композитора и его инструментальных пьесах или между его мелодическим складом и народными мелодиями, музыканты делали различные выводы. Одни (все равно — исполнители или ученые) склонны были подчеркивать, что и в fugaх «Хорошо темперированного клавира» проступают поэтические мотивы пассионов (звучит, в частности, «мотив креста»), что повсюду Бах остается духовным художником. Другие, напротив, утверждали, что он по существу сообщил духовной музыке светский характер и внешняя оболочка его сочинений не соответствует их истинному содержанию. На самом же деле Бах был един во всем, к чему бы он ни прикоснулся, ибо для него «духовное» и «светское» существовало в нерасторжимом единстве — как во внутренней душевной жизни человека, так и в окружающей его действительности.

Мироощущение Баха всегда оставалось — помышлял ли он о мирной природе или душевных муках, представлял ли гармонию Вселенной или картину Страшного суда — живым, полнокровным, реальным. Прекрасный мир был для него зримым, слышимым, осязаемым. В то же время нельзя, конечно, отрицать личную религиозность Баха, суждения которого (например, в сфере этической) не могли оторгнуться от соответствующих представлений и оценок. Но систему его образов в целом не определило религиозное мировоззрение (так же, как в другие времена и в других условиях не определило оно систему образов Льва Толстого — вопреки собственному убеждению писателя). Религию Бах чувствовал по-своему, вкладывая в нее уже гуманистическое содержание. Божественное начало не отделялось для него от земли, природы, человека. В образе Христа он видел не отвлеченный, канонический, а глубоко человеческий идеал. Он верил (а еще более хотел и стремился ве-

---

\* Имеется в виду так называемая музыкальная риторика: бесчисленные «символические мотивы» — движения волн, облаков, взлета или низвержения, шагов (даже неверных либо спотыкающихся) или прыжков, тревоги или утомления, испуга или радости, скорби или ликования и т. д.

ритель!) в конечную победу добра над злом, в конечное торжество добродетели и справедливости, но постоянно убеждался в том, что это требует от человека сверхчеловеческого терпения и душевного мужества. Победа высшего морального начала достигается лишь через подвиг — таково истинное сredo Баха.

Нам неведомо, как именно размышлял Бах о своей стране, о современности, о положении человека в мире, хотя бы о положении такого же человека, как он сам... Быть может, он совсем не предавался подобным размышлениям: немногие сохранившиеся его высказывания носят простой, практически-деловой или прозаически житейский характер. Вместе с тем воплощенные им образы великого, трагического страдания и сострадания возникли отнюдь не мистическим путем. В них нашло свое обобщение многое, что было накоплено в духовном опыте немецкого народа, что было связано с судьбами его разрозненной и израненной страны, подготовлено развитием музыки, поэзии, прозы, изобразительного искусства в предшествующих столетиях. Эти образы не возникали и не могли возникнуть тогда у художников Италии или Франции. Бах высказал своим искусством все, что тщились сказать немецкие писатели и художники в XVII веке, к чему двигались немецкие музыканты во главе с гениальным Шютцем, но что еще не созрело в их время, не поднялось к художественным высотам подлинно мирового масштаба. Только в канун эпохи Просвещения, на самом пороге ее немецкому искусству суждено было подняться на эти высоты, да и то в лице одного лишь Баха!

Иногда утверждают, что все пути вели к Баху, но от него не было дорог в будущее. Это заблуждение разделялось даже столь прогрессивным деятелем, как Альберт Швейцер! На самом деле Бах, опираясь на глубинные традиции своего искусства, увидел такие его перспективы, что ближайшие поколения не в силах были его понять. О Бахе нельзя судить так, как судили его сыновья — с позиций некоего нового единобразия, которое, представлялось им, наступает в середине XVIII века... Талантливые, умные музыканты, к тому же совсем не похожие друг на друга, они, видимо, оказались попросту близорукими — вместе со многими другими современниками. Искусство Баха не поддавалось и не поддается односторонним суждениям; оно в своем существе чуждо средних мерок и какого бы то ни было шаблона. В этом смысле для него оказались важны, в частности, духовные традиции немецкого протестантизма. Имеем в виду не только народно-демократические истоки протестантского хора! В одной из ранних рукописей Ф. Энгельс заметил, что немецкий протестантизм помог Германии отделаться от формы и шаблона старых предрассудков и что без него — если б он был окончательно подавлен (вместе с протестантизмом во Франции), «духовное развитие Европы сделалось бы бесконечно единообразным».

«Окончательное подавление протестантизма во Франции, — писал Энгельс, — не было для нее бедой — *teste* Бейль, Вольтер и Дидро. И в то же время его подавление в Германии и было бы несчастьем не только для немцев, но также и для всего мира. Германии была бы навязана католическая форма развития романских стран; поскольку же английская форма носила также полукатолический и средневековый характер [...], то отпали бы все виды немецкого протестантского образования (домашнее воспитание, частные пансионы, проживающие вне университетских стен студенты, которые сами выбирают себе курс), и духовное развитие Европы сделалось бы бесконечно единообразным: Франция и Англия разрушили предрассудки по существу, Германия отделалась от их формы, от шаблона, и это обстоятельство является отчасти причиной бесформенности всего немецкого, что вплоть до настоящего времени сопряжено еще с большими минусами [...], но в отношении способности нации к развитию представляет огромное преимущество» (Энгельс Ф. Из второй рукописи «Заметок о Германии». — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 18. — М., 1961, с. 577—578).

И хотя это далеко не одно и то же, все-таки можно заключить, что без Баха музыкальное искусство, если не вся музыкальная культура его времени, тоже представлялись бы нам несравненно более единообразным!

При этой духовной широте и нешаблонности, при здоровой ясности мироощущения и остром чувстве трагического мог ли Бах уже увидеть, прозреть реальный выход из суровых тягот и противоречий, ощутимых в его стране как в крупных, так и в малых масштабах (вплоть до судьбы отдельного «малого» человека)? В отличие, например, от французских просветителей, на ином уровне мировоззрения осмысливших социальные противоречия эпохи, — еще не мог, и в этом несомненно тоже заключается коренная особенность великого немецкого художника. Он не призывал к действию, к преобразованию мира, к трезвой и безжалостной критике старого общественного строя и его установлений. Ему было под силу другое. Он мог исповедовать идеи душевной чистоты и этического самосовершенствования, призывать к стойкости в борьбе со злом, к доброте, милосердию, к героической решимости в отречении от себя, в самопожертвовании, прославлять человечность в человеке и божестве, мудрость и величие мироздания, благостное, еще не расторгнутое единство человека и природы — как бы оставляя заботу о высшей справедливости, о воздаянии и судьбах мира на долю религии. Только в этом, в одном этом его насквозь земное мироощущение сочеталось с религиозным предубеждением. Не осознав таких особенностей его мировоззрения, мы не поймем и самой сердцевины его искусства, торжественно утверждающего высокую разумность всего сущего и со скорбью погружающего в самые глубины его трагизма.

Духовные кантаты Баха охватывают широкий круг возможных в этом жанре традиционных тем, истолкование которых далеко не традиционно. Но каковы бы ни были избранные темы и с какой бы степенью обобщенности (или драматической конкретизации) они ни раскрывались, повсюду так или иначе выражены и свойства баховского мироощущения, мировосприятия

и особенности мировоззрения композитора, о чем только что шла речь. Бах всегда и в разных отношениях многообразен, и вместе с тем в его творческих опытах присутствует некая высшая последовательность, объединяющая в конечном счете его искания.

Начнем с выбора текстов для кантат. Бах обращался к текстам евангелий и посланий апостолов, приводил изречения пророков Иеремии, Исаии, Иезекииля, Захарии, Осии, Михея, опирался на строки псалмов, Песни песней, откровения Иоанна Богослова, а также широко использовал строки и строфы немецких хоралов и духовных песен, начиная от Мартина Лютера и Ганса Закса и кончая современными ему авторами. «Подлинники» сплошь и рядом перемежаются у него в кантатах с новыми стихотворными строфами, сочиненными поэтом-«либреттистом», то есть одним из прямых помощников Баха в этом деле. Зачастую неясно, кто именно составлял «либретто» той или иной кантаты (быть может, сам композитор?). В итоге смешения прозаических евангельских, хоральных и новых стихотворных текстов различного происхождения порою возникает своего рода чересполосица невысокого литературного вкуса. Из современных ему поэтов Бах неоднократно обращался к Соломону Франку, Эрдману Неймейстеру, Пикандеру (псевдоним Христиана Фридриха Хенрици), Георгу Христиану Лемсу, Мариане фон Циглер; написал в 1727 году «Траурную оду» на текст Иоганна Кристофа Готшета. С некоторыми из них он был непосредственно связан, с другими общался недолго или совсем не общался, заимствуя их тексты из печати. Известно, что Неймейстер внес в текст кантат структурные новшества по образцу итальянского оперно-кантатного искусства: вместо строфических песен немецкой традиции создал стихи специально для арий, отделив их от строк, рассчитанных на «сухой» речитатив. Что касается Пикандера, то Бах, по-видимому, непосредственно сотрудничал с ним, выдвигая перед ним и свои требования к тексту. Но общался ли Бах с этими поэтами или нет, принимал их тексты безоговорочно или вмешивался в их создание — это не слишком меняет дело: истинные качества его кантат определяются музыкой. Вряд ли он согласился бы с новациями Неймейстера, если б сам не намерен был писать большие арии! Немецкие исследователи постоянно сетуют на несовершенство многих кантатных текстов у Баха, пристально вчитываясь в них и обращая внимание на смешение стилей, на безвкусные стихи, крайне неловкие выражения, провинциализмы и т. д. Одна Мариана фон Циглер\* удостоилась их одобрения

---

\* Христиана Мариана фон Циглер (1695—1760) — поэтесса и музыкантша-любительница (играла на клавесине, лютне, флейте), была уроженкой Лейпцига, женой видного местного деятеля; в ее доме собирались представители художественной интеллигенции, в частности бывал И. К. Готшед. В 1733 году философский факультет Виттенбергского университета удо-

и, по-видимому, справедливо. Во всяком случае музыка Баха наиболее органично соединилась с ее текстом (кантаты 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176): не случайно он обычно избегал в них «пародий», то есть реже переставлял сюда номера из других произведений и заимствовал отсюда фрагменты для других композиций с новыми словами.

Впрочем, Бах создавал прекрасные духовные кантаты на тексты любого из названных поэтов (как и поэтов прошлого): иной раз на топорные стихи Пикандера возникал такой же шедевр, как на строфы Марианы Циглер! Разумеется, если рассматривать духовные кантаты Баха с позиций религиозной пропаганды словом, то есть с собственно церковной точки зрения, — их текстовая сторона оказывается легко уязвимой. Но коль скоро они давно превзошли свое непосредственное назначение и мы смотрим на них как на музыкальное искусство непреходящей ценности, мы способны подчас пренебречь качествами их литературного текста.

В этом нам более всего помогает сам Бах с его свободным и самостоятельным отношением к словесному тексту. Он не похож здесь ни на современных ему итальянских оперных мастеров (с их резким разграничением принципов арии и речитатива), ни на французских авторов (с их преимущественным вниманием к приподнятой декламации). Он применяет в соотношении музыки и текста различные единицы измерения. Он отлично чувствует устное слово, интонацию поэтической речи. Признано, что даже в темах его инструментальных фуг нередко присутствуют и вокальные и даже декламационно-речевые (порою ораторские) интонации. Если ему нужно, он может даже преувеличить значение отдельного слова, как бы увидеть его через лупу, подчеркнуть смелой интонацией-возгласом (пример 1). Но может также выделить слово как зерно, как образный мотив и извлечь из него основу для целой музыкальной картины: упоминание об «игре волн» или «плывущих облаках» становится импульсом для возникновения нового музыкального образа. В ряде случаев Бах просто и последовательно идет за стихотворной строкой эпически-песенно в строфах строгого хора, драматической-декламационно в речитативе. Но в большинстве крупных музыкальных номеров (особенно сольных) он создает музыкальные образы, опираясь только на немногие, иногда на одну-две строки(-фразы) текста. В обширной арии или ансамбле он повторит их много раз, причем широкая, сложно развивающаяся мелодия голоса будет переплетаться и соревноваться с партией концертирующего инструмента (скрипки, трубы, гобоя), и

---

стоял ее звание «poeta laureata». Документальных свидетельств о ее личном общении с И. С. Бахом (хотя бы в 1725 году, когда появились кантаты на ее тексты) не сохранилось, но и отрицать такой возможности нельзя. В 1728 году был опубликован сборник ее произведений «Versuch ingebundener Schreibart» (Лейпциг), куда вошли взятые Бахом тексты.

все в целом образует законченную пьесу, весомая содержательность которой никак не вмещается в прозвучавшие слова. Сошлемся на простейший образец — на дуэт альты и тенора «Eg denket der Barmherzigkeit» из кантаты 10 (см. пример 32). Впрочем, аналогичные примеры можно найти почти в любой кантате Баха, в его ораториях и пассионах. Вступительный хор в кантате 70 (объемом в 80 тактов) почти целиком построен на строках возгласа:

Wachet, betet, betet, wachet,  
Seid bereit allezeit,—

И лишь едва выделены в нем две строки:

Bis der Herr der Herrlichkeit  
Dieser Welt ein Ende machet.

Бах любит словно подчеркнуть музыкой одно слово в общем контексте («Jammerthal», «freudig», «zerstreu'n», «sterben», «martert»), особенно резко — на более нейтральном фоне (пример 2). И одновременно он может «сплести» в полифоническом движении большого хора тексты разных голосов, произносимые не вместе и слышимые не всегда отчетливо при многократных повторениях. Имитационный склад позволяет, как известно, слову заявить себя при вступлении первого голоса, а затем, когда все голоса ведут самостоятельные линии, слова то выступают, то, стусевываясь, заслоняются в этом многоголосии.

Присутствуют, однако, в баховских кантатах, помимо простых хоралов и речитативов сессо, и такие крупные формы, в которых музыка последовательно идет за текстом, за его строками и строфами, не задерживаясь на повторениях фраз в больших разделах композиции (см. первый хор в кантате 33). Иногда так бывает в полифонических хорах, если вводится новый тематический материал (или расчленяются разделы) в связи с дополнительными строками текста (кантаты 102 и 95). Но особенно ясно последовательное движение музыки за текстом в больших хорах, когда они включают в себя сольные речитативы (в известной мере такие части кантат приближаются по типу изложения к хоровым сценам), как, например, вступительный хор из кантаты 73, где более «объективные» хоровые строфы чередуются со взволнованными речитативами тенора, баса, сопрано, причем все объединено выразительной и развитой оркестровой партией.

Бах совмещает в таких случаях то, что можно назвать последовательным и результирующим отношением к тексту: вокальные партии движутся от строфы к строфе, оркестр передает скорее общую атмосферу происходящего. Несколько иной случай подобного же двоякого отношения к тексту находим во

вступительном хоре из кантаты 8 (евангельское повествование о смерти и воскрешении юного сына вдовы из Наинна). Здесь картину целого (светлый пейзаж со звоном колоколов и одновременно выражение светлых и нежных лирических чувств в особенно теплом колорите) создает уже оркестр (флейта, два гобоя d'amore, валторна, струнные и continuo), а хор несколько раз выступает на этом фоне со своими простодушными песенными строками «*Liebster Gott, wann werd' ich sterben?*» и т. д. Наконец, хор из кантаты 22 более других приближается в трактовке текста к хоровой сцене. В ответ на слова Христа о предстоящих ему крестных страданиях (арнозо, непосредственно переходящее в хор) ученики выражают волнение, тревогу, недоумение, и голоса их словно перебивают друг друга в возгласах и вопросах. Так полифоническое письмо подчиняется не только выразительной, но и почти драматической задаче: именно ее извлек для себя Бах из данного текста евангелия.

В подобных случаях композитор может и повторять и не повторять фразы текста. Он находит всякий раз свою (иногда последовательную, иногда результирующую, а порою ту и другую вместе) линию движения за текстом. И не приходится доказывать, что здесь важнее! В итоге мы имеем право прийти к выводу, что при любом обращении со словесным текстом Бах не слишком зависит от него и руководствуется в выборе художественных средств и приемов, в создании драматургии лишь тем, к чему влекут рождающиеся у него музыкальные образы. Текст наводит на них творческое воображение, но чаще всего не определяет его ход. К тому же Бах и до прямого соприкосновения с текстом обычно знал свои «сюжеты», почерпнутые из источников, в которых он был начитан. Его воображение могло, таким образом, и опережать текст той или иной кантаты!

Вместе с тем именно наличие словесного текста в известной мере даже раскрепощало Баха от каких-либо норм (уже сложившихся или только складывающихся) современной ему бестекстовой музыки (подобно тому, как программа позднее помогала романтикам освобождаться от традиционно классических рамок симфонического цикла). В пределах одного инструментального цикла (сюиты, сонаты, концерта, прелюдии-фуги) не могли тогда действовать контрасты такой остроты, как прямое сопоставление новейшего экспрессивного речитатива и строгой хоральной строфы, монументального полифонического хора в «старинном» мотетном складе и виртуозной арии в соревновании голоса с концертирующим инструментом. Непривычно было бы вне текста наблюдать такой «прорыв» выразительных средств, который оказался необходим в аккомпанированном речитативе (в моменты кульминации) с его свободной формой, гармоническими «сгущениями» и «разомкнутостью» движения. Текст как бы оправдывал любые смелости, побуждая к

этим исканиям и объясняя их для слушателей, а сами смелости и сами искания подобного масштаба всегда, видимо, увлекали Баха. В пределах одной кантаты — не обязательно крупного, иногда скорее камерного произведения — могут проступать как бы различные стороны его творческого облика: развитие старинной, глубинной традиции (мотет, хорал); свободное претворение всего нового; синтезирование опыта вокальной и инструментальной музыки; смелые прозрения в такую даль, которая еще не открывалась и сыновьям Баха!

## II

Духовные кантаты Баха имели, как правило, точное служебное назначение и исполнялись в строго определенных условиях. В Лейпциге он писал кантаты ко всем воскресеньям и праздникам церковного года. В некрологе его упоминалось, что он создал пять таких годовых циклов. Кроме того, у него есть свадебные и траурные кантаты, а также связанные с общественными городскими событиями (№ 71 — на выборы магистрата в Мюльхаузене, № 119, № 120, № 29 — на выборы в Лейпциге, № 194 — на освящение нового органа). В кантатах церковного года тематика была predetermined расписанием служб к каждому празднику и каждому воскресенью. Таким образом, возможные «сюжеты» их возникали отнюдь не случайно, а имели прямую основу в соответствующих дню словах «священного писания» (то есть евангелий, «посланий» апостолов). Бах написал по несколько кантат ко дням рождества (№ 61, 132, 40, 63, 64, 121, 191, 110, 91, 151, 133, 57), Нового года (№ 4, 31, 66, 6, 134, 145, 158), троицы, девы Марии, Иоанна Крестителя и Михаила Архангела, а также к дню празднования Реформации (№ 80 и 79). Только в редких случаях духовные кантаты не имели специального назначения в церковном году (№ 131, 150, 100, 97, 117) или даже были обозначены «Per ogni Tempo» («на любое время» — № 21 и 51).

Вместе с тем и среди канонических «сюжетов» (как и вообще евангельских мотивов) Бах имел излюбленные, к которым обращался особенно охотно. Более всего привлекали его изображение рождественские события — и это было на протяжении многих лет (по существу и Рождественская оратория состоит из шести кантат). Всегда с живым творческим трепетом касался он своей заветной темы — Христа-страстотерпца. И тот и другой круг тем связан с образом богочеловека. Рождение младенца в окружении сельской жизни, природы, домашних животных, явление ангелов с благой вестью пастухам — все

это для Баха прежде всего глубоко человечно, проникнуто земным теплом и бесхитростной радостью. Еще сильнее захватывает его мир «страстей» — не только, разумеется, в пассионах. Довольно сослаться на кантату 12, которую прославил скорбный хор («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»), ставший прообразом для хора Crucifixus.

Удивительно, что Бах, выражая в кантатах наиболее глубокие из горестных и скорбных чувств человека (от первого лица, то есть в принципе как лирик), приближается к уровню трагического напряжения и пафоса «Страстей», хотя в некоторых эмоциональных оттенках остается иным: более остро, более лично, более страстно в отчаянии звучит тогда музыка его кантаты «Ich hatte viel Bekümmernis», «Meine Seufzer, meine Tränen» (как и «Erbarme dich» в покаянии Петра) именно этим отличаются от хора Crucifixus. И все же такие отличия, уловимые лишь скрупулезно (порою не бесспорные), приходится отмечать внутри одной группы его музыкальных образов. Так человек для него почти обожествляется (симптомы антропоцентризма?), а бог нисходит на землю человеком.

Наиболее сложным, а вернее — тонким вопросом в отношении духовных кантат Баха (и не только его кантат!) является вопрос о соотношении в их музыкальных образах и концепциях повествовательного-эпического (событийного, картинного), драматического (персонификация, хотя бы символическая, «действующих лиц») и обобщенно лирического (выражение эмоций) начал. Чаще всего эти стороны не поддаются разграничению, и лирико-философское начало господствует в произведении, что придает ему скорее обобщенный, нежели конкретно-событийный смысл: евангельский рассказ, притча, молитва и мораль-проповедь, заключенные в хорале (без хорала обходится лишь малая часть духовных кантат), становятся поводом для создания лирико-философской музыкальной концепции, эстетическое значение которой много шире, чем то, что послужило для нее «сюжетной» основой.

Известны, правда, кантаты, где выделяются те либо иные элементы драматизации целого, его частей или явные тенденции картинности. В некоторых случаях произведение строится частично и даже полностью как диалог. Так, кантата 57 названа Бахом «Concerto in Dialogo». Ее сольные партии символически персонифицированы: сопрано — Душа, бас — Иисус. Дуэты Души и Иисуса встречаются (как отдельные номера) в кантатах 21, 32, 152. Кантата 60 («O Ewigkeit, du Donnerwort») обозначена как «Диалог между Страхом и Надеждой» и содержит даже трио символических «персонажей». По общему строю музыки эти произведения, внешне отдающие духом средневековья или, во всяком случае, католической традицией XVII века, ничем особо не отличаются от других баховских кантат: в партиях Души или Иисуса, Страх или Надежды чувства скорби,

тревоги, мужественного воодушевления, светлой радости выражены с той же силой и полнотой, в том же духе и характере письма, что и в других сочинениях Баха.

Драматизм ряда кантат проявляется иначе: в них встают грандиозные картины событий, покоряющие воображение, способные вызвать особый подъем эмоций. Назовем лишь самые убедительные примеры. Кантата 70 (на текст С. Франка) предвещает и затем передает образы Страшного суда в драматических, грозных тонах и не совсем обычных для Баха формах. Гремит патетическая, сверхнапряженная декламация баса в беспокойном, бурном сопровождении оркестра (особенно важна звучность трубы и фагота на «трепещущем» фоне струнных), как никогда смелы и остры гармонические приемы — и над всем царят мощные и веские звуки хора, как некая неотвратимая сила, стоящая над событиями (пример 3). Это «Furioso» (справедливое определение А. Дюрра!) вдохновлено поистине апокалиптическими видениями! Оно сменяется светлым и кротким умиротворением (небольшое ариозо), но ненадолго: затем с новой силой обрушиваются гремящие звуки Presto «Schalle, schalle, letzter Schlag! Welt und Himmel, geht zu Trümmern!» И хотя кантата заканчивается просветленно, сильнейшее впечатление от этой «сцены» остается непоколебленным!

Кантата 81 воплощает в музыкальных образах евангельские строки о спящем Иисусе, буре, поднявшейся на море, испуге учеников в лодке и полном усмирении стихии. Здесь Баху не понадобились такие свободные драматизированные формы, как в предыдущих случаях. В двух больших ариях возникают образы волнения: в арии тенора с беспокойным сопровождением струнных говорится о пенящихся волнах и нарастающей тревоге учеников; в героико-патетической арии баса «разражается буря» — одновременно разгул стихии и смятение человека. Лишь для обращения Иисуса к ученикам: «Что вы так боязливы, малoverные?» Бах избирает более свободную форму небольшого ариозо с очень скромным сопровождением. В целом это не носит чисто изобразительного характера, а является подлинно драматической звукописью.

В других кантатах, если они и не достигают подобной силы драматизма, встают все же образы, связанные с событиями и картинами словно зримой, осязаемой действительности. Таковы образы грандиозной «битвы» с силами зла, поднимающиеся в баховской трактовке хора «Ein feste Burg» (кантата 80), такова «наглядность» рассказа о явлении воскресшего Христа ученикам (№ 67); таково воплощение слов пророка о мудрецах, которые придут с Востока с богатыми дарами (№ 65), или притчи о девах мудрых и неразумных (№ 140). И повсюду эта «событийность» или картинность не становится самодовлеющей: она как бы поглощается человеческим чувством, переживанием и становится подчиненной частью лирико-философского целого. Назван-

ные кантаты посвящены не столько самим событиям, сколько душевным откликам на них, причем события кажутся скорее наплывами из легенд и притч, воображаемыми событиями (иногда символического значения). Однако Бах реален в их эмоциональном переживании: ничего смутного, приглушенного или мистического нет в его воображении! В большинстве духовных кантат «событийность» или картинность ощущается еще меньше, совсем отходит на задний план или почти отсутствует. Мы назвали только некоторые исключения, но и они, будучи лишь частичными (нигде драматическое или эпическое начало не определяет специфику жанра), по существу не нарушают общей закономерности.

Сочиняя духовные кантаты, Бах не только сообразовался с предписаниями церковного года: он вынужден был всякий раз учитывать особые условия и возможности исполнения, что в известной мере влияло на выбор художественных средств и распланировку композиции. Так, кантата, исполняемая в определенной точке богослужения, не могла превышать определенного объема, а зимой (когда в церкви было холодно) ей надлежало быть короче, чем летом (!). Баховские кантаты длятся 15—30 минут; чаще всего около 20-ти. Если кантата состояла из двух частей (№ 17, 20, 21, 35, 39, 43, 45, 70, 75, 76, 102, 147, 186, 187), они не звучали непосредственно одна за другой: первая исполнялась до проповеди, а вторая — после нее. Весьма ограничен был композитор и составом исполнителей — в основном учеников Thomas-Schule в Лейпциге: из пятидесяти пяти человек Бах должен был составлять четыре хора для лейпцигских церквей. В кантатах он мог располагать хором всего из двенадцати человек (то есть по три на каждую партию), причем солистами выступали певцы из этого же состава. Партии высоких голосов исполнялись мальчиками. Оркестр состоял тоже из учеников, к которым присоединялись городские трубачи и от случая к случаю другие музыканты. Каждую партию исполняли: два-три человека (партии первых и вторых скрипок), два (первый и второй альты, виолончель); по одному на партии гобоев, флейт, фаготов. Далеко не всегда у Баха могли быть нужные ему солисты. Иногда он вынужден был обходиться без хора. Вместе с тем не только вокальные партии, но и то, что Бах писал для концертирующих духовых инструментов — гобоев, флейт, труб, валторн (не говоря о струнных), — и поныне представляется достаточно сложным! Наиболее же трудные задачи возникают в его кантатах для исполнительского состава в целом: по существу все голоса, все партии солирующих голосов и инструментов, все партии хора и оркестра в их постоянном взаимодействии составляют единый полифонический ансамбль из равно ответственных участников.

По партитурам сохранившихся духовных кантат Баха можно судить о том, как изменялись его искания в разные годы, но

почти невозможно уловить, когда именно пришла к нему зрелость и где он еще не достиг ее. Из числа самых ранних кантат, написанных до 1714 года в старинной традиции (без речитативов и в более слитных общих формах), уже выделяются такие шедевры, как 131 («Aus der Tiefe rufe ich», 1707) и 106 («Actus tragicus»), проникнутые высоким напряжением чувств, которые особо сгущены в медленных частях хоров и арий. В кантате 131 много горестной экспрессии и тревоги: мучительные вздохи слышатся в голосах и в партии гобоя, тяжелыми шагами движется бас, а целое более всего подчиняется принципу единовременного контраста. Здесь уже все — подлинно баховское, что останется у него и далее в скорбно-трагических кульминациях. Почти до конца, до заключительного хора с его «юбилеями» кантата выражает скорбные чувства и объединена родственными интонациями. В кантате 106 хор и соло слиты в крупной форме (с вопросами — ответами) без разграничения на отдельные номера (затем следует дуэт альты и баса). Кантата 4 построена как своего рода вариации на хорал: строфа 1 — хор (*cantus firmus* у сопрано), строфа 2 — соло сопрано и альты, строфа 3 — соло тенора с концертирующими скрипками, строфа 4 — вокальный квартет (*cantus firmus* у альты) и т. д. — всего семь строф различного характера (и вариации, и цикл). Последняя строфа — хорал в строгом хоровом складе. И к этому принципу свободных хоральных вариаций Бах будет возвращаться в дальнейшем: примеры здесь многочисленны и многообразны.

В произведениях следующих лет, до переезда Баха в Лейпциг, постепенно проступают уже многие признаки его духовной кантаты вообще. Современный исследователь А. Дюрр различает в них три типа: переходный тип (тексты С. Франка, без стихов для речитатива); кантаты с речитативами и ариями вне библейских текстов и хорала (первые годы работы на тексты Э. Неймейстера); произведения с речитативами и ариями при библейских текстах и хоралах (третий и четвертый год с Неймейстером). Так или иначе, Бах включает теперь в духовную кантату большие хоры и арии, речитативы и ансамбли, иногда инструментальные вступления, хорал в различных видах его подачи и обработки — словом, все, что характерно для его вокально-инструментальных композиций. Но не только широта в использовании музыкальных форм и способов изложения типична для баховских кантат того времени: сами эти формы уже выступают как богато развитые, как образцы монументальных полифонических фресок (хоры), подлинного соревнования голоса с инструментом, порою свободного взаимопроникновения вокальных и инструментальных жанров. Необычайно весомы, содержательны и мастерски разработаны полифонические хоры (обычно в начале кантат). Назовем немногие примеры. В кантате 182 фугированный хор (две темы в экспозиции, разработка

их интонаций в средней части и реприза da capo) совмещает признаки фуги и наиболее распространенной тогда трехчастности (da capo). Кантата 12, после инструментального Adagio, открывается тоже прекрасным хором da capo; первая часть его послужила затем основой для хора Scuscifixus, о чем уже говорилось (вторая была сокращена). Для хора кантаты 21 Бах использовал тему одной из своих органных фуг. В кантате 61 импозантный, торжественный хор написан в форме французской увертюры. С другой стороны, свойства вокальных форм проникают в инструментальные вступления к кантатам: свидетельством тому репризы-обрамления в Сонате из № 31 и Concerto из № 152\*. Инструментальное вступление к кантате 21 выдержано в характерном для Баха импровизационно-патетическом изложении с богатыми партиями солирующих инструментов. Кантату 18 открывает Sinfonia в форме чаконны.

Заключения кантат чаще всего бывают хоровыми или хоральными (в дальнейшем последнее становится правилом), но в отдельных случаях можно встретить в качестве финала, например, дуэт в движении жини (№ 152) — словно по образцу сюиты. В ряде произведений мелодия хора объединяет различные номера, иногда близкие (ария и хорал в кантате 31), иногда крайние (№ 185, № 161). «Скреплены» кантаты и тональным планом: чаще всего они начинаются и оканчиваются в одной тональности — при близких ладотональностях средних номеров.

Сольные партии духовных кантат требуют всестороннего мастерства певцов: свободной кантилены, широкого диапазона, четкости декламации, подвижности во всех регистрах (равной для сопрано и баса!), гибкого и чистого интонирования в полифоническом целом — словом, неограниченного владения голосом в ансамбле. Широко и многообразно пользуясь речитативными приемами, Бах никогда не злоупотребляет ими, не «засушивает» декламацию по оперным шаблонам и превосходно выдвигает на первый план выразительные аккомпанированные речитативы, как мы уже убедились на примере кантаты 70 (Страшный суд). Большое впечатление производит речитатив баса (со струнными и органом) из рождественской кантаты 61 — настороженное радостное ожидание, отрывистые аккорды, простая декламация «Siehe, siehe! Ich stehe vor der Thür und klopfe an». Патетичен и широк речитатив баса с пассажами в кантате 22. Просветленно трогателен, как похоронная колыбельная, речитатив альты с флейтой и струнными из кантаты 161. Примеры многочисленны.

Среди арий и ансамблей в кантатах тех лет есть подлинные шедевры. На первом месте стоит здесь ария сопрано с гобоем и органом «Seufzer, Tränen» из кантаты 21, о которой у нас

---

\* На это указывает Вл. Протопопов [18, 154, 153].

шла речь как об одном из ярчайших выражений трагического чувства у Баха — остром, мучительном, пронзающем сердце. Выделим еще несколько наиболее показательных примеров. Сильнее других действуют в ранних кантатах арии горестные и арии лирически-просветленные — остальное немного отступает перед ними, оттеняя их по контрасту. Преобладают в числе первых в эти годы арии лирико-патетические с импровизационно-патетическим развитием инструментальной партии (солирующий гобой или флейта) в свободном ритмическом движении, с изобильными вздохами и острыми интонациями; голос (чаще альт, реже сопрано), вступая несколько позже, образует полифонический дуэт с инструментом при такой же насыщенности выразительными интонациями; целое подчинено принципу одновременного контраста с его предельным напряжением обостренного чувства и сдерживающих его сил (мерного медленного движения, словно ровного пульса у отдельных голосов сопровождения, твердой уравниваемости целого и т. д.). Таковы ария альты с солирующим гобоем «Kreuz und Krone sind verbunden» (c-moll) из кантаты 12, ария сопрано с гобоем «Stumme Seufzer, stille Klagen» (Adagio, c-moll) из кантаты 199, ария альты с флейтой «Leget euch dem Heiland unter» (Largo, c-moll) из кантаты 182 (пример 4). К этой же сфере образов близок дуэт сопрано и альты с двумя гобоями (Adagio molto, c-moll) «Du wahrer Gott und Davids Sohn», открывающий кантату 23. Как образец светлой идиллической лирики можно назвать арию альты с двумя гобоями d'amore из кантаты 154 — пленительную и сладостную с ее волнообразным движением, благозвучием параллельных терций и секст, простой и пластичной мелодией в духе сицилианы. Благозвучие и «сладостность» в соединении с интонациями вздоха определяют характер арии альты с двумя флейтами в начале кантаты 161: именно этого требует ее текст — «Komm, du süsse Todesstunde...».

Разумеется, образный смысл каждой из этих арий (и каждого ансамбля) полнее и ярче раскрывается в контексте, будучи выделен, подчеркнут рядом с хорами или ариями иного характера. Далеко не всегда при этом скорбным или светлым ариям противопоставлены явно контрастирующие им номера. В ряде кантат движение идет как бы по разным ступеням одной скалы эмоций (№ 131 — до заключения, № 24 — начальные номера). Скорбной арии из кантаты 12 (примыкающей к скорбному же хору) противостоит далее ария баса Es-dur, исполненная мужественной решимости и смелого подъема чувств. За горестно-патетической арией сопрано в кантате 199 следует более легкая и прозрачная ария в мажоре (почти менуэт!). Ария типа lamento из кантаты 182 окружена более легкими и подвижными ариями баса и тенора и т. д. С годами Бах все более вникает в общий план кантаты, именно в ее музыкальную драматургию; в разных направлениях ищет средства, объе-

диняющие целое сверх программы, даваемой словесным текстом (но, разумеется, не вопреки ей). Отчасти ему служит для этого хорал, хотя роль хорала в кантатах весьма многообразна: он воплощает массовую, «общинную» традицию протестантизма, в нем заложено эпическое начало содержания, он выводит мораль, уравнивает эмоции и обнажает перед слушателями простую и строгую суть «сюжета». На протяжении всей творческой жизни Бах так или иначе обращается к хоралу как к традиционному стержню духовной музыки; в кантатах мы найдем бесчисленные образцы различного композиционного его применения, обработки, развития, включения в комплекс иных выразительных средств. Но музыкальная драматургия кантаты не ограничивается для Баха проблемой объединения, скрепления ее номеров: она связана также с их отбором и соотношением, с определением функций начала, центра и конца произведения. Будучи почти всегда ограничен временными рамками, Бах стремится выразить в музыке немного, но главное из возможного образного содержания кантаты, найти важные, но преимущественно не сходные, не аналогичные точки в развитии ее «сюжета».

В ранние, долейпцигские, годы многое в этих отношениях уже намечается в баховской духовной кантате, хотя можно скорее ощутить в ней процесс исканий, чем обнаружить их относительно устойчивые результаты. Даже объем кантаты еще не столь регламентирован, как в Лейпциге: Бах чувствует себя свободнее. Число номеров колеблется от четырех до семи; в виде исключения встречается девять и одиннадцать (последнее в единственной тогда кантате из двух частей). Музыкально весомы среди них чаще всего четыре (в одиннадцати случаях) или пять (в пяти случаях) номеров; остальные сводятся к кратким незамкнутым речитативам. Более часто, чем будет в дальнейшем, Бах открывает кантаты самостоятельными инструментальными вступлениями, как *Sinfonia* (№ 196, 4, 150, 21 и 12), сонатина (№ 106), соната (№ 31), *Concerto* (№ 152). Реже, чем в последующие годы, он помещает в начале произведения большой хор (менее половины образцов); если же такой хор создан, он обычно является наиболее разработанной и монументальной частью кантаты. В ряде случаев кантата начинается с арии или дуэта (в сольных кантатах, как № 199, 132, 165, 54, это неизбежно), и тогда функция начала не подчеркивается столь заметно. Функция завершения почти везде предписана хору (чаще всего исполняющему хорал), и лишь в исключительных случаях кантата заканчивается арией или дуэтом.

Для оценки музыкальной драматургии кантат наиболее важной и сложной является проблема соотношения и взаимодействия двух разных ее сторон: эмоционально-образного движения в пределах целого и замкнутой, гармоничной композиции

этого целого. Хотя движение образов и эмоций в принципе индивидуально для каждого произведения (что в какой-то мере задано если не частностями, то самим присутствием текста), все же самое общее его направление у Баха зачастую можно обозначить примерно так: «от мрака и глубины горестей к просветлению, подъему и обретению силы духа», или: «от нарастающей тревоги к кульминации и затем к светлому успокоению», или: «от внезапно возникшего, как бы заданного драматизма к его преодолению и душевному очищению». Для ранних кантат характернее всего первый из «вариантов» образного развития. Поскольку событийность, как мы уже заметили, обычно не выступает в содержании кантат на первый план, такое движение образов-эмоций более всего способно, в различных конкретных проявлениях, определять облик ряда произведений. Разумеется, празднично-торжественные кантаты (№ 31 — пасхальная, № 61 — рождественская, № 172 — на троицын день) не могли содержать целой скалы чувств «от» — «до»: они воплощали по преимуществу разные стороны, разные оттенки радости, торжества, ликования, благостной вести и т. п. В то же время среди ранних кантат Баха несомненно выделяются произведения, в которых явно преобладают скорбные или тревожно-печальные эмоции: таковы кантаты 131 («Из безднывзываю»), 106 («Actus tragicus»), 199 («Мое сердце плачет в крови»), 12 («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»), 23, такая первая часть кантаты 21. Как раз эти произведения принадлежат к числу лучших баховских кантат не только данного периода, но в масштабе всего творчества композитора. Они ни в чем не уступают шедеврам, возникшим в лейпцигский период.

### III

Итак, линия эмоционально-образного движения вырисовывается у Баха в пределах духовной кантаты то как поступенно восходящая, то как поднимающаяся к кульминации и выравнивающаяся после нее, то взлетающая сразу, то волнообразная. А музыкальная композиция кантаты всегда пребывает в большой мере гармоничной и завершенной, в не слишком широких рамках, при четких функциях начала и конца и чаще всего (не без исключений!) с чередованием контрастных или, по меньшей мере, оттеняющих друг друга образов. Такое соотношение всегда подвижно в драматургии баховских кантат, которую хотелось бы назвать внутренне диалектической. И вместе с тем в этой подвижности, в этом непрерывном процессе творческой мысли есть свои главные, ведущие тенденции, есть существенные, хотя, быть может, и не

первостепенные устремления, и есть также скорее преходящие для Баха, но тем не менее перспективные частные находки.

Прежде чем говорить об этих важных тенденциях, необходимо в общих чертах представить, на какой почве они возникают. На примере духовных кантат Баха его удивительное творческое богатство способно скорее подавить мысль исследователя, чем стимулировать ее к поискам какой бы то ни было системы. Но такой системы и в самом деле нет — если искать ее вне многообразия творческих помыслов композитора! Здесь все не стереотипно, не однозначно и, тем более, не схематично (как раз в отличие от того перелома, какой наступил в музыкальном искусстве Европы около середины XVIII века). Все, чего бы ни коснуться, от истоков «сюжеттики» и стилистики до зрелых творческих концепций...

На конкретных примерах обращения Баха с текстами духовных кантат уже выступает кардинальное их отличие от тех образцов, которые знакомы нам по итальянским кантатам, по современным Баху оперным школам, даже по ораториям Генделя. Как правило, и соотечественники Баха, сочиняя кантаты, в гораздо большей мере опирались на литературные материалы, доверяя полностью «либреттистам». За видимой неразборчивостью Баха, допускавшего смешение библейских текстов со строками и строфами современных поэтов (порою неуклюжими и тяжеловесными), стоят его собственно музыкальные искания и намерения. И чем свободнее он от какого-либо «либреттиста», чем смелее «собирает» текст по крохам, тем очевиднее, что он руководствуется с самого начала именно музыкальным замыслом.

Приведем всего лишь несколько примеров. В основу текста кантаты 41 положена старинная новогодняя песня И. Хеермана (1591). В кантате шесть номеров: вступительный хор, заключительный хорал, две арии и два речитатива. Бах сохраняет для начала и заключения первую и последнюю строфы песни-хорала и отбирает дальше для арий и речитативов лишь некоторые строки или строфы поэта (9, 10, 13-ю), опуская значительную часть строк и свободно расширяя взятый текст. Всё диктуют те немногие музыкальные образы, которые сложились в его воображении и которых довольно для его концепции. Это самый простой случай. В рождественской кантате 40 тексты и «сюжетные мотивы» почерпнуты из разных источников. Для «воинственного» (по определению современного исследователя) вступительного хора — из первого послания Иоанна (гл. 3,8): «на то и явился сын божий, чтобы сокрушить козни дьявола». Для следующего речитатива Бах взял строки «И слово стало плотью...» (о рождении Христа) из евангелия от Иоанна (1,14). В качестве третьего номера кантаты звучал хорал. Для второго речитатива (№ 5) Бах обратился за словами к первой книге Моисеевой (гл. 3) — о змее-искусни-

теле в раю. В одном из последних номеров кантаты (их всего восемь) снова использован евангельский текст. Номера же четвертый (ария баса) и шестой (хорал) повествуют в «свободных» стихах о страшной схватке с силами зла, об извивающемся гигантском змее и его раздробленной голове. Что же следует из всего этого? Написавший несколько кантат к рождеству, Бах избрал в данном случае особый «поворот» темы и придал произведению воинствующий характер. В Ветхом и Новом завете он нашел ряд нужных ему точек: для мощного, волевого начального хора; для первого речитатива, «вводящего в действие»; для передачи «соблазнов» в выразительном аккомпанированном речитативе; для радостного победного заключения кантаты. Но этого было мало. В центр композиции (№ 4, 5, 6) встала картина воображаемой битвы — не столько внешняя, звукоизобразительная, сколько полная бурных, смятенных и сильных эмоций, волевого напора и душевной отваги. Ради нее Бах отошел от библейских подлинников. Вместе с тем он искал многообразия в скромных рамках композиции из восьми номеров (в том числе — три хорала): первый речитатив скорее эпичен, второй — характерен; первая, басовая ария, бурная, напористая, нервная, героически-картинна в темном, даже несколько мрачном колорите, вторая (тенор с валторнами и гобоями) — радостно-триумфальна, полна света и оживления. Ради этого образного замысла Бах черпал словесный материал отовсюду, где он отвечал его музыкальным намерениям. Из пяти источников Ветхого и Нового завета, а также из старинной песни И. Граманна (1530) составлен текст кантаты 17. Небольшая кантата 90 (всего две арии, два речитатива и хорал) потребовала соединения восьми различных фрагментов и словесных мотивов для трех ее средних номеров — двух речитативов и центральной арии баса: из Плача Иереми, из Послания апостола Павла к римлянам (6,1 и 2,4), из книги Захарии, из Псалтыри (псалом 23, 2) из Откровения Иоанна и из евангелия от Матфея (21, 13 и 24, 22). Бах, вне сомнений, хорошо знал и Ветхий и Новый завет и обращался, как видим, с источниками достаточно свободно!

Сошлемся, наконец, на поразительный в этом отношении пример кантаты 140 (притча о девах мудрых и неразумных). В ее текстах Бах, по наблюдениям А. Дюрра, опирался на десять мест Песни песней, на псалом 16, на первую книгу Моисееву, на книги пророков Исаии (дважды) и Осии, на строки евангелий от Матфея и от Луки. Ко всему были добавлены три строфы из песни Ф. Николаи (1599), взятые не подряд (1, 4 и 7). А получилось у Баха одно из самых лучших, самых цельных и полнокровных произведений в жанре кантаты — притом с яркими чертами светского мироощущения!

Так же свободно и непринужденно распоряжался Бах текстами немецких поэтов прошлого. Помимо стихов современни-

ков, в той или иной мере служивших ему «либреттистами», он использовал тексты более сорока поэтов XVI—XVII веков.

Известно, что Бах обращался к текстам следующих поэтов (в скобках приводятся даты создания их произведений): И. Агриколы (1530), К. Беккера, Ф. И. Бурмейстера (1658), П. Герхардта, И. Грамманна (1530), И. Жигаса (1651), Г. Закса, И. Ионаса (1524), Х. Кеймана, Б. Киндермана (1664), Э. Крейтцгера, М. Лютера, М. Моллера (1687), В. Мускулуса (1593), И. Неандера (1680), К. Неймана (1697), Г. Неймарка (1657), Ф. Николаи (1599), И. Олеариуса (1665), С. Радигаста (1674), Б. Рингвальда (1588), М. Ринкарта (1636), И. Риста (1642), И. Х. Рубе (1642), Н. Сператуса (1523), П. Флеминга (1642), Х. Фогеля (1653) И. Франка (1653), М. Франка (1652), И. Б. Фрейштейна (1695), А. Фритча, И. Хеерманна, И. Ф. Хельбига (1720), Л. Хельмбольда, Э. Х. Хомбурга, К. Хубера (1560), К. Циглера (1697), С. Шнеегаса, И. И. Шютца (1653), П. Эбера (1554), И. Эберта, Г. Х. Эйльмара.

Почти всегда его внимание привлекали лишь отдельные строфы, даже строки из их духовных песен. Он соединял эти немногие стихи с какими-либо иными или с библейскими изречениями, обрабатывал в целом текст кантаты сам или пользовался чужой помощью — и все это полностью подчинялось его собственному, внутреннему «сценарию», велениям его музыкальной драматургии.

Нисколько не удивительна после этого та полнейшая свобода и независимость, которая характеризует Баха в его отношении к музыкальным источникам, будь то собственное творческое достояние или выработанные эпохой общие закономерности — жанров, типических форм и приемов письма.

В составе баховских духовных кантат есть немало прямых, доказанных, и справедливо предполагаемых заимствований из других произведений Баха — более ранних и почти одновременных, вокальных и инструментальных. Так, известно, что кантата 30 («Freue dich, erlöste Schar») является пародией более ранней светской кантаты (№ 30а «Angenehmes Wiederau»). Кантата 34 возникла как переработка траурной кантаты 34а, подобно тому как № 36 связана со светской кантатой 36а, № 66 — с более ранней поздравительной, № 69 — с № 69а, № 134 — со светской 134а, № 173 — тоже со светской 173а. В основе реформационной кантаты 80 («Ein feste Burg», 1730 или 1739) лежит большей частью музыка ранней кантаты 80а (1716). В кантате 74 («Wer mich liebet, der wird mein Wort halten») есть частичные заимствования из веймарской кантаты 59 того же содержания: хор, переделанный из прежнего дуэта, и ария сопрано, которая раньше была написана для баса. В духовной кантате 68 две арии возникли как переработки арий Палес (№ 13) и Пана (№ 7) из светской кантаты 208 («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd»). В ряде случаев исследователи указывают на вероятность полных или частичных самопародий в духовных кантатах Баха, ссылаясь на неестественность декламации (по-видимому, подстановка нового текста) или на характер письма композитора. Так думает, например,

Швейцер об арии тенора из кантаты 121, называя ее декламацию «варварской». Дюрр предполагает, что начальный хор в кантате 112 является более ранней композицией Баха, судя по складу музыки и по форме. Вероятность более ранней музыкальной основы видят ученые в кантатах 158, 168, 147, 136, 186, 184, отмечая их сходство с произведениями веймарского или кётенского периодов.

В свою очередь фрагменты духовных кантат затем попадали у Баха в другие его сочинения, подвергаясь соответствующей переработке: хор и две арии из кантаты 79 прозвучали с иными словами в мессах G-dur и A-dur, хорал (№ 2) из кантаты 113 был обработан для органа, так же как и дуэт альты и тенора (№ 5) из кантаты 10.

Мы не стремимся перечислять все подобные случаи, оговариваясь, однако, что кантаты-самопародии, явно связанные целиком или почти целиком с более ранними сочинениями Баха, нет оснований считать показательными для центрального периода его творчества. То же, что остается в сфере предположений, трудно исключать из поля зрения, пока догадки немецких музыковедов не нашли документальных подтверждений. Что касается частичных заимствований Баха у самого себя, то они не могут серьезно влиять ни на ход исследования, ни на возможные выводы. Изменяется контекст для заимствованного номера (хора, арии, дуэта), заменяются другими слова, но общий эмоциональный смысл и функция номера в целом остаются в принципе без изменений.

Особый интерес в кантатах представляют довольно многочисленные самозаимствования Баха из его инструментальных сочинений. Если часть инструментального концерта или сюиты используется в новом контексте в инструментальном же варианте, — такой случай легче объяснить. Если же из инструментального сочинения возникает хор или ария в духовной кантате, это может на первый взгляд и озадачить. Но для Баха и то и другое (даже в сочетании!) оказывается в конечном счете закономерным.

В кантате 110 вступительный хор строится на основе большой увертюры к оркестровой сюите (BWV 1069). Композиция сокращена, при известных фактурных изменениях, но тип французской увертюры и тональность сохранены. Кантата 146 открывается инструментальным вступлением, возникшим из первой части клавирного концерта (№ 1052, в свою очередь — переработка скрипичного концерта № 1052а). Масштаб сохранен полностью (точно 190 тактов), а концертирующий клавир заменен органом. Первый хор в той же кантате сложился из медленной части того же концерта. Обе части кантаты 35 открываются инструментальными «симфониями»: они почерпнуты автором из другого его клавирного концерта (№ 1059), который сохранился лишь в отрывке. Возможно, что и первая ария кан-

таты была первоначально медленной частью этого концерта. Близкий пример находим в кантате 169: вступительная *Sinfonia* к ней была ранее у Баха первой частью клавирного концерта (1053, транспонирована из E в D-dur); ария альты (№ 5) в форме сицилианы переделана из медленной части того же концерта (соответственно транспонирована из cis в h-moll). Этим, однако, дело не ограничилось: последнюю, третью, часть концерта № 1053 Бах переработал для вступительной «симфонии» к кантате 49. Таким образом весь концерт своими частями «разошелся» по двум кантатам! *Sinfonia* к кантате 52 раньше являлась первой частью первого Бранденбургского концерта (№ 1046). Все случаи относятся к 1725—1726 годам, когда Бах в ряде кантат предусматривал партию облигатного органа (№ 146, 35, 169, 52), для которого весьма «подходило» написанное раньше для клавира. Возможно также, что композитор спешил с сочинением кантат и стремился использовать материал прежних произведений — тем более, что ни они, ни кантаты, за редкими исключениями, не издавались при его жизни.

Немного позднее (в кантате 156) Бах поместил в качестве медленного вступления (*Sinfonia. Adagio*) среднюю часть другого клавирного концерта (№ 1056), с некоторой фактурной переработкой и транспозицией (из As в F-dur). Почему же композитор взял для своей *Sinfonia* на этот раз, в виде исключения, медленную часть концерта (в оригинале — *Largo*)? Того потребовал характер кантаты — «*Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*»: непосредственно перед арией (с хоралом) на такие слова было бы неуместно исполнять блестящее концертное *Allegro*! Когда подобные соображения отпадали, Бах предпочитал заимствовать для первой части кантаты первую же часть из своих концертных циклов. Именно так он поступил в 1729 году в кантате 174, где *Sinfonia. Concerto* является первой частью третьего Бранденбургского концерта (№ 1048). Для вступительной «симфонии» к кантате 29 композитор взял основой первую часть третьей партиты для скрипки соло (№ 1006); разумеется, расширив ее фактурно (партия скрипки, в частности, передана органу). Та же прелюдия из названной партиты переработана во вступительной *Sinfonia* ко второй части свадебной кантаты 120а. А когда Бах создал пародию на эту кантату (духовная кантата 120), в одной из арий (№ 4) прозвучал новый вариант медленной части из сонаты для скрипки и клавира (№ 1009а). Высказывается предположение, что в кантате 42 вступительная *Sinfonia* и ария альты (№ 3) позаимствованы Бахом из его же утраченного инструментального концерта (быстрая и медленная части): на это в самом деле наводит весь характер их материала. Судя по автографу, Бах мыслил в качестве инструментального вступления к кантате 188 клавирный (ранее скрипичный) концерт (№ 1052), транспонированный из d в c-moll, при участии облигатного органа.

В свою очередь Sinfonia из двух разделов (Adagio. Vivace) ко второй части кантаты 76 послужила Баху основой для первой части органной сонаты.

В итоге получается, что почти все инструментальные вступления к баховским духовным кантатам зрелых лет (таких кантат со вступлениями двенадцать) находят прообразы в инструментальных сочинениях композитора.

Казалось бы, приведенные данные имеют узкофактологический характер и представляют внутренний интерес только для каталога баховских сочинений. Однако это не совсем так. Все самопародии и частичные заимствования у самого себя свидетельствуют по крайней мере о трех обстоятельствах, существенных для творчества Баха.

Мир его образов действительно един в духовных кантатах, светских вокальных и даже различных инструментальных произведениях.

Вокальное и инструментальное начала в его творческом представлении тесно слиты и фактически тоже едины в своих выразительных возможностях.

Переноса (с большей или меньшей переработкой) части инструментальных циклов в духовные кантаты, Бах, как правило, сохраняет их функцию в новом контексте. Это последнее, как увидим дальше, имеет немаловажное значение при оценке музыкальной драматургии кантат.

Глубокие внутренние связи баховских кантат с инструментальными (в частности, танцевальными) жанрами, как и с широко понимаемыми жанрами пасторали, сельской музыки или музыки бытовой (колыбельная, например) своего времени, тоже не вызывают сомнений\*. Танцевальностью в общем смысле слова проникнуты, например, арии из кантат 166(5), 44(6), 28(1), 183(4), 52(5), 35(7), 84(3), 149(4), 72(4), 92(8). Любопытно, что это в большинстве — арии сопрано (много реже — альты): для легкой, ритмически острой, светлой и подвижной музыки «танцевальных» арий тембр высокого детского голоса особенно хорошо подходит (пример 5). Интересно также, что арии этого рода помещены чаще всего не в начале, а в конце кантат, то есть по преимуществу они входят в зону финала и даже являются типичными для нее.

Конкретное сходство с танцами, характерными тогда для сюит, наблюдается во многих номерах духовных кантат Баха. Более всего очевидны связи с *курантой*, ее ритмом и темпом, ее динамикой, ее пониманием у Баха. Курантоподобны, если можно так выразиться, арии из кантат 99(№ 3), 1(5), 145(5), 43(3), 169(2), 47(2), 134(2), дуэт из кантаты 124(5) (пример 6) и целый ряд других арий. Они предназначаются для любых го-

---

\* О возрастающем в последнее время интересе к танцевальным истокам музыки Баха свидетельствуют работы [57; 44].

лосов (чаще — тенора), и место их в композиции целого не вполне определено, хотя чаще они идут после начального хора (или другого вокального номера). Исследователи усматривают (не слишком часто!) сходство некоторых номеров духовных кантат с *жигой* — стремительным, «вихревым» танцем, обычным финалом сюиты. Таковы заключительный дуэт сопрано и альты в кантате 186, ария тенора в кантате 194(8), ария баса в № 8(4), ария сопрано в № 39(5). Почти всегда они встречаются не в начале произведения, а либо заключают его, либо находятся в зоне финала. Бесспорна связь отдельных арий и дуэтов с характерным движением *менуэта*, со всем его складом. Напомним кантаты 75(5), 48(6), 194(10), 153(8), 144(2), 173(4), 120(6) (пример 7). Иногда можно встретить явные признаки *полонеза*: в кантатах 75(3), 180(5) 188(1) (пример 8). Изредка появляются *гавот* (№ 194,5; 176,3), *пасье* (№ 75, 10), *бурре* (№ 180,2; 112,4). В кантате 26 ария баса, написанная в форме бурре, получила очень интересное истолкование. Швейцер утверждает, что Бах создал «ликующую песнь освобождения от мирской суестьи» [39, 580]. Дюрр видит здесь своего рода «пляску смерти». Поскольку речь идет о прощании со всеми ценностями бренной жизни в форме арии-бурре, — вероятно, доля истины есть в обоих определениях. Бах ведь — в духе своего мировоззрения — не хотел помышлять о смерти в сугубо мрачных тонах, а если подобные мысли тревожили его сознание, вывод он все равно стремился сделать светлым, оптимистичным. Поэтому бурре могло быть для него «пляской смерти»...

Достаточно часто встречаются в духовных кантатах Баха номера, выдержанные в жанре *сицилианы* (к тому времени почти утратившей собственно танцевальное назначение). Как и Гендель, Бах порою вкладывает в сицилиану идиллическое, иногда лирико-идиллическое, пасторальное или меланхолическое содержание, но он может вдохнуть в нее и драматическое, напряженное, скорбное чувство. Чаще всего сицилиана в его духовных кантатах воплощает просветленную скорбь, то более острую, то скорее элегическую. Почти все сицилианы (будь то ария, дуэт или хор), которые мы назовем, написаны в миноре: кантаты 101(6, дуэт, d-moll), 115 (2, ария, e-moll), 87 (6, ария, B-dur), 68 (1, хор, d-moll), 35 (2, ария, d-moll), 169 (5, ария, h-moll), 29 (5, ария, h-moll). Сохраняя характерное движение сицилианы, Бах иной раз дробит вокальную мелодию на возгласы, приобретающие на этом фоне остро экспрессивное звучание — даже если ария написана в мажоре (пример 9).

Обращается композитор в кантатах и к жанру *пассакалии*. Так, вступительный хор кантаты 78 написан в форме пассакалии, тема повторяется 27 раз, тогда как в полифоническом хоре развиваются ее хроматические интонации, а сопрано и валторна ведут хоральный *cantus firmus*.

Даже такой скромный жанр, как инвенция, находит свое отражение в духовных кантатах. Небольшое ариозо баса из кантаты 81 по характеру письма (соотношение голоса и партии *basso continuo*) напоминает двухголосную инвенцию, как справедливо заметил Дюрр (пример 10). Это тем более любопытно, что в ариозо выступает традиционный тогда «*Vox Christi*» («Что вы так боязливы, малoverные?»).

Значительное место в баховских кантатах занимает выраженная в той или иной форме *пасторальность* — иногда главенствующая в произведении (например, в кантатах № 85 и 104), а чаще определяющая характер арии, дуэта, хора, контрастирующих в контексте с номерами совсем иного облика (героического, величественного, скорбного и т. д.). В жанре пасторали обычно выдержаны светлые арии или хоры особо мирного содержания и теплого колорита. Солирующие гобои или флейты ведут благозвучный дуэт в спокойном ритме, вокальная партия плавно-идиллична, общее движение мерно-волнообразное. Тут Бах иной раз очень близок к Генделю. Почти все «пасторали» идут в мажоре: в кантатах 194 (3, ария баса, B-dur), 184 (2, дуэт сопрано и альты, G-dur, с флейтами), 167 (1, ария тенора, G-dur), 41 (2, ария сопрано, G-dur), 170 (1, ария альты, D-dur, с гобоем d'amore и струнными), 174 (2, ария альты, D-dur), 175 (2, ария альты, e-moll, с флейтами) (пример 11).

Есть в духовных кантатах Баха и воздействие «сельской музыки» — той, что исполнялась народными ансамблями, с характерными для нее мелодиями, плясовыми ритмами и общим складом (соотношение голосов). Такова, например, обработка строфы хорала в кантате 140, соответствующая словам «*Zion hört die Wächter singen*» (пример 12).

Впрочем, для Баха, особенно в духовных кантатах, совсем не показательно непосредственное вторжение музыки быта в художественную ткань сочинений. Если он и обращается порой к бытовым жанрам, то в очень преображенном и опоэтизированном виде. Примером может служить чудесная ария альты (в сопровождении флейт и струнных с сурдинами) в жанре колыбельной из кантаты 34 (пример 13). Подлинное происхождение ее неизвестно: в кантату 34 (и ее прообраз № 34а) она попала, видимо, из другого произведения Баха. Казалось бы, конкретный смысл колыбельной теряется в новом целом. Но композитор знал, что именно ему требовалось. По содержанию кантаты «*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*» ему нужно было в данной ее точке найти выражение нежности, успокаивающей душевности. После большого торжественного хора с трубами и литаврами, вслед за речитативом о «наших сердцах, хранящих слово правды», «бывшая» колыбельная давала это выражение в самых теплых, даже интимных тонах. Переставая быть собственно колыбельной, она по-своему обостряла экспрессию целого, поскольку являлась особо акцентирован-

ным контрастом ко вступительному хору с его ослепительным звучанием.

Подобные же «превращения» испытывает у Баха любой жанр из числа повсеместно распространённых в его время — и сицилиана, и пастораль, и *lamento*, и деревенский танец... Изменяется, индивидуализируется всякий раз самый облик каждого из них, и совершенно особая роль выпадает на его долю в большой композиции целого. Музыкальная драматургия Баха преобразует современные ему жанры.

## IV

По существу все, что входит в состав духовных кантат Баха, можно рассматривать в зависимости от самого широкого круга традиций его эпохи, от установившихся и намеченных норм, принципов, стилевых признаков музыкального искусства. И одновременно ничего нельзя по достоинству оценить вне его собственной, всепреобразующей творческой силы — и вне контекста его музыки.

Так, для баховского понимания хора, арни, ансамбля, речитативов разного типа первостепенно важной оказалась именно композиция духовной кантаты, столь многообразная, гибкая, отчасти даже экспериментальная. Где еще у него, в относительно скромных рамках произведения, звучащего 20—30 минут, возможны такие соединения новейших оперных и концертных форм с традиционными и преобразованными полифоническими, светских жанровых элементов со строгостью хорала, сугубо индивидуализированной высокой экспрессии с эпическим началом? Где это было вообще тогда слышано? Пожалуй, больше нигде. В этом направлении многие годы двигался Гендель — только и всего.

В отличие от произведений веймарских и кётенских лет духовные кантаты Баха, созданные в лейпцигские годы, оставаясь широким полем исканий, обнаруживают уже с большей определенностью творческие принципы композитора, как они проявились в этом роде искусства. Это относится и к пониманию целого, а следовательно, к «расстановке сил» (не говоря уже о их выборе!) внутри кантаты.

Сложнее становится теперь у Баха соотношение и взаимодействие двух разных сторон музыкальной драматургии кантат: эмоционально-образного движения в пределах композиции и стремления к ее целостности, четкой завершенности. Круг образов по преимуществу возможно широк, и тем более важно найти для него гибкость композиции и удержать ее единство, замкнутость целого. Помимо всего прочего расширяются ладо-

тональные планы кантат, и примерно в трети из них Бах допускает заключение не в основной тональности, а в близкой или параллельной минорной. Это не создает впечатления незавершенности, но в конечном счете все же предоставляет композитору некоторую свободу движения, долю его «открытости».

При всем образном богатстве духовных кантат Баха, при мастерской разработанности любых форм, входящих в композицию, в каждой из них, как правило, выделяется главнейшая часть — начальный хор. При двух и более хорах один из них обычно приобретает первенствующее значение. Встречаются в виде исключения случаи, когда два хора равно важны в плане целого. Так обстоит дело в Реформационной кантате № 80: первый хор дает сложную и широкую полифоническую разработку хорала «Ein feste Burg». Это композиционный, зодческий центр произведения, открывающийся в перспективе, подобно куполу центрического здания. Второй хор в конструктивном смысле много проще: мелодия хорала звучит мощными унисонами и октавами всех голосов, а оркестр с трубами и литаврами выражает волнение напряженной битвы, раскрывая воинствующую энергию хорала, исконный смысл его в борьбе за правое дело. Это не структурный, не конструктивный центр кантаты, но ее сильнейшее, ударное впечатление — динамически мощный в своей простоте «фасад», к которому мы внезапно приблизились. И, наконец, финалом кантаты становится собственно хорал «Ein feste Burg» в строгом четырехголосии (голоса вместе с инструментами) в своем чистом виде. Здесь словно показан фундамент всего здания, обнажена его основа.

Заключение духовной кантаты хоралом остается для Баха правилом и в лейпцигские годы. Хорал отсутствует либо в некоторых сольных кантатах (№ 35, 58, 82), либо когда его заменяет хор (№ 68, 181, 198). Любопытно, что в кантате 181 есть заключительный хор, но нет начального (вместо него — ария); в кантате же 68 первый хор облегчен (в движении сицилианы), а центр тяжести перенесен в заключительную хоровую фугу. Все это — своего рода исключения. Они немногочисленны.

Между вступительным монументальным хором и заключительным хоралом преобладает сольное пение — арии (реже дуэты, редко — терцеты) и речитативы. Это не значит, однако, что соло и хор всегда существуют раздельно: Бах находит многие формы их сочетания и объединения, особенно в наиболее драматичных ситуациях, на вершинах драматургии целого. Чаще всего кантата содержит две арии (более половины лейпцигских кантат), много реже — три, редко — четыре. Бах придает, видимо, огромное значение подбору номеров в пределах каждой композиции. Как бы ни развивался «сюжет» — из глубины отчаяния и мрака к свету, с нарастающей тревогой к высокой кульминации, в преодолении драматизма к успокое-

лию, — почти всегда Бах находит такие ступени либо точки в его развитии, которые позволяют воплотить не сходные, а контрастные образы и эмоции. То в «сюжете», в словесном его выражении, что препятствует этому, стусевывается в кратких речитативах. То, что наиболее драматично, либо углубляется в больших ариях (или хорах) до степени единовременного контраста (тогда любая фраза, строка или двустигшие могут много раз повторяться), либо резко акцентируется «параллельно» движению текста в монологах аккомпанированного речитатива свободной формы, с применением резко необычных выразительных средств.

Контраст между основными номерами кантаты может быть выражен и тематически, и структурно, во всем характере музыки, в жанровых ее чертах. Обычно он подчеркнут и выбором тембров (солирующие инструменты), и общим складом изложения. Дюрр замечает, например, что даже в сольной кантате 51 (для сопрано), в ее пяти номерах Бах дал образцы: блестящего концерта (ария C-dur, голос с трубой и первой скрипкой), монодии (речитатив-ариозо a-moll со струнными), вариаций на quasi ostinato (ария a-moll с basso continuo), хоральной обработки (cantus firmus у сопрано, фигурации у скрипки соло) и вокально-инструментальной фуги (ария C-dur с трубой и струнными). Благодаря этому, добавим мы, композитор сумел яснее выделить контрасты, хотя и был ограничен силами одного певца. Обе крайние арии радостно-«глюриозные» («Jauchzet Gott in allen Landen» — и «Alleluja»), но первая из них, «трубная», отмечена героическим подъемом, последняя же полна легкого движения, «юбилейных» пассажей и не лишена ритмической остроты (синкопы и паузы в теме). Лиричен в кантате только речитатив-ариозо — выражение смиренной мольбы.

Еще более скромна по масштабам кантата 170 («Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust»): она написана для альты соло и состоит из трех арий, соединенных небольшими речитативами. Произведение носит светлый и в значительной мере лирический характер. Тем не менее и в этих рамках отчетливо проявляются контрасты образов. Первая ария (D-dur, гобой d'amore и первая скрипка в унисон; струнные), диатонически плавная и спокойная, выдержана в духе пасторали. Вторая (fis-moll, Adagio) — одна из самых нежных жалоб у Баха — проникнута интонациями вздохов в разных регистрах (мелодии органа и струнных) и легкими хроматизмами. Здесь уже нет былого покоя («Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen»). Однако тоска отступает перед надеждой и волей к жизни. Заключительная ария (A-dur, с органом, гобоем и струнными) носит триумфальный характер, причем ее мелодия таит в себе и нечто плясовое. Где же, собственно, центр композиции? Он не слишком подчеркнут, но по образному значению на первое

место выступает «ария тоски» (близкая форме вариаций на *basso ostinato*).

В тех духовных кантатах, где больше событийности, композитор дает все новые и новые воплощения своей системы контрастов. Вернемся ненадолго к произведениям, о которых уже отчасти шла речь. Кантата 8 (о смерти юного сына вдовы из Наина — по евангелию от Луки) по общему настроению и колориту не совсем обычна для Баха: есть что-то романтически-одухотворенное, внутренне-лиричное, даже в ее «картинности». Особо выбраны тональные и тембровые краски\*. Вместо монументально-полифонического вступительного хора кантату открывает оркестровая картина с краткими хоровыми «строками» на ее фоне. «Солнце приветливо освещает поля, когда за ворота города выносят сына вдовы, — фантазирует Швейцер, — звучат башенные колокола, им отвечают цветы в поле, отовсюду несется жужжание пчел, щебет птиц. Таково впечатление от этой звуковой картины в E-dur, о которой Шпитта сказал, что она соткана из весенних звучаний колокольчиков и аромата цветов» [39, 466]. Как бы ни воспринимать мнения Альберта Швейцера и Филиппа Шпитты (наше эстетическое чувство в подобных случаях несколько субъективно!), одно остается бесспорным: Бах дал свое, вполне самостоятельное истолкование «сюжету». В евангелии ничего подобного нет; говорится только: «Когда же он [Иисус] приблизился к городским воротам, тут выносили умершего, единственного сына у матери, а она была вдова, и много народа шло с ней из города».

Поэтическая лирико-пейзажная сущность начала кантаты полностью порождена творческой фантазией Баха. Если б он следовал даже не тексту евангелия, а тексту самой кантаты (переработка духовной песни К. Неймана, 1697), он просто написал бы хор на слова «*Liebster Gott, wann werd' ich sterben?*». Но музыкальное воплощение этих слов, в очень простом складе, строка за строкой, лишь наложено на оркестровую «поэму». Звучание оркестра создает впечатление тепла и света, трогательной и юной природы, контрастирующей смертному горю. Что-то здесь есть, быть может, и от пасторали: благозвучие «дуэтов» духовых в светлом регистре, плавное движение на  $^{12}/_8$ , оттенок идилличности. Но это больше, чем пастораль, сильнее, глубже и поэтичнее. Отрывистые звуки струнных в низком регистре (*pizzicato* по аккордовым тонам), почти не умолкающие от начала до конца, сопровождают «пейзаж» как бы колокольным звоном. Мелодия хора заимствована из «Книги хоралов» (17'3) лейпцигского органиста

\* Тональность кантаты, E-dur, не часто встречается в баховских кантатах (всего шесть раз в лейпцигские годы). При возобновлении кантаты 8 в 1740 году Бах транспонировал ее в D-dur, — по-видимому, из-за трудностей исполнения.

Д. Феттера. И все же целое не принадлежит ни евангелисту, ни К. Нейману, ни Д. Феттеру! Оно полностью баховское. Именно он так вообразил, увидел «происходящее» — прекрасный мир природы и полноту жизни, с которой расстается юноша из Найна. Это его нежное чувство сострадания к молодости проникает всю музыку хора. И если есть здесь элементы пейзажности (на этом в принципе мнения сходятся), то тоже баховской, близкой ему, пережитой им. Что тут библейского? Строки евангелия дали лишь толчок; образ создан Бахом, образная концепция целого несомненно принадлежит ему.

К хору непосредственно (без «соединительного» речитатива) примыкает ария тенора в *cis-moll* с гобоем *d'amore*. Она начинается как типичное *lamento* (пример 14), но выходит за рамки жалобы. В ней тоже слышится похоронный звон в басах, но по-другому — в темном колорите (минор, орган). Жалоба тревожна («...когда пробьет мой последний час?») — удары часов проникают даже в вокальную партию. В сопоставлении этой арии с первым хором нет прямого контраста. Их соотношение более сложно: в арии как бы вычленена скорбная эмоция, которая присутствовала и в хоре, но сочеталась там с иными чертами более светлого образа. Зато следующая за ней ария (*A-dur*,  $^{12}/_8$ , с флейтами и струнными) резко контрастирует предыдущему (что отмечено, в частности, и Дюрром) как увлекательная жига (!), полная жизни и огня: страх смерти преодолен, суетные заботы отринуты, Иисус зовет за собой... В музыке арии есть общие черты с оркестровой партией первого хора (сходные тембровые звучания, движение на  $^{12}/_8$ ) — при различии темпов. Кантата оканчивается хоралом на извечную тему жизни и смерти — мораль, обретенное равновесие, завершение (*E-dur*).

По-другому система контрастов воплощена Бахом в кантате 81 (об усмирении бури на море). От первой арии (и торжественной и тревожной) ко второй и третьей волнение все нарастает. Контраст ко всему дан в самом центре произведения — в спокойном обращении Иисуса к ученикам. Все остальное полно бушующих страстей. Об успокоении вод говорит затем лишь краткий речитатив альты, а заключительный хорал утверждает в полную силу мораль евангельского текста. Конечно, преобладает здесь буря. Однако слова Иисуса, его короткое ариозо несложной фактуры («двухголосная инвенция»!) тем самым выделены особо и должны звучать веско, как своего рода тихая кульминация (*D* в миноре)\*.

---

\* Партия баса, которому по традиции поручались слова Иисуса (так же в «Страстях» по Матфею и по Иоанну у Баха), носила тогда характерное название «*Vox Christi*».

В светлой и праздничной кантате 140 (о девах мудрых и неразумных), которую по духу сравнивают со свадебными, контрасты извлечены Бахом, казалось бы, помню «сюжета». Но потому Бах и обращался ко многим источникам, формируя ее текст (о чем говорилось раньше), что он искал почву для контрастных образов. После импозантного и одновременно динамического Es-dur'ного хора на хорал («Пробудитесь! зывает к вам голос») — призыв и пробуждение — идет широкий и «нарядный» лирический дуэт сопрано и баса «Wann kommst du, mein Heil» (c-moll, Adagio, импровизационно-патетические пассажи у скрипки piccolo). По характеру это — любовный дуэт, чувствительный, даже с оттенком страстного томления. По тексту же — диалог Души и Иисуса. Что бы могло оттенить его контрастом в дальнейшем? Сельская музыка! Вторую строфу хорала Бах соединяет с двухголосным «сельским» звучанием (плясовая мелодия — струнные в унисон, контрабас). Предлогом для него послужили слова хорала «Сион слышит пение стражей». Хочется сказать, что это «скерцо на хорал»... И снова идет любовный дуэт — уже более светлый, радостный. Третьей строфой хорала в простом изложении завершается эта кантата. Слушая одну лишь музыку, нетрудно понять произведение как образец любовной лирики, но не камерной, а данной на более широком жизненном фоне. Разве только последний хорал нарушит это впечатление...

В поисках нужных новых текстов и сюжетных «мотивов» для Рождественской кантаты 40 Бах, как мы уже заметили, прибегал к самым различным источникам, дабы поместить в центр произведения картину битвы со змеем — воплощенном дьявольских козней. Но и эту группу номеров он пожелал внутренне оттенить контрастом: «наступательной» и победной ариям контрастирует помещенный после первой из них выразительный аккомпанированный речитатив — на этот раз ложнолирического характера (змей-искуситель в раю).

Яркие контрасты образов содержит кантата 105, особенно между арией сопрано с гобоем и струнными (жалоба, трепет, сокрушение) и арией тенора с солирующей валторной («веселый бег» — по Швейцере).

Система контрастов — одна из главных основ музыкальной драматургии в кантатах Баха. Разумеется, она действует в сочетании с характерными для него принципами объединения композиции и связана с особенностями формообразования композиционных единиц, то есть хоров, арий, ансамблей, речитативов, инструментальных вступлений.

Однако не во всех духовных кантатах Баха, созданных в лейпцигские годы, возникает столь широкий круг образов, столь же ясно контрастирующих между собой. Примерно десятая часть произведений скорее следует определенному наклонению — в сторону скорбно-горестных, светло-пасторальных

или героических образов в различном их воплощении, в разных градациях и оттенках. Таких кантат у Баха в Лейпциге становится все же несколько меньше, чем было в предшествующий период. Правда, и теперь они, с нашей точки зрения, принадлежат к сильнейшим его вещам, производят глубокое и вместе с тем, пожалуй, наиболее индивидуальное впечатление. Впрочем, таково наше, современное восприятие. Бах же явно предпочитал широкие образные концепции, большую «объемность» и контрастность в пределах каждой кантаты.

Особенной силой воздействия обладают скорбные, горестно-покаянные произведения, исполненные острого, порою трагического, скованного чувства. Таковы кантаты 13 («*Meine Seufzer, meine Tränen*»), 55 («*Ich armer Mensch, ich Sündenknecht*»), 58 («*Ach Gott, wie manches Herzeleid*»), 82 («*Ich habe genug*»). В них как нигде проявляется принцип единовременного контраста, определяющий облик большинства арий, хоров, речитативов. Иную сферу образов представляют светлые, радостные, иногда с пасторальным наклоном кантаты, как 85 («*Ich bin ein guter Hirt*»), 104 («*Du Hirte Israel, höre*»), 167 («*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*»). В различной мере проникнуты драматизмом кантаты 42 (затаенная и нарастающая тревога в ожидании событий) и 70 (пророчество о Страшном суде). Могучие и грозные героические чувства вдохновенно передает Реформационная кантата (№ 80). Есть что-то от гипнотически выдержанной единой силы в громовых образах вечности из кантаты 60. И хотя почти везде Бах дает просветление и надежду в итоге образного развития, скорбные и драматически-напряженные произведения этих групп сохраняют главное в своем облике. Светлые же пасторальные, а также торжественно-праздничные кантаты оставляют слушателя под властью основных образов, вызывая не только радостный подъем духа, прилив энергии, но и чувство мирного, несколько идиллического (пастораль) покоя, дарованного отдыха от тягот и скорбей.

Стремление Баха более к широте образной концепции, чем к определенному наклонению в музыкальной драматургии кантат, выражено, естественно, и в том, что он предпочитает произведения с крупными хоровыми номерами кантатам, написанным для голоса или голосов соло. Из ста пятидесяти восьми духовных кантат зрелого периода всего лишь тридцать шесть не содержат больших хоров, будучи ограничены по преимуществу простым хоралом, не требующим непременно участия опытных певцов (исполнялся всеми присутствующими прихожанами); а среди них только в пяти нет ни хора, ни хорала. Эти сольные кантаты написаны для одного голоса (№ 35, 51, 52, 55 и еще пять произведений), для двух голосов (№ 32, 49, 57, 58, 157, 158), для трех (№ 60, 81, 83 и другие, всего двенадцать), для четырех (девять кантат).

В какой-то мере отсутствие больших хоров влияет на масштаб и тип композиции, но это не значит, что она обязательно приобретает сугубо лирическое (как можно было бы ожидать в кантатах для одного сопрано или одного альты) наклонение или чисто камерный характер. Например, кантата 35 («Geist und Seele wird verwirret»), написанная для альты (даже без хорала), состоит из двух частей (в них три арии, контрастирующие одна другой), причем каждую из них открывает быстрая Sinfonia. В целом произведение включает значительный круг образов, и одни лишь его арии с возможной полнотой представляют: проникновенно-лирическое («трогательная» сицилиана, a-moll), подъемно-героическое (виртуозная, бравурная ария, F-dur) и собственно динамическое (курантообразная ария, C-dur) начала. Если вспомнить, что вступительная Sinfonia (131 такт!) тождественна первой, главной части большого инструментального цикла, то станет ясной содержательная насыщенность этого сольного произведения.

И хотя мы отмечали определенное наклонение в кантате 55 (для тенора соло, с хоралом в заключении), все же и она, в пределах своей «покаянной» тематики и скромных масштабов (пять номеров), воплощает родственные, но разные образы и эмоции — более нежные в своей одухотворенности и более напряженные, с проступающим драматизмом страдания. С еще большим основанием это можно отнести к кантатам 51 и 52 (для сопрано), 56 и 82 (для баса) и 170 (для альты): круг их образов, даже при относительной определенности общего наклонения, всегда по-своему значителен, а в их сопоставлении действует по меньшей мере принцип дополняющего контраста.

Что касается сольных кантат для нескольких голосов, то они еще менее камерны или ограничены в круге образов. Сошлемся снова на кантату 81 — с ее редкостной динамикой и драматическим размахом.

Вероятно, самой примечательной особенностью сольных кантат является их тяготение к образованию нового «центра тяжести». В других случаях эта функция почти всегда принадлежала вступительному хору. Здесь же, в произведениях для голосов соло, обычно одна из арий (или один из дуэтов) начинает претендовать на такую роль. Исследователи отмечают: начальная ария кантаты 151 становится ее значительнейшей частью и содержит внутренние контрасты (Molto Adagio — Vivace), первая ария баса в кантате 88 (197 тактов!) по масштабам и стилю изложения стоит между мотетом и концертом, а подлинный центр произведения образует ария баса, открывающая его вторую часть. Со свободной пятиголосной фугой сравнивают начальную басовую арию (100 тактов) из кантаты 86. Об арии альты с двумя гобоями (188 тактов!) в кантате 174 (она следует тотчас за инструментальным вступле-

нием) советский исследователь пишет: «...Полная фугированная форма в первой части, потом самостоятельная средняя часть и *da saro*» [18, 172].

Мы позволили себе в данном случае сослаться на мнения других музыковедов, чтобы избежать возможной субъективности впечатлений: ведь тенденция к выделению нового «центра тяжести» в сольных кантатах Баха знаменует не какой-либо итог исканий, а именно процесс, который в принципе можно расценить по-разному. Между тем, с нашей точки зрения, этот процесс высокопоказателен уже хотя бы потому, что он проявляется даже там, где нарушено обычное для духовных кантат равновесие художественных слагаемых и выпадает такое важное звено, как обширный вступительный хор. Иными словами, этот процесс становится закономерностью.

## V

Все составные части духовных кантат Баха (хоры, арии, ансамбли, речитативы), взаимодействующие в большой композиции, заслуживают по многим причинам и отдельного рассмотрения.

Хоры чаще и глубже привлекают внимание исследователей — как важнейшие части кантат и наиболее развитые полифонические формы. Они связаны в своих истоках с немецкой, косвенно — с итальянской, в отдаленной подготовке — с нидерландской полифонической традицией. В них отражаются и многосторонние искания композитора — создателя классической фуги, какими средствами она ни была бы представлена. Конструктивная, зодческая сторона хоров интересует музыковедов больше, чем их драматургическая функция в кантате, что, по-видимому, в известной мере естественно: для наблюдений над развитием полифонии у Баха, в частности над пониманием фуги, духовные кантаты дают богатый материал. На примере их хоров (и не только хоров) форма фуги воспринимается именно как процесс (выражение Б. В. Асафьева) — со следами своего «прошлого» и с приметами будущего. Это же в той или иной мере характерно и для многочисленных инструментальных фуг Баха. Но в вокально-инструментальных полифонических композициях есть, видимо, свои особенности «прорастания» форм, есть, если угодно, своя непринужденность в смешении признаков фуги и сонаты, рондо, трехчастности *da saro*, французской увертюры и т. д. Требуется ли это присутствием текста или оправдывается им, далеко не всегда и не сразу ясно. Во всяком случае, требуется образным замыслом Баха — этого довольно.

По выразительному смыслу, по общему характеру музыки хоры в духовных кантатах очень многообразны. Их торжественность может быть «гlorиозной» (кантата 130), помпезной в духе французской увертюры (№ 20), победной, подобно тематике воскресения (№ 120)\*, строгой (№ 179), траурной (№ 198). Экспрессия выражается то в грозном напоре сил (№ 40), то в тревожном «трубном» призыве (№ 70), то в длительном акцентировании скорбной темы (пассакалия в № 78), то в патетической декламационности мелодии (№ 75). Чаше, чем можно было бы ожидать, вступительные хоры не лишены субъективного отпечатка. Таковы хор с речитативами «Кто знает, как близок мой конец?» (из кантаты 27) и хор с нежным соло гобоя в кантате 93 (оба — в *c-moll*). Скорбными вздохами пронизаны партии хора «Я жалкий человек» (*g-moll*, № 48); трогательны интонации хора «Я взываю к тебе» (*g-moll*, № 177); есть нечто арное (в баховском понимании) в тематике начального хора кантаты 109; «страстной жалобой» (по выражению Швейцера) звучит хор в кантате 46, откуда берет свое начало известная тема *Qui tollis*. Несколько раньше говорилось также о своеобразном драматизме ряда хоров (например, № 73). Порою вступительные хоры содержат различные внутренние сопоставления между разделами формы (*Adagio* — *Allegro*, полифонический — гомофонный склад), между инструментальными блоками и вокальными строфами, между «объективностью» хорала и экспрессивней речитативов, собственно тематические, давшие сразу (ликование и жалоба в № 103) и т. п. Именно в кантатах это наиболее естественно — в общей связи если не буквально со словесным текстом, то, по крайней мере, с его «поворотами».

В чем же заключается особый выразительный смысл хора в духовной кантате, его функция среди всего остального? Такой вопрос не может не возникнуть, поскольку в тематике хоров, в существе возникающих образов немало общего с иной музыкой Баха, в частности с ариями из тех же кантат. Шире по масштабам, глубже по полифонической разработке, монументальнее и относительно объективнее воплощают хоры мир баховских образов. Больше возможностей предоставляют они композитору для всесторонней опоры на хорал, для творческого использования его в развитии формы. Хоры берут на себя главное в содержании кантаты, охватывают самое существенное и развивают это с наибольшим размахом. Не случайно исследователи сплошь и рядом называют вступительный хор духовной кантаты ее «важнейшей частью» (№ 43), «значительнейшей» (№ 77), даже именуют иногда «*Der Schwerpunkt*» (буквально — «центр тяжести», в кантате № 20).

\* Хор (2) из кантаты 120 послужил основой части *Credo* в мессе *f-moll* — на слова «*Expecto resurrectionem mortuorum*» («Исповедую воскресение мертвых»).

Центральной частью духовной кантаты хор становится и в смысле многообразия композиционных решений. Даже без углубления в аналитические подробности принято подчеркивать, с одной стороны, признаки мотетного склада (старинная полифоническая традиция, идущая еще от строгого стиля а *capella* XVI века) — в хорах кантат 39, 62, 64, 179, а с другой — признаки концертного изложения нового типа — в кантатах 44, 83, 99, 109. Мы уже упоминали о хоре-пассакалии в кантате 78, о хоре в жанре сицилианы (№ 68), о хоре чисто инструментального происхождения (№ 110, по увертюре из оркестровой сюиты № 1069). Сложны взаимоотношения между вокальными и инструментальными партиями во многих хорах. Оркестр может быть тематически противопоставлен хору, как в кантате 8 (о чем уже речь шла), 109, или соединяться с ним в полифонический ансамбль, может нести заглавно-тематические функции и выполнять различную роль в членении и развитии формы.

Инструментальные вступления к хорам (не ко всей кантате!), небольшие по объему (часто 16 тактов, иногда от 10 до 36), сами по себе приобретают неодинаковое значение внутри композиции номера. В праздничной кантате 11 сначала звучит оживленное и пышное вступление с трубами и литаврами (32 такта, обозначим его А), затем хор (с сопровождением оркестра, который образует свою форму *da saro* — ВСВ), после чего повторяется оркестровая часть. В целом возникает симметрия АВСВА; в ней все замкнуто, завершено и весьма импозантно, прежде всего благодаря оркестровому обрамлению. В «трубном», победном хоре кантаты 120 (он стоит на втором месте после арии альты) оркестровое вступление тематически (фанфары, дробь литавр) сливается с последующим и определяет целое; средняя часть этой трехчастности (*da saro*) тоже отдана оркестру. Такого рода замкнутые формы с различными простыми вариантами использования в них оркестровых эпизодов особенно естественны в хорах торжественных, праздничных, победных, с большим (для Баха) составом оркестра.

Тип французской увертюры, к которому Бах нередко обращался, тоже представлен у него в хорах духовных кантат разными вариантами. Наиболее эффектно его использование в торжественной кантате 119 (на перевыборы магистрата в Лейпциге в 1723 году). Здесь медленная часть (*Grave*, хотя композитор не обозначил это) исполняется одним оркестром (41 такт), а быстрая, фугированная ( $12/8$ ) — хором на равных началах с оркестровой партией. По тому же принципу построен внушительный хор кантаты 194 (на освящение органа в Штёрмтале в 1723 году): типично «увертюрное», маршеобразное *Grave* оркестра (32 такта) и быстрая ( $3/4$ ) fuga на «размашистую» тему.

Кантату 75 открывает хор, который лишь по началу подобен французской увертюре (оркестровое вступление, 10 тактов), а затем основные «события» разворачиваются самостоятельно, в хоровой фуге, с интересными особенностями формы. По-своему трактована схема французской увертюры в кантате 20 («O Ewigkeit, du Donnerwort», первая композиция, не смешивать с № 60!): на восемнадцатом такте медленная оркестровая часть (с чертами торжественного марша) переходит в хоровую (без смены темпа), а далее идет общее быстрое фугированное движение. В этих случаях только первые такты звучат торжественным призывом, а затем начинается напряженное полифоническое развитие самостоятельного образного значения (в зависимости от тематики и смысла кантаты), требующее и переосмысления формы.

В кантате 148 первый хор Бах обозначил как *Concerto*. Его форма трехчастна, причем первая часть включает в себя инструментальное вступление (33 такта) и хоровое развитие того же материала (с элементами фуги), а средняя часть формы является фугированной экспозицией новой темы. Этого — в представлении Баха — видимо, потребовал текст, в котором композитор выделил две стороны образа. Важную в развитии целого роль выполняют оркестровые блоки во вступительном хоре кантаты 130: хоровая fuga обрамлена быстрым и помпезным, тематически самостоятельным вступлением (21 такт) и заключением; кроме того, четыре эпизода фуги со строфами хора разделены оркестровыми фрагментами. Совсем иная композиционная роль отведена оркестру в большой хоровой фуге из кантаты 45: он самостоятельно участвует в развитии целого, проводя (на протяжении тридцати шести тактов) тему, ответ и разработочную интермедию, и лишь затем идет полная экспозиция силами хора. Самостоятельные проведения темы поручены оркестру также в начале средней части фуги и в начале репризы [18, 174, 153]. Здесь оркестровые блоки тоже по-своему членили форму, отмечая начала всех ее частей, но целое монотематично и «материал» у хора и оркестра, следовательно, один и тот же. Баху в данном случае не нужны внутренние контрасты или сопоставления. Он передает изречение пророка Михея: «Тебе сказано, человек, что есть добро...» Композитор стремился к единству общего впечатления, к строгости, истовости выражения. Оркестровые краски положены мягкие (флейты, гобои, струнные), движение голосов диатонично и плавно, как в мотете.

Внедрение чисто инструментальных разделов в различные части формы так или иначе характерно для многих хоров в духовных кантатах Баха. Чередясь с хоровыми частями разного склада, они обрамляют их, вторгаются в среднюю часть (кантата 67), повторяются в полном или сокращенном виде (№ 62), контрастируют как более гомофонные части с фугиро-

ванными хоровыми (№ 43), образуют вместе с примыкающим хоровым «куском» часть более сложной, составной формы и в таком виде уже чередуются с входящими в нее фугами (№ 103). Вариантов много. Отделение оркестровых блоков от хоровых (с оркестром) позволяет композитору располагать двумя существенными тембровыми элементами внутри формы, участвующими в различных ее композиционных решениях. Даже такая ясная схема, как рондо, бывает у Баха разделена помимо тематических признаков и характером письма: в духе а сарпелла, с одной стороны, и смешанного вокально-инструментального — с другой (№ 186). Встречаются случаи, когда хор ведет строфу хорала строка за строкой, а оркестровая партия развивается самостоятельно с «концертирующими» инструментами (№ 177). Иногда соотношение сил более сложно. Голос, например альт (в унисон с валторной и тромбоном), ведет *cantus firmus*, партия хора носит имитационный характер, а партия оркестра, тематически самостоятельная, то приближается к ней, то нет (№ 96).

При любых композиционных замыслах хоры духовных кантат прежде всего полифоничны; они могут служить образцами развития фуги как бы на разных его ступенях и в отношении различных сторон этой классической в своем роде формы. Так, В. В. Протопопов показывает на примерах из кантат, как складывается трехчастная репризная форма фуги, усиливаемая «соединенными действиями ряда признаков — ладовых, архитектурных и тембровых» [18, 152]; с большими интермедиями в экспозиции, средней части и репризе (кантата 198); с одной большой интермедией в качестве средней части (№ 147); с тенденциями, ведущими к сонатности и рондообразности (№ 45). Рондообразна хоровая фуга из кантаты 48. Сонатность старинного типа (без разработки) проявляется в кантате 47. Сонатность в зародыше содержит, по мнению Протопопова, первый хор кантаты 17, хотя в нем нет контрастных образов и признаки сонаты выступают пока еще лишь в тональном плане целого. Порою сложная двухчастная форма может у Баха состоять из двух фуг (№ 195). И все эти процессы в полифонической композиции могут сочетаться с многообразным использованием хорала. Протопопов приводит примеры трехтемной (кантата 121) и пятитемной (№ 2 и 77) фуг на хорал — по числу разрабатываемых в фугированных экспозициях стрóf хорала. Грандиозное сооружение на основе хорала «Ein feste Burg» воздвигает Бах в первом хоре Реформационной кантаты 80. Строка его за строкой проходит в фугированных экспозициях у хора и затем вариантно каноном в увеличении (с трубами!), так что сами экспозиции весьма развернуты. Дюрр называет все это хоральным мотетом, хотя естественнее считать многотемной фугой на хорал (есть реприза первой строки), тем более, что мощное звучание при

важной роли оркестровых партий мало характерно для мотетного склада. Но как бы монументальна ни была композиция, она сосредоточена на мелодии хора, подчинена ей и вытекает из нее. В этом смысле она строго центрична и, подобно куполу здания, высится, держась на всех его опорах. Гораздо более сложный случай находим в кантате 130, где хоровая fuga на одну независимую тему (идущая своим путем) сочетается с четырьмя различными строфами хора. В отличие от такой строгой задачи Бах допускает и значительную свободу в других полифонических формах: за фугированной экспозицией тут же дает свободное развитие, среднюю часть пишет в параллельном миноре, а репризу — как da capo (кантата 197).

Иными словами, именно здесь, в крупных начальных хорах духовных кантат, проходит напряженная творческая работа над классической формой полифонического письма как самой концентрированной и в то же время самой многообразной, всесторонне развивающейся. Разумеется, всякий раз общий характер фуги связан с тем, как мыслит Бах первый, «заглавный» образ кантаты, какие стороны его он желает раскрыть, насколько важны для него в этой связи определенные слова, каким модификациям способна подвергаться избранная тема (или темы) фуги и т. д. Если композитору необходимы, в частности, целые строки или строфы текста, последовательно и без замедлений высказанные внутри хора, он вводит туда речитативы (кантаты 27 и 73), как мы уже отмечали. Без этого в форме фуги не могли бы прозвучать «в темпе» подобные фрагменты текста, если, конечно, к композиции не добавлен сверх нее *cantus firmus* по строфам хора. В принципе же fuga, сколь бы она ни была широка и разработана, скорее раскрывает, разворачивает один образ, концентрируя внимание на нем, освещая его как бы с разных сторон, в разных «ситуациях», лишь несколько отходя от него (что возможно в интермедиях, но обычно не до контраста) и вновь возвращаясь — все при непрерывном токе полифонического движения «сквозь» тональный план целого. Значение музыкального образа первой хоровой фуги в кантате как заглавного, при наибольшей разработанности музыкальной формы, и делает такой хор важнейшей частью произведения.

Не исключено, разумеется, что хоровая fuga написана на две темы, которые контрапунктируют уже при своем появлении или экспонируются поочередно. Однако различие тем здесь не поднимается до контраста образов, ибо тема фуги — еще не образ, а лишь зерно его, близкое сопоставление двух или более кратких тем-мелодий (как в экспозиции, так и в дальнейшем полифоническом движении) — скорее сводится к выражению различных сторон одного образа. Можно говорить о том, что двух- (или трех-) темная fuga содержит различные тематические

элементы — точно так же, как большие хоры в баховских духовных кантатах обнаруживают признаки иных внутренних сопоставлений, в частности черты различных музыкальных жанров и форм, различного склада музыки. Уже хотя бы существование двух или нескольких разделов большого хора в различном характере (тип французской увертюры, композиция первого хора в кантате 39 и другие) не позволяет настаивать на единстве образа. Впрочем, зачастую это не приводит к действительному контрасту, не связано с дальнейшим движением музыкальной мысли, оставаясь именно сопоставлением разделов. Форма находится в процессе развития, она содержит в себе зародыши, зерна, возможности других форм. Подлинный внутренний контраст образов (не единовременный контраст одного образа!) еще не найден, но ничто не окостенело, не схематизировалось, никакого шаблона нет, появляются бесчисленные скрещивания различных тенденций в вариантах, для которых единственно точное обозначение нелегко найти. Отсюда возникает множество приблизительных, отчасти субъективных суждений о композиционно-жанровых особенностях тех или иных хоров. В них отмечают соединение мотетных и концертных элементов при свободном полифоническом развитии и наличии фуги (кантата 46); соединение мотета с большой формой концертной части (№ 103); свойства хоровой фантазии (№ 135); черты «малого цикла» прелюдии-фуги (№ 76) и т. д., и т. п. Не станем спорить. Подчеркнем лишь процессуальность происходившего (что отразилось по-своему и в приведенных современных оценках). Не все здесь сложилось и определилось до конца; все — в движении. Но направление, в котором движется мысль композитора, достаточно ясно.

В этих художественных условиях напряженных творческих поисков и многосторонней эволюции форм неоценимое значение приобретал для Баха протестантский хорал, еще не утративший почвенной основы в народных мелодиях, простой, строгий, сильный своей вседоступностью, в меру объективный, в меру эмоциональный. Сейчас речь идет еще не о принципах обработки хорала или развития его тематизма в композиции, даже не о том, в чем именно проявляется его «объединительная» роль в ряде кантат. Для всего искусства Баха, для его стиля в целом и для хоров кантат в частности хорал становится также своего рода критерием, постоянной величиной, неизменным мерилом, при помощи которого легче оценить истинный масштаб баховских исканий, дерзновений, открытый. Прикасаясь к хоралу, композитор не отрывается от земли, всем равно близкой, понятной, животворной, — и тем виднее в итоге выступает совершенное им. Экспрессия баховских мелодий, «скорбные» хроматизмы его гармонии, свобода импровизационно-патетического развертывания в сложных ритмах, многообразие полифонических форм с их мудрой зодческой

основой, наконец, путь к высотам трагического — все «измеряется» хоралом (о котором Бах никогда не забывает) и все получает свою эстетическую оценку по естественной шкале художественного восприятия. Хорал как некое эпическое начало (именно таким он выступает в сравнении с искусством Баха) словно восстанавливает меру вещей, оттеняет необычное, не давая ему утратить остроту, помогает понять сложное, не упрощая его. Эта функция хорала в полную меру действует в хорах духовных кантат — и прежде всего в хорах, где ему предоставляется наиболее широкое поле действия. Хорал как основа тематики хора (фуга на тему или темы хорала), хорал как интонационная основа развития — это в большой мере определяет музыкальный язык композиции. Но мы имеем в виду и совсем другое. *Cantus firmus*! Старая и вечно новая для Баха традиция. Как велика его роль в баховских произведениях, когда он мерно и веско звучит над хором, или прорезает его звучание в партии альты, или тяжело движется в басу, или раздается «трубным гласом», покрывая своей силой все остальное! В хоровой полифонии строгого стиля а *capella cantus firmus* (будь то григорианская мелодия или песенная) в большой мере сливался с характером движения всех голосов, был его стержнем. У Баха целое в хорах далеко не всегда хорально. Напротив, нередко *cantus firmus* особой мелодической линией идет сверх всего, что происходит в хоре, и тем самым сообщает целому новое качество. *Cantus firmus* образует, так сказать, контрапункт ко всей полифонической структуре композиции, своего рода надстройку над ней. Здесь уже «постоянная величина» хорала вплотную соприкасается с индивидуальным баховским стилем, и входит и не входит в него, благодаря чему мы и постигаем истинную цену ему. Это явление совершенно особого рода.

Вместе с тем наибольший контраст, резкое противостояние себе, своему складу, своей объективности выражения хорал находит все-таки не в полифонических хорах духовных кантат с известной, присущей им мерой объективности. Резче всего противостоит хоралу то, что наиболее лично по характеру выразительности, наиболее индивидуально, наименее строго, далеко от какой-либо размерности. Сопоставляя выразительный речитатив с его экспрессивными интонациями и хорал с его эпическим спокойствием, вплотную сдвигая их, чередуя многократно (кантата 92), Бах достигал небывалого эффекта, словно вводил в действие некие разноликие, «разноязычные» силы. Это давало ту степень драматического напряжения, которая одна и могла устроить его в острых психологических коллизиях. Большие полифонические хоры не содержат резких контрастов подобной остроты. Именно потому, что хоры и проникаются хоральным тематизмом, и способны контрапунктировать хоралу всей своей массой, потому что они

более объективны, чем речитативы и арии, но не столь объективны, как хорал, — они и становятся наиболее важными в кантате частями по разработке хорального мелодизма. Это в свою очередь усиливает роль хора в кантате как ее главного звена.

## VI

Многочисленные арии духовных кантат в некоторых отношениях сближаются с хорами: партии голоса и двух-трех инструментов образуют порой полифонический ансамбль, исполняющий даже фугу. Но в целом выразительные возможности арий, вне сомнений, несколько иные. Мы уже заметили, сколь ощутимы в них соприкосновения с частями танцевальных сюит, с жанрами сицилианы и пасторали. Казалось бы, еще более естественно говорить о связях с самыми влиятельными тогда вокальными образцами — итальянскими ариями (в опере, оратории, кантате), в частности с наиболее распространенными типическими ариями в форме *da capo*. Бах воспринимает и самую эту форму, придавая ей различные видоизменения, и складывающиеся в его время типы арий, и виртуозное вокальное письмо, и принцип концертирования, то есть соревнования голоса с солирующим инструментом. И все же его арии в итоге несопоставимы с итальянской ариозностью, как бы она ни была эмоционально богата. Не только потому, что у Баха крепки национальные корни искусства или что он сросся с традицией протестанского хорала (а через него с народно-песенной традицией). Но и потому, что он обогащает арию всем, что может дать его музыка: силой экспрессии, особым драматизмом единовременного контраста, соединением любых вокальных и инструментальных средств в сложнейшем целом, — словом, неограниченными образными возможностями своего искусства. Не забудем также, что его арии (как и хоры) живут и действуют в музыкальной драматургии целого.

Мир баховских арий поистине необъятен. В среднем две или три арии входят в каждую кантату, но дело совсем не в их количестве: неисчерпаемым кажется богатство их содержания, безграничной творческой, образная фантазия. Нельзя лишь подходить к ним с обыденными мерками позднейшей оперной арии: ни по стилю письма, ни по требованиям к исполнителям, ни по допустимой манере исполнения они не соответствуют наиболее распространенным традициям оперной ариозности. Прежде всего они рассчитаны на исполнение детскими и молодыми мужскими голосами и возникли вне оперной среды с ее примадоннами и премьерами: исполнив арию,

мальчик-альт (или старший ученик-бас) снова присоединялся к хору и вместе с другими альтистами вел в нем свою партию. Такой певец не мог выставлять свою артистическую индивидуальность как некий феномен и менее всего был способен думать о «самовыражении» или чем-либо подобном. Он оставался участником немногочисленного ансамбля, в котором все силы были равно значительны и равно необходимы для исполнения кантаты. Не властвовал певец и над сопровождением, когда исполнял арию: строго говоря, он и тогда не был солистом в позднейшем смысле. Как правило, он выступал в дуэте с гобоем, флейтой, скрипкой, трубой, в трио — с двумя концертирующими инструментами или даже в квартете — с тремя инструментальными голосами. Властвовала музыка — и перед этой властью все были равно в ответе!

Разумеется, подобные условия исполнения и требования к исполнителям теснейшим образом связаны с самым характером музыкального искусства, всецело порождены им. Полагаем, что немногие расставленные сейчас акценты имеют прямое отношение к общему облику баховских арий, к тому, как понимал Бах сольное пение в духовных кантатах. Если певец в итальянской опере мог в те времена быть господином положения, требовать от композитора выгодных для себя вокальных партий и сценических ситуаций, импровизировать украшения, задерживать действие и т. п., то искусство Баха совершенно чуждо всей этой атмосфере. Оно серьезно и строго, не допускает импровизации и личного «вмешательства» солистов, не терпит ни малейшего отхода от общего плана сочинения, от высшей организованности полифонического целого. Это имеет к ариям в точности такое же отношение, как и к хорам: соподчинение — вот необходимое условие, соподчинение всех исполнительских средств общей художественной задаче.

Бах обычно именует ариями и вокальные дуэты, рассматривая те и другие, по-видимому, в ближайшей связи. Дуэты, однако, занимают в духовных кантатах более скромное место. По драматургии они чаще всего действительно близки ариям — особенно в тех случаях, когда вокальные партии не противопоставлены одна другой.

Как ни зависел композитор в выборе солистов от внешних обстоятельств, все же он, вне сомнений, руководствовался — при любой возможности — собственными творческими намерениями и вкусами. Так, на протяжении лейпцигских лет (когда условия в Thomas-Schule не раз изменялись) он с почти равным интересом обращается ко всем голосам солистов и в то же время отдает некоторое предпочтение то одному, то другому из них — в зависимости от своих образных представлений. Кое в чем его тут связывала и традиция: если в кантате звучал текст от лица евангелиста, было принято поручать эту партию тенору, слова Иисуса передавались басом. Бах не от-

ступал от этих обычаев. Можно заметить даже, что названные «амплуа» наложили некоторый отпечаток на характер теноровых и басовых партий в его кантатах. Тенор кажется более свободным в своей экспрессии, более субъективным в патетических жалобах, в выражении скорбных чувств; бас более строг и прост, более истов и сдержан, хотя круг доступных ему эмоций тоже достаточно широк. Партия Души (символический образ) поручалась у Баха сопрано, но это особого влияния на все остальное не оказывало.

На первое место по образной силе и оригинальности в духовных кантатах выделяются партии альты. Именно альту Бах поручает лучшие арии, особо отмеченные глубиной чувства и достигающие временами трагической значительности. Возможно, что в его распоряжении был превосходный альтист, как предполагают исследователи. Но один мальчик-альтист не мог бы петь в кантатах Баха чуть ли не с первых до последних лет их создания! Если даже такой певец и появлялся среди учеников Thomas-Schule, то уж наверное не всегда. Следовательно, как в зависимости от этого, так и вне зависимости, композитор находил самый тембр и диапазон детского альты наиболее желательными для серьезнейших замыслов.

Главной выразительной сферой альты становятся у Баха скорбные, печальные, горестные чувства, то есть круг образов *lamento*, понимаемый много шире, чем у других современников. Для альты написана, в частности, ария в кантате 11 «Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben», которая хорошо известна в варианте «Agnus Dei» (в транскрипции) из мессы *h-moll*: причудливо изогнутая, с синкопами, «мучительная» мелодия и терзает душу и странно успокаивает ее своим качанием, своими «волнами»; партия скрипок (в унисон) сплетается с линией голоса, перекрещивается с ней; все обострено и напряжено при неизменной сдержанности общего движения. Яркий пример единовременного контраста! Средний регистр альты при густоте тембра — одна из необходимых спокойных сил в их совместном художественном действии. По характеру мелодического движения этой арии близка альтовая ария из кантаты 33, не столь, однако, экспрессивная (пример 15).

Среди альтовых арий в духовных кантатах Баха есть немало образцов *lamento*, мелодически развивающегося из характерных интонаций вздоха, пронизывающих то вокальную, то инструментальную партию, либо и ту и другую. Применение этих типичных приемов не препятствует удивительному многообразию баховских арий-жалоб. Сопоставим несколько примеров. Простодушно-трогательная ария альты о любви и милосердии из кантаты 164 (*d-moll*, с двумя флейтами) построена на нежных вздохах в мелодии голоса и флейт. Тревогой и тоской дышит ария из кантаты 125 (*h-moll*, с флейтой и гобоем *d'amore*).

Патетика явно проступает в арии-жалобе кантаты 108 (h-moll, со струнными). Настойчивая мольба о прощении выражена в арии из кантаты 87 (g-moll, с двумя гобоями da caccia). Широкие возгласы-стенания слышатся в мелодии арии f-moll с гобоем, тогда как басы тихо и непрерывно трепещут в сплошных вздохах (№ 102). Патетична острая скорбь, выраженная в арии f-moll со струнными (№ 170), и эта патетика порождает богатую, экспрессивную импровизационность в партиях голоса и облигатного органа. Патетическая импровизационность письма характерна для арии f-moll с концертирующей скрипкой из кантаты 103 (пример 16).

Этим, конечно, не ограничиваются выразительные возможности арий для альты в духовных кантатах. Некоторые из них далеки от какого бы то ни было типа, сложившегося в музыке Баховского времени. Таковы, например, обе арии в кантате 54, написанной для альты соло. Первая из них поразительно диссонантна (созвучия больших септим и малых секунд), даже жестка и беспокойна: она обрушивает проклятие на головы тех, кто не противится злу (пример 17). Вторая интересна также с иной стороны — как своего рода полифоническое трио для голоса, скрипок (в унисон) и альтов (в унисон). Внушительна и богата в своей образности начальная ария «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (e-moll, с флейтами и струнными) в кантате 81: в ней есть и величие, и сила, и тревога. С удивительной непринужденностью соединяет Бах в одно целое, казалось бы, различные черты стилистики, признаки разных жанров. В арии альты (d-moll, с двумя гобоями) из кантаты 174 пластичная диатоническая тема поначалу звучит легкой баркаролой (пример 18), а на ее основе вырастает целая fuga (первая часть арии).

Возникают в ариях альты порою и светлые, просветленные, «мирные», легкие образы, иногда родственные аналогичным тенделевским. Назовем арии из кантат 153 (G-dur, со струнными, в движении менуэта) и 46 (g-moll, с флейтами и гобоями). О второй из них — с чертами пасторальности — Швейцер, между прочим, заметил: «Более сердечной музыки у Баха, кажется, нет» [39, 458]. Для альты написана и колыбельная в A-dur, о которой у нас шла речь в связи с кантатой 34. На сопоставление с ней напрашивается альтовая же ария в B-dur (с гобоем и струнными) из кантаты 114: то же движение колыбельной на фоне мерных басов, те же благозвучные параллелизмы, характерные синкопы (пример 19) — в данном случае речь идет об успокоении в смерти.

Выразительные возможности сопрано Бах расценивал несколько иначе. Он искал в его партиях не столько глубины драматизма, сколько нежности, света, легкости. В некоторых гранях репертуар сопрано и репертуар альты не могут у него не соприкасаться. Но акценты расставлены по-разному, и

преобладают в каждом случае свои особенности. Так, среди арий для сопрано не исключены и ламентозные. Однако на их примере как раз наилучшим образом выступает отличие от альтовых *lamento*. Одна из самых горестных арий сопрано — «*Ich säe meine Zähren mit bangem Herzen*» (d-moll, с флейтой и гобоями d'amore) в кантате 146. И все же в ней нет строгости, ее «вздохи» слишком легки, а пассажи слишком воздушны, чтобы допустить трагические акценты. Более внушительна ария «*Die Seele ruht in Jesu Händen*» (c-moll, с флейтами, гобоем и струнными) из кантаты 127: в ней звучат вздохи и колокольный звон в басах. Но и здесь «печаль моя светла». Таких трагических кульминаций, как в арии сопрано «*Seufzer, Tränen*» (кантата 21), Бах уже больше не дает в лейпцигские годы высокому голосу. Полна тревоги и трепета ария «*Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken*» (Es-dur, с гобоем и струнными) в кантате 105, очень выразительная и сильная, даже драматичная (пример 20). Но это уже не *lamento*, не выражение скорби (мажор!), а род драматического ариозо, в принципе возможного, например, в лучших операх Генделя. Патетична ария сопрано (d-moll, со скрипкой соло), с ее несколько концертным характером, в кантате 147. Более трогательна, чем печальна, первая ария (e-moll, с гобоем и струнными) из кантаты 32. И, пожалуй, только в партии сопрано мыслимы такое смягчение печали, такая нежность и легкость в ее утешительном преодолении, как в арии (g-moll, со струнными) кантаты 186 (пример 21). Невозможно забыть поистине трагический облик арии Петра «*Erbarme dich*» из «Страстей по Матфею», написанной для альты. И как легка, беспечальна рядом с нею ария сопрано «*Liebster Gott, erbarme dich*» (a-moll, с гобоями da caccia) в кантате 179! (пример 22).

Истая сфера сопрано для Баха — такие благозвучные, «сладостные», идиллические арии, как «*Süsser Trost*» (кантата 151, пример 23), как первая ария из кантаты 28 или ария с гобоями в кантате 41 (примеры 5 и 11). Охотно придает композитор ариям сопрано черты танцевальности (№ 92, 149), сицилианы (№ 132), даже ликующей «глориозности» (ария C-dur, с трубой, открывающая кантату 51). Но в преобладающем большинстве случаев они сохраняют своеобразный женственный отпечаток.

Из числа немногих кантат, написанных Бахом для голоса соло, нетрудно сопоставить произведения для сопрано и для альты. В альтовых кантатах больше сосредоточенности, контрастов, сильнее представлен тип *lamento* (№ 54, 35, 170); в сопрановых больше блеска и легкости (№ 51, 84). Особенно разительные отличия выступают между кантатой 51, которую Швейцер назвал «блестящими колоратурным произведением для сопрано и трубы», и многими ариями для альты.

Наиболее широкий круг образов сопряжен у Баха с трактовкой партии тенора в духовных кантатах. Здесь проступают

и новые черты, менее свойственные ариям для альты или для сопрано. Характер величия, бурного напора, подъема сил, проявление мужественной энергии — это особая сфера тенора, в сочетании, однако, с патетической ламентозностью и контрастирующими светлыми образами. Иными словами, композитор требует от тенора всего, что возможно в духовной кантате, лишь при некоторых своеобразных акцентах. Торжественное или даже грозное величие воплощено в ариях тенора, когда речь идет о вечности или «суровом смертном часе» в кантатах 20, 95, 124 (пример 24). Легко представить, что подобные образы «не под силу» женственному сопрано и строгому в своей сосредоточенности альту! Удивителен в теноровых ариях их волевой напор: словно шквал энергии обрушивается на вас, потрясая энергией, собранной и нервной, не знающей преград. Не случайно тут сливаются образы бури, тревоги и борьбы. Нарастает и ширится буря в арии тенора (G-dur, со струнными) из кантаты 81. «Рушится, рвется и низвергается» все в арии (h-moll, со струнными) кантаты 92. «Бушуйте, бушуйте, вихри печали», — возглашает тенор (ария a-moll) — и они «бушуют» в импровизационно-патетических мелодиях струнных (кантата 153). Чаше всего эти шквалы и бури, эти взрывы чувств не лишены сурового, темного, даже мрачного впечатления — как грозные образы. Композитор ограничивает себя и отвергает мягкие, теплые краски: ему нужна лишь динамичная энергия струнных в сопровождении (пример 25).

Богато представлены в ариях тенора различные варианты *lamento*. Среди них и более сдержанные жалобы, с ясно выступающими чертами типа, с характерными интонациями вздоха (кантаты 8, 13, 55), и жалобы взволнованные, страстные, с патетическими излияниями в партиях концертирующих инструментов (97, 121, 123, 143, 166, 179) (пример 26). В тех и других действует принцип одновременного контраста: в первых — при большем равновесии напряжения и сдержанности, во вторых — при более сложном их соотношении, когда труднее сдерживать наплыв эмоций.

Этим, однако, не исчерпывается образная сфера тенора, в которой мы пока выделили лишь более темные и скорбные ее стороны. В духовных кантатах Баха тенору поручаются и светлые пасторальные арии (G-dur, в кантате 167), и сицилианы (№ 19 и 87) — не обязательно идиллические, и оживленные куранты (№ 43). Не без эффектности использован в партиях тенора и жанровый элемент: напомним арию-полонез из кантаты 75 и арию-менуэт из кантаты 135.

В смысле технических возможностей басу, кажется, подвластно все в произведениях Баха. Бас ограничен лишь своим серьезным, важным характером, поскольку именно ему доверены слова Иисуса, когда они звучат в кантатах или Passion. В качестве «Vox Christi» бас выступает у Баха неодно-

кратно, причем ему обычно поручается ариозо (или небольшая ария) сдержанного, спокойного характера со скромным сопровождением [см., например, арии и ариозо в кантатах: 81 (4), 85 (1), 86 (1), 88 (4), 153 (3), 57 (1) и других]. Басу же даны известные слова старца Симеона «Ныне отпускаеши...» (кантата 83), которые звучат с подлинной богослужебной мелодией («Canticum Simeonis»). У баса встречаются и *lamenti* — чаще всего сдержанные, но интонационно острые (кантаты 97, 159), порою патетические (№ 56), но никогда не переходящие в страстную жалобу, в патетическое излияние чувств, возможные у тенора (пример 27). В высокой степени присуща басу героика — в подъемных, бравурных ариях большого размаха, смелых, сильных, победоносных (часто с солирующей трубой), с широкими скачками мелодии (кантаты 20, 43, 110) и виртуозными пассажами (№ 62, 128) (пример 28). Властвует бас и в моменты особого величия (пример 31), либо смертельной схватки (кантата 40) или пророчества о Страшном суде (речитатив и ария в кантате 127). Но не исключены среди арий баса ни пастораль (кантата 194), ни колыбельная (№ 82, 3), ни динамичное, «полетное» *Allegro* (начало кантаты 81) (пример 29).

Иногда можно наблюдать неожиданные связи или соотношения между партиями различных голосов в духовных кантатах Баха. Сопоставим, например, начала двух скорбных арий — для баса (№ 25) и для альты (№ 89): удивительное совпадение, хотя в целом номера не зависят один от другого! (пример 30). Не может не удивлять и необычное соотношение между партиями сопрано и баса в кантате 57. Ария сопрано (*c-moll*, со струнными) проникнута страстным страданием, а «победная» ария баса (*B-dur*) легка и оживленна.

Как бы ни был здесь последователен Бах в понимании выразительных особенностей каждого голоса, ему и в этом смысле чужды шаблоны и не свойственна предвзятость.

На примере дуэтов, которые примыкают у Баха к ариям (он и называет их чаще ариями), хорошо видно, как может композитор предъявлять одинаковые требования к разным по характеру партиям. Господствуют в баховских кантатах два типа дуэтов — имитационно-фугированный и с параллельным движением голосов. И в тех и в других случаях бас и сопрано, альт и тенор выполняют однородные художественные задачи. Они могут быть и проще и сложнее, но в принципе не отличаются от тех, что возникают в ариях. Только контрапунктируют, например, не мелодии голоса и инструмента, а мелодии двух (или трех — в терците кантаты 116) голосов: сопоставим хотя бы дуэт альты — тенора из кантаты 10 и «дуэт» баса с органом из кантаты 97 (пример 32). Равноправие партий, как и параллельное их развитие, связано, разумеется, с единством образа в огромном большинстве дуэтов. Более про-

стые, ясные, мирные, чаще светлые образы возникают обычно в дуэтах с параллельным движением голосов (сопрано — альт, тенор — бас, сопрано — бас), в которых есть нечто простодушное, иногда идиллическое. Более глубокие, сложные, напряженно-скорбные или остроэкспрессивные образы скорее связаны с полифоническим развитием. Таков уже названный дуэт из кантаты 10, с его томительными сплетениями голосов — по существу «двойное» *lamento*. Таков «любовный» дуэт сопрано и баса в кантате 140, который может быть понят и как терцет (с солирующей скрипкой *piccolo*). Полифонических дуэтов в кантатах немало, и чаще всего они основаны на имитационном равенстве голосов — независимо от большей или меньшей строгости общей формы.

На особое место выделяются у Баха дуэты-диалоги с противопоставлением разных партий по смыслу и характеру (тревога и утешение, страх и надежда). Первый дуэт в кантате 60 строится как соединение сильной и простой хоральной мелодии «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» у альты (Страх) и контрапунктирующей иной мелодии тенора (Надежда), внушающего веру в спасение и крепость духа. Второй дуэт из той же кантаты является более свободным диалогом Страх и Надежды. Диалогическим дуэтом начинается кантата 58, причем партии сопрано и баса сразу отчетливо противопоставлены: кантилена и прерывистые вздохи. Две разные партии ведут одновременно Страх и Надежда в кантате 66. Все это — ростки нового, проникновение контрастных элементов внутрь композиционной единицы. В подобных случаях уже трудно называть дуэт «арией для двоих», как было принято тогда и как делал сплошь и рядом сам Бах.

Что касается понимания композиционной единицы, то арии и ансамбли духовных кантат в принципе близки многим другим образцам у Баха, в частности хорам, некоторым инструментальным произведениям. Для арий тоже характерно как бы перерастание одних форм в другие, соединение признаков двух или даже трех из них. Например, в арии альты *fis-moll* из кантаты 170 можно усмотреть признаки вариаций на *basso ostinato*, фуги и трехчастной формы с субдоминантовой репризой [18, 173—174]. Вместе с тем мы отнесли эту арию к числу патетических *lamento*, потому что ни ее структурные особенности, ни ее тематический облик не противоречат образной целостности.

Более простые случаи позволяют проследить, как органично и последовательно развивается сама вокальная мелодия арий, сохраняющая черты единства и в трехчастной форме и при рондообразности вместе с трехчастностью. Приведем мелодию арии альты из кантаты 76 (пример 33). Эта вокальная часть обрамлена инструментальным вступлением (обозначим его А) и заключением (*da capo*). Вокальная мелодия тоже

трехчастна: В (e-moll — G-dur) — С (h-moll) — В<sub>1</sub> (e-moll), причем крайние части (с повторениями текста) не контрастируют средней (стихотворная строфа), которая интонационно развивается из первой, хотя и не тождественна ей. В целом форма такова: А В С В<sub>1</sub> А. Образное единство этой скорбной арии с ее несколько ораторской интонацией по существу не нарушается.

Как бы следующая ступень в «развертывании» формы предстает нам в арии баса (кантата 73), с чертами рондообразности. Здесь повторенные четыре или три раза слова «Herr, so du willst» являются рефреном трех стихотворных строф А В и С. Они звучат в начале арии и после каждой из строф, но мелодически или не вполне совпадают, или не совпадают с начальными фразами. Одновременно другие отрезки мелодии (соответствующие трем строкам каждой строфы — между рефренами) сначала почти не контрастируют возгласу «Herr, so du willst», а затем интонационно проникают и в рефрен (после второй строфы), что способствует объединению целого, перерастанию одних мелодических элементов в другие, синтезированию их. В конечном счете и здесь достигается единство образа, а упорное возвращение слов «Herr, so du willst» как бы подтверждает неотвратимость испытаний: «Да будет воля твоя».

Можно привести множество примеров различной сложности, которые показывали бы, однако, преобладающее стремление Баха к единству образа внутри арии и ансамбля. Вместе с тем нельзя игнорировать и другие случаи — когда композитор создает арии с более или менее контрастирующими частями. Выделим из них лишь немногие, самые показательные. В арии тенора (d-moll, с флейтой соло, da capo) из кантаты 114 средняя часть явно контрастна крайним (Adagio  $\frac{3}{4}$  — Vivace  $\frac{12}{8}$ ). Ария начинается как *lamento* («Wo wird in diesem Jammertale...»), а в средней части возникает светлая, радостная надежда на утешение — и мелодия вьется в легких пассажах. Однако *da capo* возвращает исходную тему, и ария заканчивается как жалоба. Контрастна средняя часть и в арии альты из кантаты 115 (Adagio — Allegro): «меланхолическая сицилиана» (Дюрр), как убаюкивание «спящей души», сменяется угрозой возмездия. И тут возвращается начальная тематика... В первой арии сопрано, открывающей кантату 151, противопоставлено «сладостное утешение» (Molto adagio  $\frac{12}{8}$ , соло флейты) и упоение радостью (Vivace). Небезынтересно, что в большинстве случаев образное движение идет от печального, скорбного, меланхолического или светлого Adagio к динамичной быстрой части, радостной или грозной. Что это — разные образы или разные стороны образа? В конечном счете не так уж важно найти единственное определение. Впрочем, возвращение исходного тематизма после контрастирующей середины формы все-таки скорее свидетельствует в пользу второй возможности. Иногда утверж-

дают, что da saro у Баха — дань условностям. Не очень-то он считался с условностями, когда они ему мешали! Естественнее предположить, что основной (исходный) образ подобной арии был для него и определяющим, контрастная же середина ярче и резче оттеняла его характер. Но так или иначе, элементы контраста входят в композиционную единицу и знаменуют новые тенденции в ее развитии.

Наше представление о сольных номерах духовных кантат было бы неполным, если б мы не учли особенностей, обусловленных связями с протестантским хоралом. Связи эти в ариях и ансамблях выражаются достаточно многообразно, хотя и не так широко, как в хорах. Разумеется, использование мелодий хорала зависит в ариях и от общего замысла кантаты: если все произведение построено как строфически-хоральное, то арии и ансамбли неизбежно являются своего рода вариациями на хорал или хоральными обработками. Но и помимо таких случаев арии и ансамбли с хоралом можно встретить в ряде других духовных кантат Баха.

Чаще всего мелодия хорала звучит как *cantus firmus* в одном из голосов вокально-инструментального ансамбля. Наиболее простое соотношение образуется между вокальной мелодией хорала и контрапунктом инструментальных партий: хорал у сопрано в сопровождении двух скрипок соло (кантата 51); хорал у альты в сопровождении двух гобоев *d'amore* (№ 92); хорал у сопрано, ему контрапунктируют струнные и *continuo* с самостоятельными мелодиями. Здесь инструментальные партии всякий раз как бы комментируют хорал, раскрывают его эмоциональный смысл, даже расширяют его в духе баховской стилистики. Эпически спокойная, мерная мелодия хорала обрастает более экспрессивными линиями скрипичных или гобойных партий — и целое приобретает несравненно более индивидуальный отпечаток. Дальнейшее усложнение приемов может выражаться в том, что *cantus firmus* поручен одному из голосов вокального ансамбля: например, в терците сопрано, альты и тенора (кантата 122) средний голос ведет мелодию хорала, выделяясь уже не столь явственно, как в голосе соло с инструментальным сопровождением. В ряде арий (кантаты 156, 158, 159) к самостоятельной мелодии тенора, баса или альты присоединяется мелодия хорала у сопрано. Наиболее выразительный пример — ария тенора «*Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*» из кантаты 156 (пример 34): широкая начальная фраза вокальной мелодии (с синкопическим контрапунктом струнных и *continuo* — словно дыхание перехватывает) сразу завладевает вниманием, и лишь вслед за тем сопрано вступает как *cantus firmus*\*. Здесь уже не другие голоса или

---

\* У сопрано звучит духовная песня И. Х. Шейна «*Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt*» (1628).

партии комментируют хорал, а скорее хорал вносит умиротворяющее равновесие в арию, исполненную глубокого чувства и своеобразного величия перед лицом смерти. Наконец, возможно и такое соотношение сил: к вокальному ансамблю (дуэту) присоединяется хорал в партии скрипок или гобоя (кантаты 93 и 185). Иногда это затем перерастает в хоральную прелюдию выдающейся красоты и оригинальности (дуэт в кантате 10).

Кроме сохранения мелодии хорала как *cantus firmus*, в любых номерах кантаты или в партиях могут развиваться интонации хорала — здесь поле его действия не ограничено, особенно в кантатах, целиком построенных на основе хорала.

Среди многих выразительных функций хорала он и в сольных номерах кантат сохраняет функцию объективного начала, постоянной величины, особого критерия для оценки того музыкального целого, в какое он вторгается. Здесь хорал также выявляет, подчеркивает, поддерживает или даже «оспаривает» происходящее в кантате: его голос звучит или поверх всего, или в контрапункте с другими, но не слышать его нельзя!

Гораздо реже, чем к арии, обращается Бах в кантатах к форме ариозо, как к менее замкнутой, менее завершенной и развитой вокальной форме, теснее примыкающей к речитативу. Более строгий склад ариозо побуждал выбирать его для слов Иисуса (см. кантаты 28, 45, 81), «духа святого» или особо важных изречений, для которых арии были слишком громоздки, а речитативы недостаточно развиты. Вместе с тем ариозо нередко возникало как бы из речитатива (см. кантаты № 152, 117), когда он ширился и давал больший простор выражению чувства. Однако перерастание речитатива в ариозо у Баха еще не означало усиление драматизма. Ариозо — отнюдь не самые драматичные эпизоды кантат: они скорее спокойны в своей значительности и способны именно этим наддраматическим характером внести перелом в развитие кантаты. Обострение драматизма требовало в тех условиях других выразительных средств — мелодической, гармонической и структурной свободы аккомпанированного речитатива, которому в этом смысле почти все было дозволено.

Аккомпанированный речитатив у Баха (и его современников) — художественное средство, так сказать, чрезвычайное. Оно действует иначе, чем весь его контекст в произведении, и годится только для особых случаев — когда драматическое напряжение достигает вершины, но задерживать дальнейшее движение нельзя. Впечатляющая сила речитатива *accompagnato* в большей мере зависит и от его отличий на общем уровне речитатива *secco* как обычного, постоянного способа изложения для декламационных эпизодов. И тот и другой род речитатива у Баха не ограничен шаблонами эпохи, которые как раз в «сухом» речитативе были весьма устойчивы.

Баховская музыкальная декламация в духовных кантатах в принципе могла бы опираться по преимуществу на образцы итальянского оперного речитатива *сессо* или *ассоппрапато*. В случаях менее значительных, когда нужно лишь кратко пояснить смысл происходящего, он может почти ограничиться этими формулами и приемами. Но ничто не мешает ему и совершенно вырваться из норм! В его речитативах и диапазон мелодии шире, и ритмы напряженнее, и гармонии подчас поражают смелостью, и переходы от «сухого» к «аккомпанированному» складу или к ариозо несравненно свободнее. В речитативах Баха местами сказывается явная напевность; они могут вплотную примыкать к псалмодии, к хоралу, к полифоническому изложению, а в необходимых случаях резко индивидуализироваться, подчиняясь велениям композитора, который не знает традиционных преград.

К приведенным образцам мелодических оборотов в речитативах Баха (пример 1) добавим еще ряд небольших фрагментов, связанных с выделением значительных слов или фраз текста, когда композитор обостряет интонационный строй мелодии, расширяет ее диапазон и не стесняется резкими скачками (пример 35).

Удивительное впечатление производит в некоторых духовных кантатах Баха своеобразный диалог хора и речитатива как двух крайних принципов музыкальной речи: наиболее спокойной, эпической, объективной, мерной — и декламационно-экспрессивной, бурной, гармонически и фактурно «вздыбленной». Одно по контрасту резко оттеняет другое: тем мятежнее звучит речитатив, чем спокойнее остается хорал. Здесь все различно при одной лишь поддержке *continuo*: тип мелодии, ее диапазон, ритмы, гармонии, сопровождение в целом... Это может быть борьба двух начал в душе человека — таков смысл большого речитатива с хоралом соло в кантате 92. Это может быть противопоставление разных сил, событий, эмоций.

Бах не злоупотребляет подобными необычными приемами: они встречаются не часто. Напомним аналогичный диалог альтового речитатива и хора в кантате 126 (по четыре раза звучит то и другое), драматичное сопоставление «грозового» речитатива с хоралом в кантате 93, чередование обработки хора с речитативом (№ 113), хорового изложения хора с речитативом (№ 178). Все это были несомненно поиски внутренних контрастов — в данных случаях поразительно резких и неожиданных, вне переходов, без подготовки, без вытекающего из них развития. Единство образа внутри композиционной единицы достигалось совокупностью художественных приемов, их зрелой системой у Баха. Проблема внутреннего контраста только возникала перед ним. Он искал ее разрешения на разных путях, и этот, такой странный и такой до схематизма очевидный, был одним из них.

Мы уже приводили значительный фрагмент из обширного речитатива *ассопрэгнато* (кантата 70), знаменующего высокую кульминацию произведения — образы Страшного суда. К апокалиптическим образам Бах возвращается в кантате 127. И снова ему оказывается мало обычных тогда музыкальных форм: возникает нечто вроде кульминационной «сцепы», соединяющей патетические речитативные и ариозные фрагменты при остро и широко драматизированной партии оркестра.

Не всегда, впрочем, аккомпанированный речитатив в духовных кантатах Баха несет такую сверхсильную нагрузку. Он может воплощать чувства героического подъема в борьбе с грозными силами зла (кантата 43), создавать обманчивый образ змея-искусителя (№ 40), возвещать чудо (№ 125), в трубных звучаниях прославлять величие родного города (№ 119). Но может также передавать атмосферу тревоги, затаенного волнения, вводя в нее с самого начала кантаты (№ 42), или выражать изнеможение души от скорбных чувств (№ 135) (пример 36). И это всегда — сверх уровня драматизма, достигнутого в той или иной кантате, своего рода пик напряжения!

Из всего этого поистине огромного арсенала выразительных средств, заключенных в хорах, ариях, ансамблях, речитативах разного рода, композитор отбирает для каждой кантаты лишь немного, что уместается в ее относительно скромных рамках и позволяет наилучшим образом раскрыть ее содержание в складывающихся у него музыкальных образах.

## VII

Когда в первой части нашего исследования [10] речь шла о музыкальной драматургии Баха на примере его инструментальных циклов, каждый тип «большого цикла» (то есть сюита-партита, соната, концерт) мог быть представлен относительно немногими сочинениями, а общие выводы основывались на материале всего около сорока образцов. «Малый цикл» прелюдия (фантазия) — fuga требовал опоры на значительно большее количество произведений. Но разбравшиеся тогда сочинения хорошо известны каждому музыканту и любителю музыкального искусства, ноты их широко распространены, и, следовательно, на многие свойства музыки достаточно было только ссылаться. Не то — с духовными кантатами. Перед нами около двухсот произведений, известных в гораздо меньшей степени, принадлежащих к одному жанру (Бах, правда, называл их кантатами, «*Concerto in Dialogo*», мотетами — без каких-либо разграничительных оснований) и вместе с тем многообразных, как могут быть много-

образны вокальные произведения с различными текстами. Чтобы проследить особенности их драматургии и избежать при том предвзятости или схематизма, нужно было оценить по достоинству и со всех сторон это удивительное, никогда не иссякающее богатство творческой фантазии и только на его реальном основании наметить возможные общие выводы.

В ходе нашего рассмотрения баховских духовных кантат постепенно выявились некоторые тенденции, существенные для этого рода творчества и в итоге подводящие нас вплотную к оценке его места в развитии музыкальной драматургии Баха.

Выбор и «организация» текста. Тему в узком смысле слова композитор не выбирал: он считался с требованиями церковного года. Но с самого начала он уже выбирал между различными возможностями ее решения, как свидетельствует работа над Рождественской кантатой 40, в которой все проникнуто воинствующим духом, или над кантатой 140, где притча о девах мудрых и неразумных исполнена любовно-лирической патетики. Ради этого Бах либо сам компоновал текст, обращаясь к библейским и новым поэтическим источникам, либо требовал того же от «либреттиста», либо выбирал готовые тексты, обращаясь с ними свободно как композитор.

Трактовка «сюжета» в музыкальной композиции. У Баха явно складывалась не «фабульная» концепция (он не следовал за фабулой!), а музыкально-образная. Это означало, что он оттеснял ряд подробностей в менее значительные речитативы и выделял немногое, углубляя данный текст в хорах и ариях (или ансамблях). И здесь он выбирал: событийная и картинная суть фабулы, будучи лишь местами выявлены в музыке, как правило, не определяли ход музыкального развития, которое направлялось в основном другими факторами.

Масштаб замысла и рамки композиции. Масштабы охвата материала у Баха были неограниченными (все жанры, формы, принципы изложения, возможные в его время и находимые им самим), а рамки кантат (за исключением торжественно-праздничных) строго предопределенными. В результате получалось, что именно в духовной кантате наиболее многообразный музыкальный материал концентрировался в самых скромных для него временных пределах. Это относится ко всем средствам выражения: исполнительский состав, полифоническое письмо, проблемы хоровых и ариозных форм и т. п. Итак, Бах в данном отношении тоже стоял перед жесткой необходимостью выбора, добавим — особенно жесткой при необъятности творческих устремлений и строгости внешних рамок.

Бах и музыкальные жанры его времени. Основываясь на собственных наблюдениях, а также на суждениях ряда исследователей, мы пытались проследить, как широко опирается Бах на современные ему сложившиеся жанры и жанровые признаки музыкального письма. В духовных кантатах есть множество

признаков использования едва ли не всего их круга, включая танцы, колыбельную, сельскую музыку. Отдельные кантаты (№ 194, 180) приближаются к сюитам по целому набору характерных танцев и жанровых номеров. И снова нужно было выбирать. Бах выбирал по-разному: всякий раз в зависимости от образной концепции.

Духовные кантаты и творчество Баха в целом. Нет, вероятно, в творчестве композитора ни одного жанра, который не стоял бы в той или иной связи с музыкой его духовных кантат. Светские кантаты порой дают для них значительный материал — от отдельных номеров до переработки всей композиции. «Малые» мессы, а также месса *h-moll* в свою очередь опираются отчасти на музыку духовных кантат\*. Рождественская оратория — всего лишь праздничный цикл кантат. С мотетами (их у Баха совсем немного) стилистически связаны некоторые хоры кантат. Особенно интересны прямые связи между духовными кантатами и инструментальными произведениями Баха. Из двенадцати инструментальных вступлений к кантатам лейпцигского периода лишь одно (ко второй части кантаты 75) не имеет источника (возможно, что он утрачен или неизвестен) в инструментальной музыке Баха.

Во всех этих случаях композитор руководствовался двумя принципами: он не нарушал образную суть заимствованной композиционной единицы и сохранял ее функцию в новом целом. Все, что стало вступительной частью кантаты (однажды — в качестве хора кантаты № 110), как правило, было ранее первой или быстрой частью концерта, сюиты либо партиты (исключения в кантате 156). Центр тяжести в инструментальном цикле становился центром тяжести и в кантате, словно Бах естественно сближал их. При этом композитор снова выбирал: если в начале кантаты функцию центра тяжести несла инструментальная *Sinfonia*, за ней обычно следовал не большой хор, а сольный номер — ария или речитатив. Два центра тяжести были нежелательны. В виде исключения контрастирующий хор примыкал к *Sinfonia*, и они вместе, как и в инструментальной музыке, составляли центр тяжести\*\*. Кстати, в огромном большинстве случаев Бах предпочитал в лейпцигские годы рассматривать обширный полифонический хор, например, хоровую фугу на хорал, в качестве центра тяжести любой из кантат.

Круг образов и «наклонение» в драматургии кантат. При многообразии тематики и различных линиях образного раз-

---

\* В шести номерах мессы *h-moll* находим материал кантат: в *Gratias* (кантата № 29), *Qui tollis* (№ 46), *Patrem omnipotentem* (№ 171), *Crucifixus* (№ 12), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (№ 120), *Agnus Dei* (№ 11).

\*\* В кантате 29 за инструментальным *Presto* идет контрастирующий ему медленный хор мотетного склада. См. также соотношение концертного вступления и хорового *Adagio* в № 146.

вития композитор с годами все более тяготел к выделению образных контрастов в рамках кантаты. Реже, чем в ранние периоды, он придавал отдельным произведениям скорбное, пасторальное или лирическое «наклонение» и даже в этих пределах стремился достичь возможной контрастности. Проблема выбора, вернее отбора, здесь стояла наиболее остро. Сюжет, трактованный в обобщенном лирико-философском плане, музыкальная композиция с оттеснением подробностей в «сухие» речитативы предоставляли известную, но отнюдь не безграничную свободу «отбора» музыкальных образов. С другой стороны, композитора теснили и рамки кантаты... Когда он сам составлял текст, буквально кроил его из библейских мотивов и духовных песен, он более всего шел за образной концепцией избранной темы, а концепция складывалась в его воображении, надо полагать, не только параллельно тексту, но и впереди него.

Основные «слагаемые» духовной кантаты. Хоры, арии, ансамбли, речитативы, входящие в состав баховских кантат, представляют в совокупности огромный и бесценный мир его музыки, заключая в себе образное богатство, намного превышающее уровень своей эпохи. В центре кантаты по значению стоит хор — средоточие проблем полифонии как основы баховского стиля, а следовательно, принципов развития и строительства крупной формы. Но проблемы эти не самодовлеющи. Они подчинены высшей художественной задаче: именно хор в кантате воплощал ее наиболее значительные, масштабные и напряженно развивающиеся образы, будучи способен у Баха соединять лирическую или драматическую глубину выражения с особой объективностью общего тона, выявлять силу чувства и власть разума в их прекрасном равновесии. И подобно тому, как необъятны были образные возможности, открытые у Баха перед хоровыми номерами кантат, беспредельными кажутся его композиционные искания в работе над хорами: одно обуславливает другое. На примерах многочисленных арий для различных голосов мы стремились показать, с какой свободой и творческой оригинальностью разрабатывает Бах современные ему типы арий, дифференцируя их облик в зависимости от характера и диапазона того или иного голоса. Никто не был так смел в драматических речитативах *assoprano*, как Бах, который всецело сохранял за ними функцию чрезвычайного выразительного приема. Выбирая из этого доступного ему мира художественных средств очень немногое для каждой кантаты, Бах находил всякий раз наилучшее решение проблемы возможных контрастов и в то же время никогда не повторялся (за исключением сознательных самозаимствований).

Нам остается теперь проследить, по какому принципу он осуществлял этот отбор, чем он руководствовался в музыкальной драматургии духовных кантат, не посягая на многообразие

жанра, но вырабатывая собственную творческую концепцию его — подвижную, диалектическую, перспективную.

Как уже отчасти вырисовывается из поднятого материала, музыкальная драматургия кантат в каких-то отношениях не противоречит драматургии большого инструментального цикла у Баха. Сходный, иногда единый характер образов, аналогичные функции центра тяжести убедительно свидетельствуют об этом. Далее мы убедимся, что в кантатах присутствуют такие черты и тенденции, которые возникают явно сверх этого, будучи совсем не характерны для инструментальной музыки Баха.

Композиционные рамки кантат в среднем не так уж далеки от рамок партиты, сонаты, концерта в понимании Баха. Из ста пятидесяти восьми кантат лейпцигского времени, которые мы рассматриваем, всего тринадцать состоят из двух частей. Остальные сто сорок пять содержат по четыре-пять веских номеров (101 кантата), иногда по шести (22 кантаты), реже по семи (8 произведений) и более (10 кантат) и совсем редко — менее четырех (4 произведения). Среди этих номеров большинство представляет монообразные композиционные единицы, как это было и в инструментальном цикле. Не исключены аналогии с танцами сюиты, заметные на многих примерах. Есть и прямые совпадения — преимущественно с инструментальными концертами. Разумеется, мы не найдем в инструментальных циклах прямой аналогии такой открытой, «текучей» форме, как аккомпанированный речитатив, — чисто вокальной, даже вокально-драматической. Но и помимо того в кантатах окажется немало специфичного, особого — на то они и кантаты!

Не только характер ряда образов и преобладающая тяга к монообразности композиционных единиц сближают вокальные и инструментальные жанры. В духовных кантатах тоже очень ощутима тенденция к установлению опорных точек композиции. Применительно к инструментальным жанрам мы рассматривали это именно как процесс, по-разному идущий в сюите, партите, сонате, концерте. Но ни сюита, ни соната, ни концерт не представлены у Баха таким количеством образцов, как духовная кантата. Отсюда особая широта исканий, многосторонние проявления сходных тенденций в кантате и большая ясность их в инструментальной музыке. Как ни мало зависит Бах от сюжета, его образная концепция не может не быть связанной хотя бы с темой кантаты, что уже предполагает всякий раз свои особенности композиционного решения. И все же — в этих рамках, в этих особых условиях — поиски опорных точек композиции идут и в кантатах. Не заметив того, мы пройдем мимо важных закономерностей их драматургии. Легче всего было бы заранее предположить, что каждая кантата свободна в своем построении: сколько кантат, столько и «драматургий»! На самом же деле — сколько кантат, столько и выражений музыкальной драматургии, для которой характерны

у Баха определенные процессы, захватывающие очень многое в его творчестве.

Касаясь значения хоров для кантат, мы и ранее уже не могли обойти вопроса о центре тяжести всей композиции: он возникал стихийно, всплывал из самого материала. Каких бы взглядов на музыкальную драматургию кантат ни придерживаться, нельзя обойти молчанием присутствие в ней центра тяжести — самой очевидной опорной точки композиции. Слово «Der Schwerpunkt» не случайно вырывается у Дюрра... В наиболее частых случаях центр тяжести приходится на начало кантаты как широко разработанный полифонический хор — крупнейшая часть произведения на его заглавные слова. Таковы: колоритный хор-поэма в кантате 8, покаянный хор в кантате 25, скорбный хор с речитативами «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende?» (№ 27), торжественный праздничный хор на Новый год (№ 41), концертный хор на хорал в кантате 99, тематически контрастный хор сложного полифонического построения в № 103, трехтемная fuga на хорал в № 121, пятитемная fuga на хорал в № 77 и многие другие. В некоторых произведениях, как уже отмечалось, роль центра тяжести поручена концертному инструментальному вступлению (№ 42, 169, 52, 35, 188).

Небезынтересны и отклонения от типа, связанные со смещением центра тяжести в другие разделы композиции или с передачей его функции одному из сольных номеров. В кантатах 24 и 120 большой хор смещен на третье (№ 24) или второе (№ 120) место, что не помешало ему стать подлинным центром тяжести и в той и в другой кантате — по масштабам, яркости тематики и широте развития. Подобные смещения диктовались иногда требованиями текста. В торжественной кантате 120 (на переборы магистрата) первые слова «Gott, man lobet dich in der Stille», и Бах, естественно, предпочел отдать их голосу соло (ария альты с гобоями d'amore и струнными), а победный хор ввести уже на слова «Jauchzet, jauchzet...». В кантате 68 — два не слишком обширных хора: мирная, несколько идиллическая сицилиана как вступление и широко разработанный полифонический хор как мощное заключение (голоса усилены унисонами деревянных духовых, медных и струнных инструментов). Второй из них «пересиливает» в качестве центра тяжести: в данной кантате нет заключительного хорала, и поэтому последний хор совмещает две задачи — эмоционального завершения и морализующего вывода. Кантата 16 интересна, в частности, тем, что ее центр тяжести перенесен из вступительного хора с хоралом в своего рода «сцену» с хором (на третьем месте), где фугированные части хора чередуются с сольными выступлениями баса, а все в целом звучит весьма импозантно и в то же время динамично. Здесь снова, как в кантате 120, первые слова только вводят в прославление (первый небольшой хор), а тор-

жественное «Lass uns jauchzen» в «сцене» с хором образует центр тяжести этого новогоднего произведения. В кантате 126 роль центра тяжести выполняет бурная и стремительная ария баса «Stürze zu Boden» в конце (после нее следует заключительный хорал). Здесь Бах, видимо, хотел особо выделить драматический смысл крушения, низвержения сил зла и потому поставил акцент не на относительно небольшом и светлом вступительном хоре, а на гигантской арии (226 тактов!) — кульминации драматизма.

Своего рода драматизация центра тяжести действует и в кантатах 72 и 67. В первом случае центр тяжести скорее находится не во вступительном хоре, а в следующих за ним речитативе — ариозо — арии альты, образующих нечто вроде сольной сцены. Во втором случае функция центра тяжести как бы разделена между большим вступительным хором и большой же «сценой» солистов с хором в конце кантаты. По широте полифонической разработки центром тяжести нужно признать первый хор, по кульминационному смыслу в драматургии — «сцену» солистов с хором. Подобные случаи — исключение в кантатах Баха. Они возникают лишь в тех единичных произведениях, где прорывается собственно драматическое начало.

В кантатах без участия хора роль центра тяжести либо выпадает на долю инструментального вступления, либо отдается одному из сольных номеров — в зависимости от общего образного замысла. Так, в кантате 56 (для баса соло) значительнейшей по содержанию, разработке материала и масштабам становится первая обширная ария «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (пример 27) — один из шедевров баховской ариозности. В другой кантате без хора, № 88, центром тяжести делается открывающий ее вторую часть дуэт тенора и баса (хотя и вступительный номер весьма весом).

Даже в тех произведениях, где с силой проявляется то или иное образное «наклонение» и все номера как бы подчинены одному кругу эмоций, явно выступает среди них центр тяжести композиции. Так, пасторально-идиллическое «наклонение» в кантате 104 не препятствует ее большому вступительному хору выполнять эту функцию. Сохраняя «заглавный» пасторальный характер («Du Hirte Israel, höre»), хор по масштабам и внутреннему строению (сопоставление инструментальной, хоровых аккордовых и фугированных частей) становится композиционным центром кантаты.

Второй опорной точкой в музыкальной драматургии баховских духовных кантат в огромном большинстве случаев является один из средних номеров композиции в качестве лирического центра. Из нашей общей характеристики арий в кантатах уже должно быть ясно, что таким центром могли быть чаще всего многообразные лирические арии альты или тенора, несколько реже — светлые или лирико-идиллические арии сопрано или

величаво-лирические арии баса. Бах располагал в этом смысле едва ли не безграничными возможностями. Лирические части его кантат нередко исполнены внутреннего напряжения по принципу единовременного контраста. Круг эмоций простирается от идиллической созерцательности до трагической глубины и силы. Порой лирический центр приобретает более легкий, светлый характер, порою в нем больше патетики, а иногда он строг и истов в своем углубленном трагизме. Типичное *lamento* звучит в арии тенора из кантаты 8 — простодушное, тревожное и трогательное (пример 14). Следуя после вступительного хора-поэмы, оно по смыслу должно быть проникнуто недоуменной печалью юного существа, расстающегося с жизнью. Пафос сокрушений выражен в арии тенора «*Wir waren schon zu tief gesunken*», которая становится лирическим центром поздней кантаты 9 (ария помещена после начального хора). Острое мучительное чувство скорби царит в арии альты из кантаты 11 (прообраз «*Agnus Dei*» в мессе *h-moll*). Потоками слез изливается скорбь в арии тенора из ранней кантаты 21 («*Bäche von gesalz'nen Zähren*»). Душевным теплом и нежностью овеяна лирическая колыбельная в кантате 34 (пример 13). Светла и пасторальна по духу лирическая ария сопрано из кантаты 41 (пример 11). Снова типичный вариант *lamento* находим в арии тенора «*Erbarme dich*» (пример 26) из кантаты 55, где она образует лирический центр при общем скорбно-лирическом «наклонении» всей композиции. Остротой скорби проникнута ария сопрано в кантате 57. Похоронная колыбельная «Сомкнитесь, усталые очи» становится лирическим центром кантаты 82. Это случай особый: написанная для баса соло, кантата является образцом духовной лирики редкостной глубины; центр ее тяжести (большая заглавная ария «*Ich habe gepug*») тоже в значительной мере лиричен — таково общее «наклонение» композиции. Казалось бы, лирическим центром кантаты 114 может стать ария тенора в *d-moll*, начинающаяся как *lamento*, — «*Wo wird in diesem Jammertale...*» Но это первое впечатление обманчиво. Контрастная средняя часть арии (*Vivace*) нарушает лирический характер номера. Подлинным лирическим центром произведения следует признать снова похоронную колыбельную в исполнении альты (пример 19); кстати, это единственная часть кантаты, написанная в мажоре (*B-dur*, остальные части в *g-moll* и *d-moll*), то есть выделенная из минорного целого. Похоронные колыбельные, лишённые мрачного оттенка, — не случайность у Баха: в них выражается умиротворение и теплое, нежное чувство, а не мрачное отчаяние и не ропот. Лучше всего это доказывают аналогичные заключения «Страстей по Матфею» (последний хор) и «Страстей по Иоанну» (ария № 63).

В кантате 135 лирический центр необычен. В ее простом и ясном контексте как лирически углубленный воспринимается

только краткий аккомпанированный речитатив альта «Ich bin von Seufzen müde» (пример 36) — средоточие лирической печали. Пафос скорби и сострадания целиком определяет облик лирического центра — арии тенора «Tausendfaches Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst...» (кантата 143), с характерными вздохами в вокальной партии и страстными интонациями у концертирующих струнных (пример 26). Это случай даже не особый, а, вероятно, единичный у Баха: речь идет о бедствиях войны (по-видимому, за польское наследство), о горестях и несчастьях, незадолго до того пережитых немецкими княжествами (кроме «благословенной» Саксонии). Подобные отклики на события современности совсем не характерны для композитора: он выражал свои чувства, как бы они ни были сильны и жгучи, обычно в более отвлеченной форме. Здесь же, в кантате на Новый (скорее всего 1735) год, Бах вспоминает непосредственно о том, что совсем недавно пережито его соотечественниками. Таким образом, в праздничной кантате лирический центр оказался неожиданно «злободневным»! Не исключено, думается, что многие другие выражения скорби в кантатах Баха могли таить за собой какие-либо аналогичные побуждения. Но это никогда не выходило у него наружу.

Небезынтересно вспомнить, что в более ранних кантатах Бах еще не стремится к исключительности лирического центра внутри всей композиции. Мы только что упомянули «слезную» арию тенора в кантате 21. Она помещена там после скорбного патетического инструментального вступления, скорбного хора и трагически-скорбной арии «Вздохи, слезы»; а за ней следует скорбный же хор. Таким образом, вся эта чудесная первая часть кантаты сосредоточена лишь в одном круге эмоций, что станет совсем не характерно для Баха в лейпцигские годы. Понятно, что выделить единый лирический центр в таком контексте вряд ли представляется возможным. Полна выражениями скорби поистине трагическая ранняя кантата 131, в которой всецело преобладают медленные темпы и скованный пафос страдания. Любая часть здесь могла бы претендовать на роль лирического центра, но любая часть как раз не может стать им, ибо эта функция исключительна. Даже в немногих больших кантатах, делящихся надвое (до и после проповеди), обычно выделялся один явный лирический центр (№ 35, 76, 186, 147).

Существует, разумеется, в кантатах и зона финала; к ней естественно отнести последний сольный номер и заключительный хорал вместе, либо один заключительный хорал, либо один последний номер (если нет хорала). Для заключения духовных кантат у Баха действовали особые требования: оно должно было быть оптимистичным и содержать явно выраженную мораль. Хорал в заключении присутствовал почти всегда, чаще всего в строгом изложении, что придавало концовке эпический

тон и как бы восстанавливало равновесие ранее затронутых, растревоженных или потрясенных чувств. В некоторых случаях в зону финала попадали дуэт или ария, написанные в движении жиги (№ 186, 8, 39), в чем нельзя не видеть связи с сюитой. Финал в принципе мыслился как динамический, неотяжеленный контрастами, светлый итог содержания кантаты. По существу он чаще всего был «двойным»: примыкающая к другим номерам и контрастирующая им заключительная часть композиции, полная движения, и — с верх нее — простой шпиль хорала, обычно спокойного, объективного, размеренного. В строфических хоральных кантатах, о которых речь пойдет особо, хорал пронизывал целое, а в заключении их звучал в своем исходном строгом облике. Итак, зона финала в духовных кантатах Баха могла быть (и чаще бывала) двойной, двусоставной из разных элементов — с возможными редкими исключениями: только хорал или только ария, дуэт, хор — без хорала. Финал в своей зоне был и компенсирующим в отношении к прочему составу композиции, и в известной мере обобщающим — последнее не в тематическом и не в композиционном смысле, а как обнажение сути и морали произведения, как его главный богословский тезис, понятный тогда всем.

В зону финала, если там находился хорал, обычно попадали либо ария, либо дуэт в быстром, порою танцевальном, движении, стремительный, энергичный. Хор звучал реже — при отсутствии последнего хорала. Финальные дуэты могли быть и полифоничными (но не отяжеленными) и «ариями-дуэтами» в параллельном течении голосов, но и они шли в темпе *Vivace* (сопрано — бас в кантате 32) или приближались к характеру жиги. Бах немало не смущался тем, что, например, в кантате 8 за басовой арией-жигой, полной огня, шел чинный хорал. В той или иной мере сходные сопоставления становились у него привычными в зоне финала. Любопытно, что композитор очень охотно отдавал басу главную роль в финале: легкие и виртуозные басовые арии с признаками танца, «победные» с солирующей трубой, «глориозные» с пассажными «юбилеями» нередко заключают духовную кантату (№ 8, 5, 26, 42, 68, 75, 81, 82) — за ними следует хорал. Насколько сильна у Баха эта тенденция в зоне финала, свидетельствует, в частности, заключение кантаты 81. Последняя ария (баса) — в полном смысле слова бурная: именно она воплощает разгул стихии, высшее напряжение чувств и силу чудодейственного заклęcia «*Schweig', schweig', aufgetürmtes Meer!*». Но усмирение бури не показано в музыке: о нем сообщает сухой речитатив (всего шесть тактов), после чего следует заключительный хорал. Характер финала не нарушен выражением успокоения и мирной, «укротительной» природы!

По самому облику партий сопрано у Баха, как мы их оценили ранее, ясно, что их трактовка очень подходит к наиболее

простым и легким задачам финала. Черты танцевальности при этом сквозят в финальных ариях кантат № 44, 52, 72, 171, 92 (пример 5), 57. Но есть среди них и блестящие, полные «юбиляций» арии прославления (№ 51, с концертирующей трубой). Тенору скорее подобает победоносная роль в финале: таковы его арии из кантат 40 и 103 (пример 37). Впрочем, и здесь не исключена порой легкость, прозрачность, простая динамика (кантата 65). Иной раз тенор появляется в зоне финала даже с чистейшим менуэтом (пример 7 из кантаты 48).

Удивительно скупо использует Бах в зоне финала свой любимый голос — альт, тем самым как бы подтверждая и усиливая принятую им трактовку этого голоса. Разумеется, бывают исключения (кантаты 29 и 176), по большей части связанные с особыми случаями. Так, в кантате 35 альт исполняет всё, ибо она написана для альты соло, без хора. В кантате 114 ария альты (о ней мы уже упоминали) является лирическим центром композиции, но помещена последней среди других. На этот раз она, думается, вообще не попадает в зону финала, которая ограничивается здесь хоралом. Это тихий, «похоронный» финал — своего рода исключение.

Проблема финала или, вернее, его зоны в духовных кантатах Баха, пожалуй, наиболее проста и ясна. Если другие опорные точки композиции могут перемещаться в зависимости от развития «сюжета», то зоне финала отступать некуда! Это наименее переменчивая часть композиции, которой пристало только недвусмысленно нести свою функцию. Отмеченные отклонения от типа не нарушают ее.

Есть ли в композиции кантат что-либо аналогичное функции интермеццо в инструментальных циклах Баха? На этот вопрос не может быть однозначного ответа. Подобно тому как признаки частей сюиты то выступают в кантатах, то нет, и нечто подобное интермеццо то вдруг появляется, то отсутствует. Впрочем, об этом легче судить, оценивая композицию ряда духовных кантат в целом.

Вернемся к такой оценке нескольких произведений (о которых частично уже говорилось), чтобы установить роль и соотношение опорных точек композиции всякий раз в новом контексте.

Кантата 8. В итоге мы охарактеризовали все ее номера по отдельности. Остается сказать лишь об их соотношении. В кантате четыре веские и замкнутые композиционные единицы: хор, две арии, хорал. Центр тяжести вне сомнений лежит во вступительном хоре (оркестровая «поэма» и строфы хора); ария-lamento тенора образует лирический центр композиции; с арии-жиги баса начинается зона финала, хорал ее замыкает. Тональный план целого таков: E-dur — cis-moll — A-dur — E-dur, то есть лирический центр — в параллельном миноре, а зона финала ведет от тональности субдоминанты к тонике.

Кантата 25. Здесь господствует лирико-покаянный тон, а «событийность» и конкретизация только слабо выражены в речитативах. Композиция состоит из четырех веских номеров. Вступительный покаянный хор на хорал, со вздохами угобоев и струнных, в плавно-певучем движении голосов, становится центром тяжести. Широкая ария баса (пример 30), мужественная в своем скорбном пафосе, должна быть по праву признана лирическим центром. В зону финала входят «утешительная», похожая на куранту ария сопрано, светлая и легкая, и хорал.

Новогодняя кантата 41. В ней шесть номеров, из которых по крайней мере пять достаточно значительны. Для кантаты, по самому ее назначению, не характерно углубление в скорбные лирические чувства. Торжественный хор с трубами и литаврами, в нескольких разделах, выполняет обычную функцию центра тяжести. Обе средние арии в той или иной мере лиричны — по-разному, но совершенно вне трагизма. Первая из них (пример 11) — светлая пастораль (сопрано с гобоями), вторая, *Adagio* тенора (с солирующей виолончелью пикколо) — тоже светлый и бесхитростный лирический напев. Обе они вместе составляют лирическую сердцевину произведения. Зона финала начинается речитативом с репликой хора (морализирование!) и замыкается хоралом.

Кантата 103, лирико-философского содержания (о преодолении скорбей и душевной слабости). Из ее шести номеров весомы четыре. Вступительный хор содержит ядро последующего контраста (светлая радость «юбилеев» и скорбные хроматизмы), широко разработан, со значительными инструментальными разделами и фугированными частями. Патетически-импровизационна по стилю изложения минорная ария альты (*fis-moll* среди основного *D-dur*) с концертирующими скрипкой и флейтой. И безудержна в своей радостной порывистости, в смелых скачках ария тенора с трубой. Все замыкает хорал. Надо ли говорить о композиционной функции каждой из частей? Она и без того ясна. Особенностью кантаты является резкость и смелость контрастов, последовательно проведенных во всей композиции.

Кантата 115, тоже близкого содержания, но более мягко выраженного (об укреплении и возвышении духа). Функции вступительного хора и заключительного хора не вызывают здесь сомнений: они обычны. Из двух арий первая, большая ария альты (*Adagio — Allegro*) содержит внутренние контрасты, о чем уже говорилось. Дюрр называет ее «меланхолической сицилианой», Швейцер находит в ее первой части черты колыбельной. Так или иначе, лирическим центром следует признать не ее, а следующую арию тенора *Molto adagio* (с концертирующими флейтами и виолончелью пикколо), мягко лирическую, выдержанную в одном характере. Относить эту арию в зону финала нет оснований. Таким образом, композиция кан-

таты на этот раз не сводима к трем опорным точкам, о которых до сих пор шла речь, и это совершенно естественно, поскольку перед нами процесс, тенденция, а не готовая, сложившаяся схема.

Кантата 135, также лирико-философского содержания, без черт «событийности» (покаяние, признание в слабости духа, призыв к душевной бдительности). Как ни странно, произведение носит в основном светлый, неотяженный характер, как бы исходя из открытой души того, кто легко и с радостью смиряется перед высшей моральной силой. Вероятно, именно с этим связано преобладание подвижных, прозрачных вокальных номеров. Такова прежде всего ария тенора с двумя гобоями, легкая, мажорная, почти менуэт. В зону финала входит вторая ария, быстрая, динамическая, со взлетающими вверх пассажами; ее исполняет бас. И только между ними, как мы уже заметили, есть маленький лирический островок (пример 36). Что касается начального хора с хоралом и хорала в конце, то их функции обычны. Итак, здесь лирический центр сведен всего к одиннадцати тактам аккомпанированного речитатива. Можно назвать его лирическим интермеццо. Но не заметить его нельзя: он выделяется в контексте как подлинная драгоценность!

Кантата 140. Мы уже не раз касались этого светского по духу произведения, написанного по мотивам притчи о девах мудрых и неразумных. Все «события» отнесены здесь в речитативы; музыка в основном вобрала в себя «призывное» и лирическое начала, допустимые развитием «сюжета». Опорные точки композиции выражены с редкой полнотой и отчетливостью — при ярком своеобразии. Вступительный хор с хоралом, исполненный энергии и жизненности, — несомненный центр тяжести. Лирический дуэт (в параллельном миноре) просто не может не быть лирическим центром. Хорал, обработанный в стиле сельской музыки (пример 12), действительно напоминает скерцо, и мы теперь уже не удивляемся этому: оно занимает соответствующее место в композиции кантаты! В зону финала входят затем оживленный дуэт сопрано и баса и, как всегда, хорал (тот же, что звучал как *cantus firmus* в первом хоре).

Кантата 179. Удивительно, как даже при таком риторическом, морализирующем тексте («Смотри, как бы твоя богобоязненность не стала лицемерием») Бах находит в нем свои опорные точки. Он пишет *Concerto* для хора в мотетном складе, придавая ему значение центра тяжести. Создает в (параллельном миноре) лирическую арию тенора в импровизационно-патетическом изложении. И отводит в зону финала легкую, мелодически «вьющуюся» арию сопрано (пример 22), несколько неожиданную для мольбы грешника о помиловании. За ней следует хорал.

Как уже было замечено, среди лейпцигских кантат Баха решительно преобладают произведения среднего объема (пять —

семь номеров, чаще шесть). В более ранние годы он охотнее обращался к широко развернутой композиции (сошлемся на кантаты 71, 143, 199, 21, 182). Позднее, в Лейпциге, он, скорее в виде исключения, расширял рамки духовных кантат в связи с большими праздниками (№ 40, 57, 64, 153 из рождественского цикла, 145 — пасхальная, 43 — на вознесение и другие), местными городскими торжествами (119 — на перевыборы магистрата) и — в особых, самых интересных случаях — в зависимости от высокодраматичной трактовки темы (кантата 70, отчасти 20).

В начале раздела мы упоминали об образах Страшного суда в кантате 70. Именно ее образный замысел потребовал расширения «средних» рамок композиции: здесь две части, содержащие вместе одиннадцать номеров. В каждой из частей действуют как бы различные принципы построения. В первой части весомы по меньшей мере пять номеров из семи (№ 4 и 6 — краткие речитативы); во второй — все четыре номера (8—11), и кульминация кантаты в целом приходится на аккомпанированный речитатив баса № 9 (пример 3) — целую «сцену», о которой у нас уже шла речь (с. 28) и которая по существу является центром тяжести всей композиции. В подобном случае было бы бесцельно искать аналогий всего с тремя-четырьмя опорными точками цикла. Вся первая часть кантаты лишь предвещает, готовит то главное, что отнесено во вторую часть. Поэтому и содержательная насыщенность частей далеко не одинакова. Драматизм первой части скорее рассредоточен в широких рамках, драматизм второй — сконцентрирован в более узких. Своего рода увертюрой к кантате является динамичный хор-призыв «*Wachet, betet, seid bereit alle Zeit*» — единственный хор во всем большом произведении (кроме двух строгих хоралов, завершающих части кантаты). Его выразительный смысл заключен именно в многократных возгласах, пронизывающих хоровые партии, в простом и бурном движении оркестра с трубными сигналами: это — активизация чувств и воли перед грозящими событиями, когда все вызывает к настороженности, к душевной бдительности. Впрочем, ничего трагического в музыке пока нет. Но уже первый речитатив (№ 2, с трубой, гобоем и струнными) вносит драматические акценты, напоминая о возмездии грешникам (интонационно обостряется декламация, звучит тремоло в басах сопровождения) и, по контрасту, о тех, кто спасется. Относительно спокойна «повествовательная» ария альты № 3 — умеренно лиричная, плавная, с солирующей виолончелью: для первой части она может быть признана ее лирическим центром. Подвижна, но также не отяжелена эмоциями ария сопрано № 5 (со струнными). Вся часть замыкается строгим хоралом «*Freu' dich sehr, o meine Seele*», вносящим необходимое успокоение и надежду перед грядущим.

Тем сильнее оказывается впечатление от второй части кантаты, где нет места безмятежности и неторопливому разворачиванию. После небольшой арии тенора № 6, вызывающей к мужеству, звучит тот речитатив баса, который можно уподобить большой драматической сцене, более сильной, чем в любой опере баховского времени. Как бы внутри этой «фуриозной» сцены вторгается светлый лирический образ (небольшая ария № 10 «Seligster Erquickungs-Tag»), чуть «задерживающий» и словно сдерживающий кульминацию, а затем достигается пик напряжения — собственно кульминация кантаты. Строгий хорал № 11 венчает целое, восстанавливает эмоциональное равновесие и утверждает мораль самоограничения и душевной чистоты вместе с идеей высшей справедливости.

В целом большая композиция кантаты 70 вызывает аналогии скорее не с инструментальным циклом, а с музыкально-драматическим произведением. Однако не рядовым для эпохи, а избранным, подобно лучшим, кульминационным эпизодам в сильнейших операх Генделя.

В баховских кантатах крупного масштаба меньше каких-либо общих тенденций, и чуть ли не всякий раз можно усмотреть особое решение. В торжественных или праздничных кантатах оно зависит от соответствующего круга в основном светлых образов. В относительно ранней кантате 21, где две части включают одиннадцать номеров, явно преобладают скорбные, трагические, элегические образы, и лишь к концу произведения наступает сначала смягчение (дуэт № 8 и хор № 10), а потом успокоение (в последней арии № 11).

Встречаются среди духовных кантат Баха образцы, на первый взгляд не очень понятные по принципам их композиции. Есть ли в них хоральная основа или нет, она не объясняет их построения. К числу таких сочинений мы отнесем, например, торжественную кантату на освящение органа № 194 и отчасти кантату 180. В первой из них две части, двенадцать номеров, из них не менее восьми веских. Здесь опорные точки не вполне ясны. Разумеется, вступительный хор в форме французской увертюры и хоралы, замыкающие первую и вторую части кантаты, не вызывают сомнений. Если же назвать жанровые черты, которые легли в основу большинства номеров, то композиционный план кантаты предстанет таким: французская увертюра (хор) — пастораль (ария баса с гобоем и струнными) — гавот (ария сопрано) — хорал — жига (ария тенора) — речитатив сопрано и баса — менуэт (дуэт сопрано и баса) — хорал. При знаки сюиты заметны и в кантате 180: из шести ее веских номеров выделяются жига (начальный хор), бурре (ария тенора) и полонез (заключительная ария сопрано).

В связи с возможным смещением центра тяжести в композиции кантаты мы назвали среди других кантату 127, одну из самых драматичных у Баха. В ней всего четыре веских номе-

ра: вступительный хор, ария сопрано, речитатив и ария баса (род «сцены»), заключительный хорал. Бесспорна функция арии сопрано как прекрасного лирического центра: на основе единовременного контраста здесь слиты патетика *lamento*, чувство блаженного покоя и символика похоронного звона («*Die Seele ruht in Jesu Händen*»). Но драматическая кульминация, достигаемая в «сцене» баса (пророчество о Страшном суде), настолько выделяется во всем произведении и так необычна в баховских кантатах, так исключительна в них (кроме № 70), что, разрывая обычные рамки сочинения, выходит на первое место в нем по своей образной силе. Как бы ни был композиционно значителен первый хор с хоралом по музыкальному смыслу, вторжение драмы заслоняет и его. Это бывает редко, и подобные исключения не допускают никаких натяжек. Здесь в преобладающий у Баха иной принцип и тип композиции врывается драматическое начало, и оно резко нарушает ход совершающегося процесса.

Особый интерес представляют для понимания опорных точек композиции некоторые кантаты ясно выраженного образного «наклонения», зачастую сольные, но иногда и с участием хора. Скорбно-лирическое наклонение характерно, например, для кантаты 13 («*Meine Seufzer, meine Tränen*»). В связи с этим здесь как бы смещаются опорные точки целого. Лирическим центром становится заглавная ария тенора (пример 26), за ней следует хорал, которому обработка придает траурный характер, в качестве центра тяжести выступает большая ария баса, содержащая внутренние контрасты (мотивы скорби и радости), а завершает все хорал. Траурный оттенок присущ всей кантате 156 («*Ich steh' mit einem Fuss im Grabe*»); хор исполняет только заключительный хорал. Центр тяжести бесспорно лежит в выразительной арии тенора с хоралом (пример 34), быть может, даже вместе с кратким вступительным *Adagio* (*Sinfonia*). И одновременно он совмещает функцию лирического центра. Последняя легкая ария альты и хорал («Да будет воля твоя») образуют зону финала. Мысль о смерти возникает и в кантате для баса соло № 82 («*Ich habe genug*»). Глубина серьезного лирического чувства, однако, не препятствует здесь возникновению более широкого круга образов, о чем уже отчасти говорилось в связи с лирическим центром. В целом три веских номера кантаты, три ее арии последовательно составляют: центр тяжести композиции со значительным лирическим «креном», собственно лирический центр (похоронная колыбельная) и ярко динамический финал (курантоподобная ария *Vivace*). Несравненно более легкий характер носит кантата для альты соло № 169 с ее риторически-чувствительным текстом («*Gott soll allein mein Herze haben*»). *Sinfonia* и ария в форме сицилианы взяты Бахом из его же клавирного концерта. Первая из них служит центром тяжести композиции, которую завершает, как

всегда, хорал. Подвижное ариозо едва ли не с чертами танцевальности, прерываемое речитативами, ария с органом соло (патетически-импровизационная партия) и упомянутая сицилиана включены в композицию, не имеющую, таким образом, единого лирического центра и клонящуюся к сюитности построения.

В итоге даже кантаты определенного наклонения оказываются весьма многообразными — от концентрации образного замысла в немногих композиционных единицах при возможном совмещении функций до свободного расширения формы чуть не по принципу сюиты.

До сих пор мы почти не касались формообразующей роли хорала (за исключением его функции в зоне финала). Она далеко не одинакова в различных произведениях этого рода. Хорал как *cantus firmus* во многих хорах (и сольных номерах) обычно не вызывает изменения их функции опорных точек целого, ибо не противоречит образному смыслу композиционной единицы. Но в ряде случаев его роль повышается до определения всей образной концепции кантаты. Так, хорал поистине властвует в Реформационной кантате 80, являясь по существу ее главной темой, источником ее образности. Хорал буквально пронизывает весь тематизм прекрасной по образной собранности кантаты 60 («O Ewigkeit, du Donnerwort»), сообщая ей простую, но неодолимую силу энергии и грозного величия. Ясная, лапидарная восходящая мелодия хорала производит неотразимое впечатление уже сразу, при своем вступлении в дуэте Страха и Надежды (пример 38). Ее интонации открывают следующий речитатив. Они же господствуют во втором дуэте, хотя в целом его облик отличается своеобразием, как более лиричный и мягкий в сравнении с первым ансамблем (пример 39). При всей свободе изложения последнего речитатива-ариозо и он не вполне свободен от хорала, интонации которого слышны в басах сопровождения, когда начинается ариозо. И, наконец, хорал как таковой звучит строго, завершая кантату. В целом возникает что-то вроде свободных вариаций на хорал. Но они, при всем единстве исходного тематизма, все-таки настолько характерны каждая, что не утрачивают своих функций в целом. Первый дуэт по праву становится центром тяжести композиции, второй (в параллельном миноре) — ее лирическим центром. Остальное естественно отходит в зону финала.

Особую группу хоральных кантат составляют у Баха строфические произведения (№ 4, 97, 100, 107, 112, 117, 129, 137, 177), в которых каждый номер (включая речитативы, если они есть) по порядку разрабатывает строфу определенного хорала и, таким образом, количество частей полностью зависит от числа его строф. Из девяти названных кантат четыре содержат по пять строф, одна — шесть строф, две — по семь строф и две — по девять. Хоральное построение позволяет местами об-

ходиться без речитатива (№ 177, 137, 129, 100) и включать в композицию только веские номера. Было бы неверно рассматривать эти кантаты под углом зрения одной лишь функциональности их частей: в них прежде всего действует другой принцип — вариационности, ряда равноправных строф, предопределенного хоралом (свободные вариации на хорал). Однако «рядоположность» здесь как бы скрещивается с иными тенденциями и тем самым внутренне, по выразительному смыслу, несколько нарушается. Не все звенья ряда одинаковы по своим функциям. Даже в такой обширной кантате, как № 97 (из девяти строф), проступают функции центра тяжести (обширный вступительный хор в форме французской увертюры), признаки зоны финала (ария сопрано на восьмую строфу и собственно хорал) и черты лирического центра. Однако строфичность построения приводит к тому, что три разнохарактерные медленные арии (баса, тенора, альты) представляют в середине кантаты ее лирическое начало, воплощая его вместе с удивительной полнотой и многообразием. Следующий за ними большой дуэт сопрано и баса носит более легкий, диатонический характер, идет в мажоре и замыкает середину произведения.

Тональный план целого таков: B-dur (хор) — g-moll (ария баса) — B-dur (ария тенора) — c-moll (ария альты) — Es-dur (дуэт) — F-dur (ария сопрано) — B-dur (хорал). Возможно, что дуэт следует отнести уже к зоне финала. Речитативы кратки и не обладают музыкальной весомостью.

Не следует думать также, что более короткие строфические кантаты (из пяти-шести частей) последовательно выдвигают опорные точки композиции: строфичность всегда спорит с функциональностью, как легко убедиться на примерах кантат 129, 112, 177, 100. Вместе с тем хорально-строфические произведения отнюдь не ограничены какой-либо строгостью музыкального материала, что, казалось бы, в принципе возможно. Напротив, в них, пожалуй, больше легких, светлых, жанровых по происхождению частей, чем в других духовных кантатах Баха. Заключительная, седьмая строфа в кантате 107 обработана в жанре сицилианы; заключительный дуэт в кантате 112 идет в движении бурре; легкую танцевальность отмечают в последней арии кантаты 129. Иными словами, тут не исключены даже связи со сферой сюиты. При желании в отдельных строфах можно обнаружить признаки интермеццо — по их соотношению с остальными частями кантаты. Преодолевая однородность исходного тематизма, Бах стремится к разнородности контрастов и не пренебрегает свободными жанровыми связями: чем крепче стержень целого, тем свободнее состав композиции. Иногда может показаться даже, что именно в строфических хоральных кантатах композитор позволяет себе маленькие опыты специально-вариационного интереса. Например, в кантате 100

просто поражает соотношение трех арий (строфы 3, 4, 5) по их ритмическому движению (пример 40) — редкая и смелая изобретательность! И всё так живо...

Не один лишь хорал и сопряженные с ним выразительные, тематические, композиционные возможности отличают кантату от инструментальных циклов Баха. Если бы он иначе подходил к словесному тексту — скажем в скобках, — его вокальные произведения было бы вообще бессмысленно сопоставлять с инструментальными. Прослеженные нами его творческие принципы позволяют взглянуть на дело иначе, но, разумеется, не дают оснований проводить прямые аналогии между кантатами и сонатно-концертными циклами. Непроходимой грани между ними нет: есть совпадения, точки соприкосновения, общие тенденции. Кантаты, однако, соприкасаются в своих композиционных принципах, в своей драматургии не только с инструментальными циклами Баха, но и непосредственно с такими его крупнейшими вокальными сочинениями, как пассионы и месса *h-moll*. Расширение образной концепции, возрастание внутренних образных связей, выделение драматических кульминаций в «сценах» и речитативах *assopragnato* означало бы движение кантаты к пассионам. Разрастание весомых композиционных единиц при многостороннем контрастном их сопоставлении стало бы путем к большой мессе.

Но, как бы там ни было, есть и еще один дальний путь от духовной кантаты (вместе с другими произведениями Баха) к формированию симфонизма, к сложению его композиционных принципов. Этого пути сам Бах еще не прошел; однако он в известной мере уже предугадал его перспективы и преимущества.

## VIII

Светские кантаты Баха тоже сохранились далеко не полностью. Некоторые из них известны только по названиям, от других остались фрагменты, третьи учитываются как предполагаемая первооснова для пародий в сфере духовной музыки. Новейшие находки светских произведений могут иной раз бросить новый свет на давно известные духовные сочинения Баха. Так, лишь в 1943 году была опубликована его светская кантата «*Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen*», созданная в 1725 году ко дню рождения герцога Христиана Саксен-Вейсенфельского (BWV 249a). В ней, оказывается, уже была заложена основа почти всей музыки Пасхальной оратории (BWV 249, 1735)!

В настоящее время мы можем судить примерно о двадцати светских кантатах Баха — одна десятая в сравнении с об-

щим количеством его духовных кантат. Дело, разумеется, не в количественном соотношении: над духовными кантатами композитор работал ряд лет систематически, из недели в неделю, светские он создавал от случая к случаю между 1713 и 1742 годами (называем только достоверные даты), имея всякий раз различные условия для их исполнения.

Казалось бы, светские кантаты Баха не должны в принципе отличаться от его духовных сочинений, если он свободно переносил светские оригиналы на духовный лад. Так, пять светских кантат (BWV 173 а, 134 а, 249 а, 36 а, 30 а), созданных в 1717, 1719, 1725, 1726, 1737 годы, затем почти целиком послужили основой духовных кантат и оратории. Музыка из других трех светских произведений этого жанра (BWV 213, 214, 215) вошла в Рождественскую ораторию, о чем мы уже упоминали. Отдельные номера (арии, хоры) из светских кантат (№ 208, 205, 213, 215) переходили в духовные (68, 149, 171, 184) с новыми текстами. Однако обратные случаи неизвестны! [См. 52]. Эта односторонность связей между светскими и духовными кантатами Баха имеет под собой реальные основания в круге образов тех и других сочинений. В духовных кантатах можно найти почти все, что может встретиться в светских (за исключением буффонады и бурлеска, вообще редких у Баха); но в светских кантатах отсутствует многое из того важнейшего, что мы нашли и отметили в духовных.

Образные рамки светских кантат в определенной мере ограничены их назначением. Из двадцати произведений только три (BWV 204, 201, 211) не являются приветственными или поздравительными и, значит, могли в принципе выходить за этот круг радостных, праздничных образов и эмоций. В других же кантатах данной группы скорбные образы (не говоря уже о трагических!) и темные краски, естественно, казались неуместными. Если и возникали там картины волнений, то лишь ненадолго, как легко проходящие, оттеняя тем самым общий праздничный тон целого.

Вместе с тем ни в одной из баховских кантат «к случаю» нет и сколько-нибудь приметного отпечатка той личности, к которой они адресовались, — будь то немецкий герцог, курфюрст, наследный принц, король Польши, профессор университета или богатый лейпцигский купец. Не случайно Бах сплошь и рядом «переадресовывал» ту или иную из кантат от одного лица к другому. Так, первая из сохранившихся его светских кантат «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» (BWV 208), написанная ко дню рождения герцога Христиана Саксен-Вейсенфельского, спустя несколько лет исполнялась в честь принца Эрнста-Августа Саксен-Веймарского, а позднее еще звучала в честь короля Польши Августа III (он же саксонский курфюрст). При этом заменялось только имя чествуемого да заново уточнялись немногие детали в тексте. Еще более слож-

ную судьбу претерпела кантата «Steigt freudig in die Luft» (BWV 36a). Она возникла в 1726 году к празднованию дня рождения княгини Кётенской Шарлотты Фридрики (первый вариант музыки утрачен), исполнялась с новыми словами в честь профессора Флоренса Ривинуса в 1733 году и вскоре в честь другого «учителя» (не назван) — с незначительными изменениями. На основе той же музыки параллельно возникла духовная кантата «Schwingt freudig euch empor» (№ 36). Итак, известны четыре редакции одного произведения.

Кантата «Умиротворенный Эол» (BWV 205, 1725), была в первоначальном виде посвящена профессору Августу Фридриху Мюллеру (ко дню рождения), а девять лет спустя — королю Августу III. В этом случае партии Эола, Зефира и Помоны были заменены партиями Храбрости, Справедливости и Милосердия — с соответствующей редакцией текста. Нечто подобное случилось и с кантатой «Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten» (BWV, 207, 1726), которая сначала служила чествованию профессора Готлиба Корте, а затем, в 1734 году, с новым текстом — короля Августа III. Тут исчезли аллегорические фигуры Счастья, Благодарности, Прилежания и Славы: их партии исполнялись просто сопрано, альтom, тенором и басом. Наконец, сошлемся на судьбу кантаты «Vernügte Pleissen-Stadt» (BWV 216, 1728, сохранились только вокальные партии). Она была создана Бахом к свадьбе лейпцигского купца И. Х. Вольфа и исполнялась как бы от имени двух олицетворенных рек — Нейсе и Плейсе. Позднее эта же кантата прославляла Лейпциг (вероятно, в связи с перевыборами магистрата) устами Аполлона и Меркурия (BWV 216a).

По-видимому, персона чествуемого сама по себе была не столь уж важна для Баха, и ранг ее мог совсем не соблюдаться при переадресовке. Весьма обобщенный характер носили и возникающие в кантатах образы из области античной мифологии, аллегории или олицетворения сил природы, иной раз переходящие из одних в другие. Лишь позднейшая из поздравительных кантат отличается особым, более индивидуальным замыслом: так называемая «Крестьянская» — «Mer hahn en peue Oberkeet» (BWV 212, 1742). Как будто бы Баху со временем прискучило писать «безличные» поздравительные кантаты, и он дал волю своеобразно стилизованной шутке (саксонский диалект, бытовые музыкальные формы). «Крестьянская кантата» обращается с поздравлениями от лица местных крестьян к камергеру К. Х. фон Дискау — по случаю пожалованного ему имения. «Переадресовывать» ее было бы неудобно: мешали бурлескный характер целого и подчеркнуто местный колорит.

Ряд светских кантат носит у Баха обозначение «Dramma per musica» (BWV 205, 207, 201, 213, 214, 215, 206, 30a). Принадлежит ли оно только «либреттисту» или композитор удержи-

вал его, более ясно ощущая здесь сюжетное начало, — сказать трудно. Во всяком случае, среди светских кантат многие содержат партии персонифицированных «действующих лиц». Иногда они целиком связаны с античной мифологией: Диана, Палес, Эндимион и Пан в «Охотничьей кантате» (BWV 208); Паллада, Помона, Зефир, Эол в кантате «Умиротворенный Эол»; Момус, Меркурий, Феб, Пан, Тмол, Мидас в «Споре Феба с Паном» (BWV 201). В одном случае — это персонажи пасторали (Дорис, Сильвия, Меналк, Дамоеет в кантате 249а), в другом — олицетворения рек (кантата 206). Мы уже упоминали о чисто аллегорических образах Счастья, Благодарности, Прилежания, Славы в кантате 207; точно так же Время, Счастье, Эльстер и Судьба выступают в кантате 30а. Порою мифологические образы прямо соседствуют с аллегорическими, как, например, в кантате «Геркулес на распутье» (BWV 213), где Геркулес и Меркурий сталкиваются с олицетворениями Сладострастия и Добродетели. Лишь в «Крестьянской кантате» с приветствиями выступает просто пара крестьян, а в «Кофейной» (BWV 211) участвуют молодая девушка, ее отец и рассказчик.

Тексты многих светских кантат Баха принадлежат тому же Пикандеру, который был «либреттистом» ряда его духовных произведений: из двадцати кантат десять написаны на тексты Пикандера, по одной — на тексты С. Франка (BWV 208), Хр. Ф. Хунольда (BWV 134а) и И. Х. Клаудера (BWV 215). Авторы текстов в остальных семи композициях остаются неизвестными. Не исключено участие самого Баха. Впрочем, ему в данных случаях было труднее обходиться без помощи литератора: источников, подобных Библии, он не имел, тематическая регламентация церковного года тут не действовала. Вместе с тем нужно было изобретать какие-то «сюжетные ходы», ибо простой панегирик, пышное славословие, возможное в официальной приветственной кантате, менее всего привлекали композитора. Напротив, он стремился уловить любой предлог для выхода за эти трафаретные рамки — в музыкальный пейзаж, в какую-либо характерность, в лирику, независимую от панегирика, словом, во все то, что не подчинялось напрямую официальному назначению произведения. Только эти стороны литературных текстов он, видимо, и ценил у Пикандера.

Сама по себе официальная поздравительная кантата, сложившаяся как род панегирика в XVIII веке, по духу все-таки не была вполне нова в то время. Она, в сущности, примыкала к тем аллегорическим прологам, которые хорошо известны по придворным спектаклям XVII века, особенно по оперным постановкам в Париже, Вене и тех или иных немецких центрах. Она отчасти сближалась в своей поэтической основе со «школьным» классицизмом XVII века, с его панегирической риторикой и аллегорико-мифологическим арсеналом. Нова была форма кантаты, что, однако, не освобождало ее от многих

качеств, присущих другим областям официально-панегирической поэзии, в частности немецкой, с ее относительным провинциализмом. Что может быть несоизмеримее: творческие помыслы Баха — и официальные стихи с поздравлениями местному профессору, негодянту, курфюрсту, владельцу имения, изложенные в условной и витиеватой манере?! И все же Бах писал такие официальные произведения, по возможности обходя то, что ему претило, и углубляясь в то, что могло хоть скольконибудь привлечь. Непреходящее художественное значение его светских кантат менее всего зависит от их служебной роли и сохраняется именно вопреки ей.

Как правило, система или хотя бы круг образов в светских кантатах Баха по существу не определяются их панегирическим назначением и связаны с ним только внешне. Это достигается всякий раз суммой различных приемов: самостоятельным развитием фабулы, представляющей известную свободу музыкальным образам; свободной трактовкой аллегории, тоже приобретающей не частный, «на случай», а более общий смысл; возможным углублением образов природы и связанных с ними поэтических эмоций и т. д.

Три известные кантаты — «Охотничья», «Умиротворенный Эол» и «Геркулес на распутье» — могут служить примерами собственно фабульного или аллегорического (в последнем случае) «отвлечения» от узко панегирических целей.

Неудивительно, что Бах переадресовывал *«Охотничью кантату»* от одного лица к другому: это в самом деле безразлично для ее образного наполнения. Она построена так, что поэтический мотив прославления остается чисто внешним, формальным и в качестве такового вторгается как бы извне в развитие фабулы. «Завязка» предполагаемого действия состоит в том, что богиня Диана, как ей и надлежит, увлечена охотой, а влюбленный в нее Эндимион сетует на это, подозревая ее в равнодушии. Возникают две контрастные арии: горячая, фанфарно-подъемная ария Дианы-охотницы (F-dur, с валторнами) и элегическая, минорная ария-жалоба Эндимиона. В речитативе сессо Диана успокаивает возлюбленного: она должна участвовать в праздничной охоте. Далее круг образов ширится — за ними как бы встает земля, природа, окружающее... Нечто от торжественного марша звучит в арии Пана — «князя своей земли» (C-dur, с гобоями); с нежной пасторалью выступает богиня стад Палес (B-dur, солирующие флейты). И лишь после того в мощном хоре прославляется «Солнце этой земли», Диана и Эндимион исполняют мирный дуэт в движении менуэта, и вновь заявляют о себе Палес и Пан — олицетворение сельской идиллии и сил природы. Последняя ария Пана носит характер веселой жиги. Большой, «мускулистый» и оживленный хор завершает кантату праздничным прославлением лица, в честь которого устраивалась охота.

Итак, круг образов почти не зависит здесь от панегирического назначения кантаты. Две внутренние контрастные пары с их шестью ариями различного характера, движение марша, менуэта, жиги, наличие дуэта и двух хоров — все это могло бы создать достаточно законченное, цельное и многообъемлющее музыкальное произведение, связанное с темой праздничной охоты и образами природы (со вторжением элементов любовной лирики): официальный повод для его возникновения не обязателен!

В такой же, если не в большей, мере свободна от внутренней зависимости «*dramma per musica*» «*Умиротворенный Эол*»; в ней только развязка, как «*deus ex machina*», искусственно обусловлена прославлением профессора Мюллера. Все предшествующее удалено от какого бы то ни было панегирика! Поэтические эмоции и настроения, навеянные насторожившейся природой перед наступлением осени, буйный подъем ее стихийных сил, угрожающих мирной и плодоносящей флоре, жалобы Зефира и просьбы Помоны, заступающейся за свое растительное царство, — таково в основном содержание кантаты. С удивительным размахом и напором воплощает Бах бурное начало, торжествующее во вступительном хоре ветров «*Zerreisset, zer-reisset, zerreisset*» (с трубами, литаврами, валторнами, флейтами, гобоями, струнными), а затем в большом речитативе с оркестром и первой арии Эола с ее громовыми раскатами смеха («*Wie will ich lustig la— — — chen*»). Образы бури, битвы, сокрушительной силы не часты в его творчестве, и тем более они внушительны! Есть нечто родственное во втором хоре кантаты 80 («*Ein feste Burg*»), где дана воинствующая трактовка Лютерова хорала в образах воображаемой гигантской битвы. И есть, как это ни странно, общие с партией Эола черты в речитативах кантат 70 и 127, когда возвещается наступление конца мира и Страшного суда (пример 3). Так же необычайно широка, напряженна и энергична партия высокого баса (Эол), охватывающая почти две октавы, так же гремит оркестр в бурных пассажах аккомпанированного речитатива. Но эта страшная энергия в то же время радостна в своем воодушевлении, вольном подъеме! Эол с восторгом прочит свободу раскованным ветрам, не раз восклицая «*Ich geb' euch Macht*», и отдает в их власть все живое. Его большая фугированная ария полна торжества стихийной силы, он предвкушает всеобщие столкновения, в которых ничто не устоит... Характерная тема арии (с ее репетициями и пассажами) близка темам органных фуг, но в контексте приобретает вызывающий смысл именно раскатов божественного хохота (пример 41). Подобного рода образы раскованной силы, свободной, действенной энергии только намечаются у Баха; за ними — будущее.

Этим бурным образам противостоят в кантате образы нежные, лирические, возникающие в элегической арии Зефира

«Frische Schatten» (h-moll, тенор с солирующими виолой d'amore и виолой da gamba) и арии-жалобе Помоны (fis-moll, альт с гобоем d'amore): и тот и другая воспевают прекрасную предосеннюю природу с ее свежестью и созревающими румяными плодами. Но Эол неумолим. Только вмешательство Паллады останавливает его: она убеждает не мешать празднеству муз в честь... профессора Мюллера! В веселой подвижной арии типа куранты Эол загоняет ветры обратно в пещеру: «Zurück, zurücke, geflügelten Winde...» Светлый и радостный дуэт Помоны и Зефира и хор «Vivat!» завершают кантату.

В 1734 году, когда Бах переделал эту кантату для празднования коронации Августа III, партия Эола стала партией Храбрости, Зефир был заменен Справедливостью, а Помона — Милосердием (Паллада выполняла прежнюю роль). Музыкальные образы тем самым в значительной мере утратили свою характерность, свою связь с поэзией природы: сохранился лишь наиболее обобщенный их смысл.

Более поздняя из «сюжетных» светских кантат Баха «Геркулес на распутье» тоже обозначена им как «dramma per musica». Это аллегорическое произведение написано ко дню рождения наследного саксонского принца Фридриха Христиана и исполнялось впервые 5 сентября 1733 года. Нравоучительная аллегория обращена Пикандером к одиннадцатилетнему подростку. Бах, как всегда, придал ей более широкий и обобщенный смысл, что затем обнаружилось еще яснее, когда половина музыкальных померов перешла из кантаты в Рождественскую ораторию.

Юный Геркулес стоит перед выбором: какой путь ему избрать? Сладострастие соблазняет его, пытается усыпить его волю — звучит легкая, пластичная колыбельная (сопрано со струнными). Геркулес обращается с вопросами к Эхо, которое предостерегает его, — идиллическая, даже чуть баркарольная ария альты с эффектами эха (гобой d'amore). В отличие от убаюкивающей арии Сладострастия ария Добродетели полна движения и энергии («Auf meinen Flügeln sollst du schweben»), призывает к действию. Ее тема, как и в первой арии Эола, близка тематике широких органных фуг и так же широко парит в пределах формы (пример 42). Геркулес совершает свой выбор и соединяется с Добродетелью: их ария-дуэт выдержана в духе идиллической любовной лирики. Заключительный хор прославляет виновника торжества.

Стоит заметить, что противопоставление образов, по идее контрастных, лишено у Баха какой бы то ни было ограниченности, элементарной тенденциозности: колыбельная Сладострастия, ничем от себя не отталкивая, оказывается по-своему столь же эстетически привлекательной, как и мощный полет Добродетели, лишенной, в свою очередь, отпечатка сухости или дидактики. Любопытно, что та же колыбельная год спустя зву-

чала во второй части Рождественской оратории как колыбельная младенцу Иисусу. Она была транспонирована на малую терцию вниз (для альты) и более богато инструментована, но сохранена до единого такта. Если б композитор вложил в нее сколько-нибудь отрицательный смысл, он почел бы такое самозаимствование недопустимым, кощунственным. По существу, по смыслу музыкальных образов Бах противопоставил в кантате «Геркулес на распутье» не Сладострастие и Добродетель Пикандера, а блаженный покой и «крылья» деятельной жизни. Как ни подчеркнуты образные контрасты в этой кантате и в «Умиротворенном Эоле», противостоят здесь и там не темные и светлые начала, а прекрасные, каждый по-своему, образы действенной (в «Эоле» — стихийной) силы и умиротворяющей мягкости, теплого сочувствия, покоя. Подобно тому как в «соблазнах» колыбельной на поверку не таится греховной порочности, так в бунтарстве великолепного Эола торжествует сама жизнь, а не угроза ее уничтожения. Такова музыка Баха, что бы там ни замышлял Пикандер...

Небольшая (по-видимому, свадебная) кантата «*Weichet nur, betrübte Schatten*» (BWV 202), написанная для сопрано соло, носит удивительно светлый характер, будучи насквозь проникнута поэзией пробуждающейся природы. Первая ария (Adagio, G-dur, солирующие гобой и струнные) исполнена нежных чувств, вызываемых весенней природой (уходят «печальные тени», светлеет весеннее утро): легкие, взлетающие пассажи струнных, пленительная мелодия гобоя, мягкие блики «тений» в вокальной партии (пример 43) придают ей редкостную эмоциональную тонкость. Смело контрастирует этому началу кантаты быстрая и блестящая ария, возвещающая восход солнца, — «*Phoebus eilt mit schnellen Pferden*». Все дальнейшее говорит о наступлении весны, о теплом весеннем воздухе, о поре любви. Добрые пожелания любящим сердцам выражены в легкой, прозрачной арии с гобоем, не лишенной черт танцевальности. Заканчивается кантата приветственным гавотом. Неизвестно, кому именно она была посвящена. Здесь не осталось ничего персонального, ничего «на случай»: официальное назначение кантаты ускользнуло от нас — сохранилось только искусство.

Судя по некоторым поздравительным кантатам, Бах предпочитал, что бы их официальность смягчалась или затушевывалась присутствием если не «свободной» фабулы или аллегории, то хотя бы жанрового «наклонения» образов — пасторальных, олицетворений сил природы, бурлескных. Так, упомянутая кантата 249 а «*Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen*» (для герцога Саксен-Вейсенфельского) является «пастушьей» или «буколической» (Schäferkantate) и исполняется от лица двух пастухов и двух пастушек. Другая официальная кантата, «*Schleicht, spielende Wellen*» (BWV 206, для Августа III), по-

мимо вступительного и заключительного хоров, включает четыре арии — баса, тенора, альта и сопрано. Эти голоса последовательно олицетворяют реки — Вейхзель, Эльбу, Дунай и Плейсе, протекающие по немецким землям. Образы игры волн, водной стихии, с различными оттенками воплощенные в кантате, придают ей художественный интерес, вовсе не ограниченный ее прямым назначением.

Особенно далека от обычной панегирической официозности «*Крестьянская кантата*» — по-видимому, последнее из баховских произведений в этом жанре. Она невелика по объему, хотя и включает в себя целых двадцать четыре музыкальных номера — в отличие от других светских кантат, содержащих не свыше тринадцати — пятнадцати номеров. Хора в кантате нет. Все ее номера исполняются сопрано или басом (крестьянская пара). Весьма скромнен состав инструментов: скрипка, альт и continuo — как правило, вторая скрипка, флейта, валторна — в виде исключения. Соотношение голосов и инструментов постоянно приближается к характерным для деревенской музыки звучаниям (простые гармонии, параллелизмы, пустоты в средних голосах). Очень показателен в этом смысле заключительный дуэт «*Wir gehn nun wo der Tudsack, der Tudel-Tudel-Tudel-Tudel-Tudel-Tudsack...*» — и парень с девушкой отправляются в шинок, где звучит волынка.

Бах избегает в «*Крестьянской кантате*» обычных в его время широких ариозных форм. В каждой партии есть лишь одна «настоящая» ария: у сопрано — «*Kleinzschocher müsse so zart und süsse*» (A-dur, с флейтой и струнными, 240 тактов), у баса — «*Dein Wachstum sei feste*» (A-dur, со скрипкой, 290 тактов, заимствована из кантаты BWV 201, где была «конкурсной» арией Пана). Эти единичные номера еще лучше оттеняют иной тип музыкальных форм в кантате, в которых композитор придерживается скромных песенно-танцевальных рамок (20—40 тактов). Почти весь музыкальный материал связан здесь с народной песней, с песней-танцем, с подлинными популярными мелодиями бюргерского и крестьянского быта, с их интонационным строем, с характером вокально-инструментального звучания (пример 44).

Общими усилиями исследователей восстановлены многообразные народные истоки «*Крестьянской кантаты*» [6, 19—31], уходящие, кстати сказать, не к одной немецкой песне и к различным традициям известных в Европе танцев (сарабанды, бурре, полонеза, мазурки, немецкого «*Rüppeltanz*», раннего вальса и других). Все в целом звучит очень свежо, весело и непосредственно. Песенно-танцевальный характер носит и тематика инструментального вступления, построенного на свободном чередовании разных эпизодов. В кантате нет никакой монотонии; многообразие ритмов, контрасты движений и жанров (шуточная песенка — колыбельная; маршеобразность — напев-

ность и т. д.), яркость простой тематики — все это полно жизни, легко, временами терпко, остроумно. Бах здесь выступает в 1742 году словно предшественник Гайдна. Однако этот «крестьянский жанр» представлен в его творчестве лишь единичным произведением, явно стилизованным и явно шуточным.

В прямую противоположность этому отдельные поздравительные кантаты, даже из числа наиболее поэтичных и лирически-проникновенных, настолько обобщены в своей светлой образности вне развернутой фабулы, что легко и с успехом поддаются переделкам, сохраняя лучшие качества. Такова, например, свадебная кантата «*O holder Tag, erwünschte Zeit*» (BWV 210), написанная Бахом для сопрано соло. Она воспевает более всего чудесную власть музыки, ее образы светлы и пластичны, в ней есть тонкость и грация; при всей определенности образного «наклонения» найдены мягкие, но впечатляющие контрасты. И в то же время она нисколько не проигрывает с другой редакцией текста — «*O angenehme Melodei*» (BWV 210a), ибо внутренняя тема ее остается в силе, хотя посвящение и изменяется.

Из трех светских кантат Баха, не зависящих от какого бы то ни было случая, лишь одна не имеет сюжетной фабулы и является собственно лирическим произведением — «*Ich bin mir vergnügt*» (BWV 204, 1726—27). Написанная для сопрано соло (возможно, для Анны-Магдалены), она свободна от официально-концертного назначения и рассчитана на исполнение в более узком, быть может, даже домашнем кругу. Ее тема — «о довольстве» — надо признаться, не принадлежит к числу особенно вдохновляющих, да и музыка несколько ординарна для Баха, словно он убеждает самого себя быть довольным, утешаться «небесным довольством», уравнивающим всех людей (заключительная ария «*Himmlische Vergnügsamkeit*»)... Более интересны две другие кантаты из этой группы: «Драмма рег тиссика» «Состязание Феба и Пана» (BWV 201, 1731) и «Кофейная кантата» (BWV 211, 1732—1735). Текст обеих принадлежит Пикандеру. При всем их различии, фабула той и другой допускала бы не только концертное исполнение, но и полную инсценировку.

«Состязание Феба и Пана» — одна из самых крупных кантат Баха (ее пятнадцать номеров требуют почти часа для исполнения, тогда как «Крестьянская кантата» идет всего 30 минут); в ней участвуют шесть солистов, хор и оркестр с трубами и литаврами. Она в известной мере эстетически программна, поскольку (в подражание Овидию) трактует о музыкальном состязании. Центром кантаты и ее главным контрастным сопоставлением являются, естественно, ария Феба, представляющего высшее, «аполлоническое» начало искусства, и ария Пана, бога природы, близкая сельской простоте и народному быту. Обе арии, каждая по-своему, концентрируют в себе черты баховско-

го стиля, его ариозности. Ария Феба (Largo, h-moll, тенор с солирующими флейтой и гобоем d'amore, струнными) — образец широко развернутого, вдохновенного лирического излияния с чертами *lamento*; ария Пана (быстрый темп, A-dur, бас с двумя скрипками и continuo) — типичный пример оживленной, легкой, танцевальной ариозности (она и зовет «К танцам, к прыжкам...») (пример 45). Подобные контрасты встречаются у Баха во множестве кантат — именно как типичные контрасты образов. В данной кантате они еще как бы удвоены: за Феба выступает Тмол в пластичной лирической арии (fis-moll) с гобоем d'amore; Пана поддерживает Мидас в быстрой, простой, угловатой арии (D-dur) со струнными. Эти две пары арий (Феб и Пан, Тмол и Мидас) составляют сердцевину произведения. Первая ария кантаты исполняется Момусом; он вышучивает начавшийся спор Пана с Фебом. Последняя ария принадлежит Меркурию, который смеется над Мидасом и его ослиными ушами, обещая ему в придачу дурацкий колпак с бубенцами. Начинается и заканчивается кантата ансамблевыми номерами. Первый, большой и бурный ансамбль-хор «*Geschwinde, geschwinde, ihr wirbenden Winde*» заставляет вспомнить об образах «Умиротворенного Эола»: участники готовящегося состязания загоняют шумящие ветры в пещеру, чтобы они не мешали вершить суд. Заключительный ансамбль прославляет прекрасную музыку.

Итак, победил в состязании Феб. Но подобно тому как Бах в противопоставлениях разных начал (бунтующего Эола и Зефира с Помоной; Сладострастия и Добродетели) по существу не придает ни одному из них отрицательного облика, он и здесь не «унизил» Пана, не лишил его музыку присущей ей привлекательности. Достаточно вспомнить многочисленные аналогии в творчестве Баха, чтобы убедиться в типичности для него об о н х образов — отнюдь не только в кантатах. Арию Пана он затем прямо ввел в «Крестьянскую кантату» (с новыми словами), еще подчеркнув тем самым ее выразительную сущность. Аналогии арии Феба нередко встречаются в духовных произведениях, в инструментальной музыке Баха. Так, реальная эстетическая концепция кантаты и здесь оказывается шире ее словесно-логической концепции, гибче, жизненнее\*.

В сравнении с концепционностью ряда крупных произведений «*Кофейная кантата*» остается, казалось бы, пустячком, не более чем шуткой. Если б не краткие речитативы Рассказчика в начале и в конце, ничто бы не отличало ее от театральной пьесы, комической сценки, интермедии. Самый предлог для ее

---

\* В литературе о Бахе неоднократно обсуждалась версия о сатирической злободневности кантаты «Состязание Феба и Пана», направленной, возможно, против определенных личностей (ректора Thomas-Schule, критика И. А. Шейбе, И. А. Бидермана). Теперь, в далекой исторической перспективе, это не имеет значения для оценки.

создания — новая в Европе с начала XVIII века мода на кофе, уже не раз высмеянная современниками, — в сущности ничтожен для Баха. И тем не менее он побудил композитора к поискам нового в формальных рамках кантаты. Партии юной воиструшки Лизхен и ее старого отца Шлендриана (по аналогии с персонажами комических интермедий и ранней оперы-буффа в Италии) выдержаны каждая в определенном характере. Обе арии Лизхен легки, подвижны, даже кокетливы, первая из них немного лиричнее, вторая — ритмически острее. Партия Шлендриана — по идее баса-буффо — получилась у Баха несколько тяжеловесной. Если скороговорка в первой его арии (хотя и близкая темам фуг) еще образно-убедительна, то вторая ария с хроматическими типично баховскими ходами («тема креста»!) вызывает серьезные ассоциации некстати и явно отяжеляет образ (пример 46). Правда, возможно, что мы здесь не в силах отвлечься от покоряющего примера итальянцев, особенно Перголези, чья «Служанка-госпожа» появилась почти одновременно. Но Бах не опирался в данном случае на пример итальянцев: он мало зависел от них и в своих итальянских кантатах (BWV 202 и 209). Он скорее «предсказывал» немецкий зингшпиль — и тут его «Кофейная кантата» вполне достойна внимания.

В отличие от духовных кантат Баха, его светские произведения в этом жанре звучали в очень различной обстановке, при участии далеко не одинаковых исполнительских сил — от домашнего ансамбля («Ich bin mir vergnügt», «Кофейная кантата») и участников лейпцигской «Collegium musicum» («Состязание Феба и Пана») до придворных капелл. Как мы уже могли убедиться, весьма различны также самые масштабы светских кантат — и в смысле состава композиции и в смысле требуемого ансамбля исполнителей. В среднем светские кантаты крупнее духовных: они не столь ограничены узкими временными рамками и чаще всего длятся около сорока минут. Количество частей в них неустойчиво: от семи до двадцати четырех\*. Из них весомыми являются четыре-пять (в девяти случаях из двадцати), шесть-семь (в четырех случаях), восемь (в четырех), девять (в двух), тринадцать (в одном). Только семь кантат обходятся без хора: три, написанные для сопрано соло (BWV 202, 204, 210), а также «Кофейная», «Крестьянская», «Vergnügte Pleissen-Stadt», «Буколическая» (BWV 249a).

Участие хора в светских кантатах понимается Бахом несколько иначе, чем в духовных. Даже если хор звучит в кантате, он не обязательно ее открывает (BWV 208, 173a, 134a), но непременно завершает. Завершающая роль хора связана в

---

\* Семь и двадцать четыре части встречаются лишь по одному разу, восемь — три раза, девять — четыре, десять — три, одиннадцать — три, тринадцать — два и пятнадцать — три.

поздравительных, приветственных кантатах с его несколько официальной задачей торжественного прославления (хоры-виваты). Здесь он временами утрачивает функцию центра тяжести в композиции целого. Однако в некоторых случаях большие вступительные хоры светских кантат приобретают новое картинно-действенное значение, воплощая образы стихийной силы: таковы «вихревые хоры» в начале кантат «Умиротворенный Эол» и «Состязание Феба и Пана». Казалось бы, во втором случае фабула совсем не требовала от композитора введения большого хора, но Баха явно увлекла задача, близкая к той, что вдохновила его в «Эоле», и он дал волю своему воображению.

Инструментальные номера занимают в светских кантатах примерно такое же место, как в духовных лейпцигского периода, и даже происхождение их в известной степени сходно. Например, в приветственной кантате 227 первый хор написан на музыку третьей части первого Бранденбургского концерта, а риторнель № 7 заимствована из второго трио того же концерта (BWV 1046). Кантата 207 открывается торжественным маршем (оркестр с трубами и литаврами). Его происхождение связано с началом церемонии — чествования профессора Г. Корте в актовом зале Лейпцигского университета. Когда кантата была «переадресована» саксонскому курфюрсту, марш в нее уже не входил. По-своему любопытна группа трех первых номеров (*Sinfonia*, *Adagio* и дуэт) в кантате BWV 249 а (перешедших затем в Пасхальную ораторию): они образуют точное подобие трехчастного цикла в инструментальном концерте (дуэт — в характере его финала) — по масштабам, соотношению частей и их выбору. Возможно, что такой концерт и существовал у Баха, но не сохранился, остался неизвестным, как целый ряд других его сочинений. Он явно «просвечивает» сквозь музыку кантаты, на что указывает даже каталог Вольфганга Шмидера (BWV). На особое место выделяется инструментальное вступление к «Крестьянской кантате»: оно также самостоятельно, как и облик всего произведения, носит яркий отпечаток «крестьянского жанра» и вряд ли мыслимо в ином контексте.

Не менее, но и не более часто, чем в духовных кантатах, обращается Бах к бытовым музыкальным жанрам, в частности к танцевальным (менуэт, гавот, сарабанда, бурре, полонез, жига и другие). «Крестьянская кантата» — скорее исключение в этом смысле, да и характер танцевальности в ней особый.

Хотя светские кантаты Баха во многом соприкасаются с духовными и даже нередко переходят в них частями или целиком, оба типа кантат имеют у него в сумме и свои характерные отличия. С этой точки зрения небезынтересен авторский выбор светских кантат для пародий в духовных (самозаимствования в Рождественской оратории и мессах мы пока оставляем в стороне).

Из ранних произведений целиком были Бахом переработаны две кантаты: «Durchlaucht'ster Leopold» (BWV 173a, Серенада ко дню рождения князя Анхальт-Кётенского, 1717) и «Die Zeit, die Tag und Jahre macht» (BWV 134a, поздравительная кантата на Новый, 1719, год). Обе они небольшие (по восемь номеров) и не имеют развернутой сюжетной основы, будучи сосредоточены на воплощении светлых, радостных чувств, обобщенных размышлений и праздничных пожеланий. Персонификация партий, событийность, картинность в них отсутствуют — в отличие от большинства тех светских кантат, о которых шла речь. По характеру образов обе кантаты легко поддались незначительным переделкам: их музыка соединилась с духовным текстом (BWV 173 — «Erhöhtes Fleisch und Blut» и 134 — «Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss») тоже обобщенного, по преимуществу светлого, славильного содержания; несущественные отклонения в первом случае (замена сопрано тенором и баса альтom) ничего заметно не меняли. Однако в обеих кантатах Бах произвел сходные сокращения, изъяв по два номера перед финалом. Получились духовные кантаты из шести номеров каждая, причем весомы среди них были четыре в кантате 173 и три в кантате 134 (эта последняя названа в новой редакции *Concerto!*). Благодаря такой концентрации образов и образных контрастов духовная кантата 173 приблизилась к сонате того времени (ее третья весомая часть — «Al tempo di Menuetto»), а духовная кантата 134 — конечно, к инструментальному концерту.

Более существенным переработкам подверглись у Баха другие светские кантаты: «Steigt freudig in die Luft» (BWV 36a, b и c, варианты поздравлений княгине Кётенской и другим, 1726—1733) и «Angenehmes Wiederau» (BWV 30a, «Dramma per musica zur Huldigung I. Ch. von Hennickes als Erbherren auf Wiederau am 28. September 1737»). Насколько можно судить по составу кантаты BWV 36 b и c, композитор не пожелал особенно сокращать ее масштаб и создал на ее основе духовную кантату из двух частей (BWV 36 — «Schwingt freudig euch empor»). Он сохранил вступительный хор, все три арии светского оригинала и заменил три речитатива и заключительный хор хоралом и его обработками. Обобщенный и здесь характер музыкальных образов позволил Баху лишь слегка перередактировать словесный текст. И все же в целом произведение стало другим: хорал явно усилил его объективно-эпическую сторону, а выпадение речитативов ослабило личностное начало. Светская кантата 30a потребовала сходных, но все же несколько иных изменений. В тексте исчезла персонификация: партии Времени, Счастья и Судьбы стали в духовной кантате на праздник Иоанна Крестителя соответственно партиями сопрано, альта и баса, а партия реки Эльстер (тенор) была сокращена (с изъятием арии № 11). Пересмотрел Бах речитативы,

заменив один из них хоралом, которым стала завершаться первая часть кантаты (состоящей в духовном варианте из двух частей). В итоге сочинение тоже стало пным, но не в такой мере, как кантата 36.

В процессе авторских переработок светских кантат в духовные отчетливо вырисовываются и их общие черты, и их отличия. Не всякая светская кантата располагала композитора к таким пародиям: развернутая фабула, событийность, персонафикация партий препятствовали переделкам. И что еще важнее — не во всякую духовную кантату могла быть переработана светская: наиболее глубокие по содержанию, наиболее сильные вплоть до трагизма духовные произведения просто не могли возникнуть у Баха на основе светских кантат, ибо этот круг образов для них не был доступен. Даже такая глубина серьезного лирического чувства, как в арии Феба, скорее характерна в общем для его духовных произведений, чем для светских кантат: здесь она остается исключительной.

Не слишком показательна для светских кантат и концентрация образного содержания в строго ограниченных рамках. В этом смысле они дальше отстоят от закономерностей какого бы то ни было инструментального цикла, чем духовные, будучи более зависимы от развития фабулы. «Крестьянская кантата», с ее обилием мелких композиционных единиц, приближается в целом к свободно трактованной сюите. Однако некоторые признаки типизации образов и образных контрастов существуют и в светских кантатах Баха. Так, едва ли не в каждой из них можно заметить лирический центр (иногда «удвоенный»): жалоба Эндимиона, элегические арии Зефира и Помоны, ария-колыбельная Сладострастия, конечно, «конкурсная» ария Феба. Повсюду так или иначе отчеркнута зона финала, обычно с заключительным хором. В качестве важного контраста образов мы уже выделили противопоставление действенной или стихийной силы и трогательного, мягкого лирического начала. Именно это в светских кантатах становится, по-видимому, важнее, чем выделение одного из номеров в функции центра тяжести. Последнее, впрочем, тоже не исключено, но совсем не так существенно, как в духовных сочинениях.

В итоге у нас есть основания утверждать, что Бах не противопоставлял в своем творчестве светские кантаты духовным, но и не отождествлял в целом эти разновидности кантатного жанра, отдавая в каждой из них предпочтение более или менее определенному кругу выразительных средств.

Именно светские кантаты Баха, в связи с их спецификой, побуждают иной раз затрагивать вопрос о своего рода театральных тенденциях в его творчестве. Некоторые кантаты сам композитор именовал «музыкальными драмами» («*dramma per musica*»), среди них «Состязание Феба и Пана», «Умиротворенный Эол», «Геркулес на распутье». Как уже отмечалось,

«Кофейная кантата» непосредственно близка современной ей интермедии. Шуточными сценками локального колорита могла бы стать «Крестьянская кантата». Само присутствие фабулы, предполагаемого действия, необходимой развязки в ряде светских кантат, персонификация партий — все это, казалось бы, «изнутри» театрально и сближает эти кантаты с оперными произведениями. Однако это и так и не так: для Баха черты театральности, быть может и заметные в светских кантатах, не были особенно существенными. Если судить о его кантатах, отталкиваясь от оперного театра того времени, они действительно кое в чем сближаются с серьезной или комической (реже) оперой итальянской традиции, хотя отнюдь не совпадают с ней. Но главное заключается не в этом. Оценивая светские кантаты Баха в контексте и масштабах его великого искусства в целом, мы прежде всего убеждаемся в том, что как раз драматизм Баха, его высокий трагизм не характерны для светских кантат. То, что было достижимо в рамках духовных кантат, что определяло образный мир пассионов, что входило в круг образов мессы *h-moll*, оказалось недоступно светским кантатам: иные здесь возникали сюжеты, иные господствовали образы, совершенно иные складывались концепции. Это диктовалось условиями того времени и обстановкой, в какой создавались светские кантаты, — в большинстве «на случай», приветственные или поздравительные.

Такое обстоятельство проливает свет на некоторые общие творческие проблемы, встающие в связи с искусством Баха. Оперный театр, сложившийся и господствовавший в его время, не давал оснований для высокого драматизма и тем более для трагизма, столь свойственного миру баховских образов.

То, что «театрально» в светских кантатах Баха, театрально лишь для своего времени, но не для самого Баха, ибо его театр, если бы таковой мог существовать, немислим вне высших достижений композитора в сфере драматического и трагического. Внутренне наиболее близки музыкальной драме, конечно, пассионы Баха и, возможно, именно пассионы по Иоанну.

# Оратории и пассионы

---



Хотя пассионы, или «страсти», можно рассматривать как вид оратории (на евангельский текст о крестных страданиях Христа), в отношении баховского творчества их более уместно выделить и даже в известной мере противопоставить другим ораториям. Три оратории Баха — Рождественская, Пасхальная и на вознесение — в принципе мало отличаются от его кантат, а то и просто тождественны им. Пассионы же, особенно «Пассионы по Матфею», имеют иной, по-своему синтезирующий смысл: в них не только обобщено многое, достигнутое в произведениях Баха, но и обретена новая художественная высота, поистине недоступная его современникам, да и всему XVIII веку в целом. В пассионах Бах сказал свое последнее слово великого художника, как сказал он его и в мессе *h-moll*.

Другие оратории такими качествами не обладают. Оратория на вознесение (BWV 11) попросту остается праздничной духовной кантатой обычного облика и масштаба. Все арии и ансамбли Рождественской оратории (BWV 248) и шесть из восьми ее хоров взяты Бахом из его светских кантат и утраченных «Страстей по Марку». Пасхальная оратория (BWV 249) сложилась как пародия на светскую кантату, так называемую «пастушью» (BWV 249a, о которой мы уже упоминали). Существуют сведения о том, что в одной из редакций Пасхальной оратории Бах намечал персонификацию партий (Марии Магдалины, Петра, Иоанна), но это не было осуществлено. Когда нашлась «пастушья» кантата, стало ясно, почему композитор отказался от персонификации и оставил просто партии сопрано, альты, тенора, баса. Вероятно, Баху претила простая замена пастушки Сильвии Марией Магдалиной, а пастухов Меналька и Дамоеета — апостолами Петром и Иоанном. Он оставил в оратории сольные номера (арии) кантаты, не обозначая «действую-

щих лиц», — как лирические излияния, связанные с событиями. Присоединил к мужскому дуэту (№ 3) хоровые партии (не изменяя масштаба номера) и превратил заключительный квартет в торжественный хвалебный хор. Именно потому, что произведение возникло как пародия на музыку светской кантаты, оратория не состоялась: Бах по существу не вышел за рамки духовной кантаты и — что еще более важно — не нарушил ее привычного характера. Пасхальная оратория не лишена достоинств, свойственных ей как духовной кантате. Обобщенно-праздничная, светлая, идиллическая музыка «пастушьей» поздравительной кантаты оказалась вполне уместной в новом произведении. Две инструментальные части (*Sinfonia* и *Adagio*) вместе с оживленным дуэтом-хором открывали теперь как блестящий оркестровый концерт (*concerto grosso*) Пасхальную ораторию, и это тоже звучало с праздничной торжественностью. Если б «пастушья» кантата не была найдена, никто и не подверг бы сомнению подобное начало музыки в день пасхи! Речитативы Бах, по-видимому, написал новые: их всего четыре, один из них переходит в ариозо. Три прежние арии (Дорис, Меналька и Сильвия) получают в оратории новый смысл, не утрачивая, однако, образной сущности. Две из них можно считать образцами баховской лирики — нежно-печальной (№ 5, *Adagio*, *h-moll*, сопрано с флейтой соло) и скорбно-умиротворенной (№ 7, *G-dur*, тенор с «трепетным» сопровождением флейт и скрипок, «*Sanfte soll mein Todeskummer*»). Включение иных эмоций в общий праздничный контекст, как мы знаем, достаточно характерно для Баха. Здесь оно связано с памятью о страданиях, о тихой смертной печали: композитор остается верен своей системе образных контрастов, своим принципам композиции кантаты.

Наибольший интерес из ораторий Баха представляет для нас Рождественская — не как образец этого жанра, а скорее как любопытный пример исканий композитора на пути от кантаты к иным вокально-инструментальным формам. Здесь нет единства большой композиции, достигнутого в пассионах, где разворачивается единый сюжет и целое объединено сложной системой музыкальных связей, но нет и полной обособленности частей цикла, как независимых одна от другой рождественских кантат. Бах, например, в некоторых отношениях равно экспериментировал во всех частях оратории и равно же следовал в них своим, ранее существовавшим образцам арий, ансамблей и хоров.

Казалось бы, подобные эксперименты уже не оправданы после создания «Страстей по Матфею», утраченных «Страстей по Марку» и второй редакции «Страстей по Иоанну»! Что мог еще искать Бах в крупных вокально-инструментальных формах, когда существовало такое великое и совершенное произведение, как «*Matthäus-Passion*»? После них «цикличность»

Рождественской оратории может представляться наивностью, если не движением вспять. Но так ли это? Думается, что в оратории перед Бахом вставали иные трудности и в связи с ними композитор поставил перед собой иные задачи. Только подлинно драматичный сюжет давал возможность Баху развертывать и длить единство образного развития на большом протяжении крупной вокально-инструментальной формы. Таким высшим сюжетом, темой тем, обладали для него одни лишь «страсти»: видимо, трагическое истолкование этой темы и подвигло композитора на создание уникальных даже у него произведений. Другой путь к крупной, глобальной художественной концепции вел его — помимо собственно сюжетов — через грандиозное образное обобщение, достигнутое им в мессе *h-moll*, то есть через систему собственно музыкальных образов, не связанную внешним сюжетным стержнем, но знаменующую предельную полноту баховской «картины мира». Ни тот, ни другой путь не подходили для Рождественской оратории. Бах и не посягал в ней на столь высокие задачи. Но не хотел и оставаться в композиции целого на уровне кантаты. Объединив шесть частей оратории в цикл, он в каждой из них лишь до известной степени использовал композиционный опыт пассионов, хотя и не следовал главнейшему принципу единства их композиции.

Помимо того, что сюжет Рождественской оратории располагал скорее к эпическому повествованию лишь с элементами драматизма, здесь, возможно, композитор преследовал и практическую цель — реальности исполнения сочинения в целом. На опыте «Страстей по Матфею» он должен был убедиться, как сложна, неблагоприятна и по существу малореальна задача в совершенстве исполнить такое монументальное произведение целиком, подряд, в один день — имея в виду, разумеется, условия исполнения в тогдашнем Лейпциге. Немало досады и серьезных разочарований принесло композитору, надо полагать, это исполнение в 1729 году. В Рождественской оратории он мог обойти подобные трудности (благо и содержание ее не обязательно требовало непрерывности образного развития), допустив известную, хотя и не полную, автономность каждой из шести частей, исполняющихся, как известно, с перерывами в сутки и более.

Общему пониманию и справедливой оценке Рождественской оратории обычно вредит предубеждение о ее «несамостоятельности», о многих самозаимствованиях композитора. В самом деле, в ней нет ни одной арии (из десяти), ни одного ансамбля (из двух), написанных специально для нее. Из восьми хоров только два как будто бы не имеют прямой основы в других произведениях Баха. К тому же заимствования из светских кантат, особенно из «драмы с музыкой» «Геркулес на распутье», кажутся на первый взгляд не слишком разборчивыми: они-то

скорее всего и рождают недоверие в отношении к оратории в целом. Всего в ней шестьдесят четыре номера; из них заимствованы восемнадцать. Между тем среди двадцати четырех номеров мессы h-moll девять самозаимствований (из кантат и мотета), но это не обращает на себя особого внимания: материал в значительной мере переработан Бахом, органически вошел в новый контекст и не нарушил общего величия гигантской композиции, ее цельности, ее концепционного образного смысла. В Рождественской оратории заимствованы не отдельные фрагменты, врастающие в целое, а почти все определенные пласты композиции. Иными словами, здесь есть своя система заимствований: заимствуется все, что в данном случае не нуждается в эксперименте.

На чем же сосредоточены творческие искания Баха в Рождественской оратории? Ради чего он временно оставляет в стороне обычное углубление в сферу лирических или лирико-драматических эмоций, как они выражаются в развитых и замкнутых музыкальных формах? Ради речитативов и хоралов, над которыми он работает теперь с новой углубленностью — даже не на обычном уровне духовных кантат, а скорее на уровне «Страстей по Матфею». Самые интересные среди сольных номеров Рождественской оратории — это ее речитативы (их двадцать девять!), гибкие и разнообразные, нередко аккомпанированные, порою свободно переходящие в ариозо. Не только собственно их содержательность, но, главное, их удельный вес в композиции целого здесь уже иные, чем в духовных кантатах. (Любопытно, что А. Швейцер, размышляя как знаток об условиях исполнения музыки Баха в XX веке, допускает и даже рекомендует снимать речитативы в иных кантатах, тогда как в Рождественской оратории ему представляется возможным сократить хотя бы все арии, но не жертвовать ничем другим.) Самое интересное в хоровой части оратории — ее пятнадцать хоралов, для которых Бах находит различные приемы воплощения, различные типы изложения и оркестровые краски. То и другое вместе становится для него важнее арий, ансамблей и даже большинства хоров. Словно не желая ничем более отвлекаться от этих специальных задач, он пользуется готовыми ариями и хорами, созданными для других произведений примерно между 1731 и 1734 годами.

В итоге, соотношение лирического, драматического и эпического начал, характерное для духовных кантат Баха, в Рождественской оратории существенно изменяется. Растет роль эпического начала — в повествовании евангелиста, в «активизации» хорала. И одновременно обостряется, индивидуализируется драматизм в многообразных речитативных фрагментах, репликах, диалогах, носящих живой экспрессивный характер. Это, конечно, в целом — не драматизм «Страстей» (тема того не требует), но все-таки местами приближение к нему. Оставаясь

циклом кантат, Рождественская оратория состоит из таких «кантатных» частей, которые проникнуты новыми эпико-драматическими чертами и, следовательно, в известной мере оправдывают название оратории.

Шесть частей Рождественской оратории не являются простым рядом в отношении одна к другой. Скорее здесь можно различить две группы. Три первые части (D-dur — G-dur — D-dur: торжественная — пасторальная — торжественная) образуют первую группу; они и исполняются в первые три дня праздника, будучи объединены сюжетно (основа — евангелие от Луки, II, 1, 3—20). Три последние части менее тесно связаны между собой. Эта группа открывается новогодней «кантатой» в F-dur, переключающей внимание на другие события. Затем следуют две части (A-dur — D-dur) с новой сюжетной связью (основа — евангелие от Матфея, II, 1—12). В первой группе речь идет о рождении Христа и поклонении пастухов; во второй — главным образом о приходе волхвов с дарами, о тревоге и коварстве Ирода. Но евангелия дают только схему событий; все остальное, как и во многих других случаях у Баха, взято из духовных песен и стихов или представляет (в заимствованных ариях и хорах) переработку светских текстов.

Евангельский текст остается неприкосновенным. Он постоянно звучит в речитативах евангелиста, которые в первой части сопровождаются continuo, а начиная со второй — органом и continuo, что выделяет эту партию особыми красками и особой значительностью, серьезностью тона. Остальные партии, как правило, не персонифицированы, хотя в речитативах даны реплики Ангела и Ирода. Как бы подразумевается, что колыбельная во второй части оратории — это песнь Марии над младенцем. Но здесь есть условность своего рода наплыва, не собственно «действия». Пастухи только услышали от Ангела весть о рождении Христа, им еще только сказано «И дан вам знак: вы найдете дитя в пеленах, лежащего в яслях». Они еще не отправились в путь (это «произойдет» в третьей части оратории), но где-то вдали уже встает воображаемый образ... Альт поет колыбельную (из «Геркулеса на распутье», но на малую терцию ниже)... А повествование возвращается к пастухам. Вся вторая часть Рождественской оратории в значительной степени проникнута поэтому чертами пасторальности. Когда же пастухи приходят в Вифлеем (третья часть) и видят Марию, Иосифа и младенца в яслях, снова звучит ария альты, в движении колыбельной (h-moll, со скрипкой соло и органом «Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder»), но уже иная: не из кантаты «Геркулес на распутье», а, возможно, из другой, неизвестной, светской кантаты Баха (пример 47).

Это проходит обычно мимо внимания исследователей, которые лишь удивляются, что первая колыбельная стоит как будто бы «не на месте». Между тем в оратории, помимо черт пасто-

ральности (главным образом во второй части), немало признаков, так или иначе связанных с жанром колыбельной, с поэтическими мотивами убаюкивания, мирного и светлого успокоения. Для Баха подобные образы вообще достаточно характерны — в духовных кантатах, в пассионах. Пасторальность и «колыбельность» служат в Рождественской оратории необходимым контрастом к образам торжества, ликования, прославления и сообщают целому душевную, человеческую теплоту. Для контрастов этого плана композитору, по-видимому, не требовалось особо индивидуальное воплощение, и он мог обойтись уже готовыми образцами. Но в отдельных моментах он давал и совершенно новые решения: например, в хорале, завершающем первую часть оратории, где с мягкими, плавными вокальными строками «*Ach, mein herzliebes Jesulein!*» и т. д. (с флейтами, гобоями и струнными в унисон) чередуются яркие, сверкающие трубные возгласы оркестра. Нежность — и величие, теплота — и славословие встают рядом.

Вот, в частности, для таких образных сопоставлений Баху понадобились особые вторжения в сферу хорала и речитатива, когда он работал над Рождественской ораторией, иногда в сферу хорала-речитатива одновременно. Сошлемся хотя бы на хорал № 7 («*Er ist auf Erden kommen arm*») (пример 48). Солируют сопрано и бас, гобой и гобой *d'amore* (*Andante*, *G-dur*). Собственно хоральные части соединяют размеренное, веское в каждом звуке повествование сопрано «Пришел на землю бедняком...» с акцентированной выразительностью мелодий сопровождения, а затем в тактах 17, 29, 42 и 53 сюда вторгаются, прерывая хорал, речитативные реплики баса, быстрые, напряженные («*Wer kann die Liebe recht erhöhn*»), — и снова и снова звучит хоральная мелодия у сопрано. Две стороны образа, два «освещения» его все время возникают в этом номере: эпически льется песня-хорал, драматическое личностное начало слышится в декламации баса.

Не всегда, однако, различные стороны образа выделяются подобными приемами. Речитатив-дуэт (бас один, затем вместе с сопрано) № 38 содержит короткое *Agioso* (всего восемь тактов), в котором партии сопрано и баса ясно индивидуализированы, причем более плавной и певучей мелодии верхнего голоса (не хорал!) в известной мере противопоставлена возбужденная декламация баса. Далее бас продолжает в речитативе свою линию экспрессии. Здесь выражены чувства любви и благоговения и одновременно звучит страстная мольба «возьми меня с собой»; прозреваются крестные муки — и, сквозь все тяготы жизни, вопреки самой смерти, утверждается верность Иисусу. В целом это — своего рода драматическая кульминация наиболее спокойной четвертой части оратории.

Во второй части применен принцип свободной «жанровой» связи между вступительной «симфонией» и заключительным

хоралом: и то и другое идет в движении сицилианы, как бы обрамляющем эту пасторальную часть. *Sinfonia* (G-dur, солирующие флейты и гобои, а также струнные) является единственным инструментальным номером оратории, и ее пасторальный облик явно подчеркнут. Последний хорал «*Wir singen dir in deinem Heer*» (G-dur, хор, те же инструменты) не совпадает с сицилианой, но ее материал, вне сомнений, разрабатывается в сопровождении и пронизывает собой все (пример 49).

Своеобразный интерес представляют заключительные хоралы в четвертой и особенно в шестой частях Рождественской оратории по сопоставлению в них собственно инструментальных и вокально-инструментальных разделов. В обоих случаях эти разделы так или иначе контрастируют, что с большой силой ощущается в самом конце произведения. Здесь триумфальная, ликующая оркестровая часть (первые двенадцать тактов строфы) подводит к строгому эпическому хоральному изложению у хора, и праздничное ликование соединяется с сосредоточенным проникновением в суть происшедшего.

Оттого что хоры оратории в подавляющем большинстве заимствованы из светских кантат Баха, они не утрачивают своего художественного значения и в принципе столь же ценны здесь, как повсюду в его сочинениях. Обобщенный характер их образов, их выразительность не препятствует им входить в новое целое. Особого выделения, однако, заслуживают в наших целях, по крайней мере, два хора: № 26 из третьей части и № 45 из пятой.

Первый из них совсем небольшой (всего двадцать тактов), видимо, специально написан для Рождественской оратории; второй, тоже необычно короткий, перенесен сюда из «Страстей по Марку». Хор № 26 из третьей части оратории («*Lasset uns nun gehen Bethlehem*»), живой имитационный (чередование восходящих и нисходящих гаммообразных тем вначале), призывает пастухов идти в Вифлеем, как бы активизируя, «подталкивая» движение. Второй хор, № 45, передает вопросы волхвов: «Где, где, где новоявленный царь Иудейский?» (пример 50). Из евангельского текста известно, что именно эти слова смутили царя Ирода, который созвал первосвященников и книжников, чтобы спросить, где именно Христос должен родиться, согласно пророчеству. Бах использовал в этом случае музыку хора № 114 из «Страстей по Марку», где она звучала со словами «*Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel*», то есть выражала поношение распятого Христа злобствующими прохожими. Что это может означать? В принципе Бах не мог сблизить, музыкально отождествить только вопрошающих о Христе волхвов с теми, кто издевался над его крестными муками! Возможно, что Бах вложил в эти вопросы «Где, где, где?..» более широкий смысл: опрометчивость волхвов как бы слилась для него в музыкальном образе с последующими вопросами Ирода «Где,

где, где?..» Иначе трудно объяснить такое «самозаимствование», идущее вразрез с обычными приемами композитора, сближающего только близкое и подменяющего только сходное. Впрочем, этот «вопрошающий» хор не несет в себе ничего специфически отталкивающего, ничего, кроме настойчивости и нетерпения тех, кто спрашивал о Христе. Был ли хор точно таким в контексте «Страстей по Марку», с такими же вторжениями речитатива (альт), трудно сказать.

Примечательно, что речитативы в Рождественской оратории далеко не всегда персонафицированы. Около половины их (четынадцать) являются в основном строгими и спокойными речитативами евангелиста — по одному, по два, по три в каждой части композиции. В речитативе № 11, после слов евангелиста, вступает сопрано (Ангел); в речитативе № 55 слышен голос Ирода (бас). Все остальное, то есть тринадцать речитативных номеров, не связано с чьими-либо выступлениями. За редкими исключениями это — краткие аккомпанированные речитативы (от четырех до одиннадцати тактов), которые несколько более развиты и эмоциональны, чем декламация евангелиста, не опираются непосредственно на евангельский текст и более разнообразны по звуковому колориту: то альт с двумя гобоями *d'amore*, то бас с гобоями и органом (трижды во второй части), то бас или альт с флейтами, то альт или сопрано со струнными, то все голоса с органом (перед концом оратории). Выбор голосов и сопровождающих инструментов тут зависит уже не от облика «действующих лиц», а от характера сочувственных эмоций: благоговейного комментария к словам евангелиста (у альты в первой части), мужественного внушения (бас во второй части), обличительных упреков Ироду (сопрано в шестой части) и т. д.

О речитативах-дуэтах сопрано и баса в четвертой части сочинения у нас речь уже шла: они, пожалуй, наиболее своеобразны в оратории. Наконец, особого внимания заслуживает последний речитатив — для сопрано, альты, тенора и баса: небольшой ансамбль-переключка (№ 63 «*Was will der Hölle Schrecken*») с последующими педалями в верхнем голосе у каждой их пары — на редкость динамичный, жизненный ансамбль, исполненный радостного воодушевления.

Так, в каждой из частей Рождественской оратории, помимо двух-трех заимствованных номеров, обязательно содержатся собственные оригинальные свойства и черты композиции, иногда подлинные творческие находки Баха. И общее впечатление от них несомненно действует сильнее, чем встречи с музыкой, уже знакомой по другим его произведениям. По существу Рождественская оратория занимает место между духовными кантатами Баха и пассионами, бесспорно не достигая высоты «Страстей», но в некоторых отношениях выходя за обычные рамки кантат.

Чтобы еще точнее судить о Рождественской оратории среди других вокально-инструментальных форм Баха, наиболее уместно сопоставить ее с его же рождественскими кантатами разных лет (1714—1726). По масштабам они обычно более скромны, чем каждая из частей оратории. Среди кантат восемь содержат по шести номеров, три — по восемь, семь — по два номера и одна состоит из пяти номеров. Шесть частей оратории заключают в себе последовательно: девять — четырнадцать — тринадцать — семь — одиннадцать и одиннадцать номеров. Лишь единственная, четвертая, часть не превышает размера кантаты. Эти, казалось бы, внешние отличия связаны, однако, с кругом образного содержания. Евангельский текст в кантатах почти не слышен; партии евангелиста-повествователя, ведущей в оратории, в них нет. Каждая из кантат является по существу определенным эмоциональным откликом на рождественские события, причем Бах всякий раз находит в них как бы разные стороны, разные причины для отклика, и неисчерпаемым кажется круг музыкальных образов и эмоций, возникающих у него.

Как правило, рождественские кантаты пишутся с хоралом, хотя в отдельных, более ранних произведениях (BWV 61, 152, 63) хорал отсутствует. Иной раз Бах вводит в кантату из восьми номеров целых три хорала, сближая ее в этом смысле с той или иной частью оратории. Наиболее многообразно разработан хорал в кантате «Gelobet seist, Jesu Christ» (BWV 91): он проходит как *cantus firmus* во вступительном хоре, соединяется с речитативом в следующем номере и звучит в строгом изложении, завершая композицию. Но такой богатой и своеобразной разработки, как в Рождественской оратории, сам хорал все же в кантатах не получает.

Что касается речитативов, то именно кантаты рождественского цикла начиная с самой ранней из них «Nun komm der Heiden Heiland» (1714) иной раз дают интересные, выразительные примеры аккомпанированного речитатива. В виде исключения он довольно близко повествовательным речитативам евангелиста из оратории, будучи написан для тенора с органом и *continuo* (в только что названной кантате BWV 61, в кантате № 63). Он может быть размашистым и патетическим (BWV 64 и 91), выражать нежное и светлое чувство радости («O sel'ger Tag» в BWV 63), возвещать о чудесном событии или явлении (№ 3 в кантате BWV 122) и даже приближаться к реальности декламации говорком («Siehe, siehe!» из кантаты BWV 61). Особое внимание к развитым формам речитатива с сопровождением различных групп инструментов, характерное для рождественских кантат, углубилось затем в оратории Баха, внеся

в нее тонкие оттенки звукового колорита и гибкую индивидуализацию музыкальной речи.

Одна из самых известных рождественских кантат, BWV 57, строится как диалог Души (сопрано) и Иисуса (бас); она сосредоточена на выражении сильных чувств (совсем не на повествовании), а ее образные контрасты ярки и экспрессивны. О смелом вторжении драматизма (борьба с дьяволом) в кантате BWV 40 у нас уже шла речь — это в своем роде единственный случай! Как бы в противоположность этому исполнена светлых лирических чувств небольшая кантата BWV 151, которую открывает медленная ария-сицилиана (сопрано с солирующей флейтой), а хор выступает только с заключительным хоралом. Также светлый характер, но с патетическим оттенком, носит кантата «Das neugebor'ne Kindelein» (BWV 122), в ней есть и элементы пасторали (возникающие в терцете-сицилиане, когда речь идет о явлении ангела пастухам). Наиболее торжественно, даже триумфально звучит большая рождественская кантата «Unser Mund sei voll Lachens» (BWV 110). Лишь лирический центр композиции, ария альты в *fis-moll* с гобоем *d'amore* выступает в своей особой функции: идет речь о том, что Христос — «дитя человеческое». Наконец, есть кантаты, обрамленные торжественными хором и хоралом, и более лиричные во всей группе остальных номеров, посвященных Христу-младенцу.

Как видим, многое в характере образов, в их совокупности ведет от рождественских кантат Баха к его оратории. В кантатах уже будто бы приоткрываются разные ее стороны. Но повествование о самих событиях пюгде, ни разу последовательно не развернуто, «рождественская история» не становится сюжетным стержнем произведения: она остается где-то за его границами, вызывая лишь те или иные эмоциональные отклики. В Рождественской оратории композитор, создавший множество таких кантат (часть их, вероятно, еще утрачена), впервые обратился к собственно «рождественской истории», соединив повествование с воплощением возникающих эмоций. Но именно потому, что до тех пор он столь многосторонне разрабатывал «эмоциональную концепцию» темы рождества, его теперь больше занимали, захватывали другие стороны проблемы — отсюда также его относительное равнодушие к ариям и ансамблям Рождественской оратории и углубленное внимание к передаче эпико-драматической основы произведения. Он столько раз писал эти арии на праздник рождества! Не грех воспользоваться и некоторыми готовыми материалами...

Новое, сравнительно с духовными кантатами, соотношение лирического, эпического и драматического начал, выраженное, в частности, соотношением различных композиционных единиц Рождественской оратории, не может не сказаться в музыкальной драматургии каждой из ее частей. В духовных кантатах мы

наблюдали определенные внутренние тенденции, отчасти сближающие принципы их формообразования с принципами баховского инструментального цикла. В оратории — поскольку она не отгорожена стеной от кантат — эти тенденции тоже порой заметны; но сказываются они иначе, поскольку она не тождественна кантатам.

Прежде всего состав частей Рождественской оратории уже не позволяет говорить с определенностью о нескольких музыкально весомых номерах, до известной степени противопоставляя их незначительным «связующим» речитативам. Из девяти номеров первой части лишь один речитатив евангелиста (№ 6) совсем краток (5 тактов), но он весьма важен по содержанию («...и она [Мария] родила сына-первенца, и спеленала его, и положила в ясли...») для последующего и представляет собой необходимую ступень в эпико-драматическом развитии целого. Примерно то же можно заметить в отношении ряда кратких речитативов во всех остальных частях оратории: именно ораториальное повествование как таковое делает речитатив, даже если он вполне лаконичен, существенным звеном «рождественской истории». Здесь уже вступают в силу закономерности самого жанра: эпическое начало выражено в оратории целыми пластами музыкальной композиции, в частности особой линией ее речитативов — красной линией повествования.

Поэтому весомы, строго говоря, почти все номера каждой части произведения, хотя бы их было одиннадцать или четырнадцать. Не всегда в такой композиции части легко выделить единый центр тяжести; его функции могут разделяться между двумя важнейшими номерами, но могут и отсутствовать. Тут многое зависит и от места части (сколько бы номеров она ни содержала) внутри оратории, ибо известная автономия ее частей все-таки не означает полнейшей их независимости от плана большого целого. Так, например, вряд ли целесообразно во второй части видеть единый центр тяжести, хотя образно определяющими ее номерами являются, пожалуй, пасторальное начало (*Sinfonia*) и конец (хорал). Лирический центр в ней, однако, есть: им служит колыбельная альта, выдержанная в едином баюкающем движении, в едином насыщенно-теплом колорите, широко развернутая (264 такта) и достаточно характерная, чтобы выделиться в своей функции среди других номеров этой «пасторальной» части. Думается, что подобный лирико-пасторальный «крен» всей второй части связан с ее местом в первой триаде частей Рождественской оратории: между первой и третьей по преимуществу торжественными частями (в D-dur, с трубами и литаврами) она (в G-dur, с флейтами, гобоями и струнными) становится своего рода лирической сердцевинкой, беря на себя эту функцию уже в масштабе первой половины оратории. Любопытные наблюдения возможны и в «зоне финала» каждой из частей первой триады. Наиболее фундамен-

тальным оказывается заключение третьей части — большой оживленный хор (он же звучал в начале части) с пышным оркестровым сопровождением, помещенный за последним хоралом. Такие заключения отсутствуют в первой и второй частях, завершающихся краткими хоралами (15 и 14 тактов). Это связано с тем, что функция финала наиболее важна в третьей — последней — части триады.

Вместе с тем если вслушаться и взглядеться в первую или третью часть по отдельности, то в каждой из этих крайних частей триады есть свой лирический центр. На его роль претендует № 7 (*Andante G-dur*. Хорал с речитативом для сопрано и баса в сопровождении гобоев «*Er ist auf Erden kommen arm*», пример 48) в первой части оратории и № 31 (ария альты, «вторая колыбельная», *h-moll*, со скрипкой соло, пример 47) в третьей части. Так во всех частях триады лирический центр связан по существу с единым кругом образов: Христос — «сын человеческий». Что касается центра тяжести, то его функция явно ощутима только в первой части, в ее радостном, светозарном большом хоре «*Jauchzet, frohloket*» с торжественным оркестровым вступлением — по существу это увертюра ко всей оратории.

Помимо ряда названных композиционных единиц, среди тридцати пяти номеров первой триады многие вовсе не побуждают к аналогиям с типическими частями инструментального цикла у Баха. Композиция оратории строится шире и свободнее, чем композиция кантаты (тем более сонаты-сюиты или концерта), в ней как бы сосуществуют, перекрещиваясь, разные драматургические признаки и тенденции: красная линия повествования, проходящая сквозь все части с начала до конца; группировка крупных частей внутри целого, то есть более высокий уровень композиции, с вытекающими отсюда смещениями функций внутри них; наличие известных аналогий с инструментальным циклом, но менее существенное, чем в духовных кантатах.

Вторая триада частей Рождественской оратории подкрепляет эти наши наблюдения, хотя те же качества выражены в ней несколько по-другому — в соответствии с ее местом и значением в композиционном замысле большого целого. Так, здесь нет признаков какой бы то ни было симметрии (образно-характерной, тональной). Первая из частей триады (четвертая часть оратории) как бы отклоняется от основной линии повествования (Новый год, праздник обрезания Христа). Она выделена новым тональным и тембровым колоритом: идет в тональности третьей низкой ступени (*F-dur*) и с особым сопровождением (только в ней звучат валторны). Вторая часть триады (пятая — всей оратории) подхватывает и продолжает основное повествование: волхвы с востока приходят в Иерусалим и вопрошают царя Ирода, где новорожденный царь Иудейский.

Здесь, пожалуй, обозначается кульминация всего произведения — когда речь идет об испуге Ирода, когда евангелист передает слова первосвященников о пророчестве: Христос родился в Вифлееме. Заметим, что драматургически подчеркнуты именно речитативы! Эта часть возвращает развитие к доминанте основной тональности (A-dur), отличается относительно скромным сопровождением и завершается простым кратким хоралом. Наконец, третья часть (D-dur, шестая в оратории) повествует о поклонении волхов с дарами и об удалении их в свои края тайно от Ирода. Опасности и козни преодолены. В этой триаде частей первая (четвертая) образует небольшую «середину» целого (уход в F-dur), а вторая и третья (пятая и шестая в оратории) продолжают развитие далее (кульминация — во второй, A-dur), причем последняя становится тональной репризой целого.

Итак, во второй триаде некоторые функции частей определяются уже на уровне всей композиции. Кстати, последняя часть оратории, так же как первая и третья части, сопровождается оркестром с трубами и литаврами. Вне сомнений, определенным образом соотнесены между собой и финалы всех частей: наиболее основательны и импозантны из них большой хор в конце третьей части и обширная обработка хорала с «трубным» вступлением к ней — в конце шестой.

Форму Рождественской оратории нельзя назвать откристиллизовавшейся у Баха: у него больше нет подобных произведений. Если рассматривать Рождественскую ораторию Баха в связи с историей жанра, в частности с воплощением данной темы у других немецких мастеров, то и ее особенности, и ее достоинства предстанут перед нами в несколько ином аспекте. Ровно за семьдесят лет до нее была создана, как известно, «Рождественская история» (1664) — одно из поздних произведений Генриха Шютца, несомненно, крупнейшего немецкого композитора XVII века. В отличие от его же «Страстей» (1665—1666), эта оратория включает в себя наиболее широкий круг современных ей выразительных средств, то есть традиционная псалмодия без сопровождения сменяется в ней речитативом с basso continuo, а для выступлений различных «действующих лиц» соло и в ансамблях подобраны и различные сопровождающие инструменты.

Однако целое строится у Шютца в основном на повествовании евангелиста (тенор). Его музыкальный «сказ» (голос с continuo) — то более строгий и лаконичный, то экспрессивный, как в ариозо, — не чередуется постоянно с развитыми музыкальными номерами, а лишь прерывается несколько раз так называемыми интермедиями — как бы отдельными «иллюстрациями», картинами собственно «действия». Только прозвучал короткий хоровой пролог, возвещающий по традиции тему «истории», — и тут же начинается повествование евангелиста,

который сообщает о приходе Марии и Иосифа из Назарета в Вифлеем, о младенце Христе, лежащем в яслях, о явлении ангела пастухам... Евангелист смолкает: следует первая интермедия — соло Ангела (сопрано) в сопровождении двух виолетт и органа. Любопытно — в сопоставлении с Бахом — что, когда Ангел поет о младенце Иисусе, у виолетт возникает «колыбельный» эпизод (!). Евангелист продолжает рассказ. Вторую интермедию образует импозантный шестиголосный хор ангелов (в сопровождении струнных, фагота и органа). Снова вступает евангелист. Третья интермедия — терцет пастухов (альты с флейтами и фаготом), оживленный, с «юбилаями» в имитационной части, спокойно-аккордовый, умиротворенный во второй. Новые образы встают в последующих интермедиях: в терцете выступают волхвы (тенора со скрипками и фаготами), в квартете — первосвященники (басы с тромбонами); резко и сильно охарактеризован Ирод (бравурная басовая партия с двумя высокими трубами); патетичен и экспрессивен монолог Ангела, явившегося Иосифу с предостережениями. Когда евангелист затем рассказывает о злодействах Ирода и избииении младенцев в Вифлееме, его партия проникается подлинным драматизмом и расширяется до ариозных моментов. Хоровой эпизод оратории славит праздник рождества.

Выше Шютца в воплощении этой темы и понимании жанра до Баха никто из немецких композиторов не поднимался. Шютц же лучше всех своих современников владел передовым творческим опытом Европы и смелее других решал встающие перед новым музыкальным искусством XVII века комплексные задачи формообразования. Можно не сомневаться в том, что его «Рождественская история» — единственная подобная вершина на пути к Баху. Тем более важно, что Бах — по-видимому, не знавший произведений Шютца, — испытал некоторые аналогичные трудности в воплощении темы, глубоко осознал ее особенности и, естественно, смог превзойти своего предшественника.

Разве не примечательно, в первую очередь, что у Шютца «Рождественская история» включала в себя восемь интермедий, то есть, как и у Баха, по существу членилась на ряд эпизодов? Только различные масштабы целого обусловили, что восьми интермедиям внутри повествования у Баха соответствуют шесть больших частей оратории, от семи до четырнадцати номеров каждая. Кстати сказать, Шютц ведет повествование дальше, чем Бах, рассказывая о явлении Ангела Иосифу и об избииении младенцев по приказу Ирода. Не будь этого, и в его «Рождественской истории» осталось бы именно шесть интермедий!

Шютц с полной определенностью разграничивает повествование евангелиста: рассказ о событиях — музыка интермедий, то есть показ участников событий. Перед слушателем как бы всплывают групповые изображения: Ангел перед пасту-

хами; хор ангелов; группа юных пастухов; прибывшие с востока волхвы; первосвященники перед Иродом; разгневанный Ирод. Это отнюдь не сплошной ход событий, не единое развивающееся «действие», а только отдельные его «кадры», внешне связанные рассказом евангелиста. В живописи того времени неоднократно встречаются подобные сюжеты. Музыкальное воплощение этих двух пластов произведения в принципе различно: свободному течению речи евангелиста в известной мере противостоят развитые и замкнутые формы ариозных соло и ансамблей в интермедиях.

Бах также явно разграничил в оратории повествование-речитатив и крупные формы арий, ансамблей, хоров (разграничил их даже по творческой актуальности для самого себя, как нам приходилось не раз отмечать). Но он стремился при этом много шире осветить события, эмоционально откликнуться на них с большей полнотой, для чего постоянно чередовал собственно повествование с лирическими и драматическими моментами, уж никак не сводимыми к интермедиям. У Баха словно задвигалось все вместе: рассказ, изображение-показ, действие, эмоциональная реакция на него, эпическое заключение. Движение это идет неторопливо, крупными массами, целыми музыкальными блоками, которые объединяются, как мы видели, комплексной системой связей и контрастов. В нем участвуют все возможные тогда в вокально-инструментальной композиции музыкальные формы. Сюда же входит хорал, выполняя важную и многообразную роль в целом. Шютц ограничивает план оратории повествованием и «картинами», то есть двумя пластами композиции, не стремясь к лирическим откликам на происходящее, не обращаясь к хоралу. Поэтому и композиционные задачи его более просты и ясно дифференцированы: одни — в речитативах евангелиста, другие — в интермедиях.

Бах почти избегает персонификации партий в Рождественской оратории, предпочитая ей характерность ряда музыкальных номеров (пастораль, колыбельная), обилие лирических откликов на события, не частые драматические моменты и обобщение посредством хорала. Шютц, напротив, в каждой интермедии, как бы ненадолго, допускает персонификацию — правда, по преимуществу не личностей, а групп. Однако в частности Шютц в точности предсказывает «точки» характерности, какие привлекут затем и Баха. Так он вводит, например, «колыбельные» звучания, когда явившийся пастухам Ангел упоминает о младенце в яслях. Сходную цель преследует в этой ситуации и Бах, но масштабам его произведения соответствует уже собственно колыбельная, как большой и законченный номер.

Бах в принципе не отрицает Шютца. Он просто развивает его исходные художественные положения и включает в действие новые творческие идеи, углубляя и усложняя образную концепцию, связанную с той же темой. В каких-то отношениях

Шютц, возможно, яснее и цельнее Баха — подобно итальянским «примитивам» в сравнении, например, с живописью барокко. Но Бах в итоге достигает слишком многого, чтобы следовало сожалеть об этом.

Если Бах совсем не знал Шютца, то тем удивительнее выступают близкие черты и тенденции их творчества на общем тернистом пути немецкого искусства. Что же касается Рождественской оратории, то в этом свете некоторые ее особенности предстают уже не столько парадоксальными, сколько достаточно закономерными, исторически подготовленными.

### III

По давней и устойчивой традиции Баху приписывается пять композиций на темы евангельских «Страстей»: так повелось со времен некролога, опубликованного в 1754 году сыном композитора Ф. Э. Бахом и учеником И. Ф. Агриколой [41]. Полностью сохранилась и хорошо известна музыка «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею». Партитура «Страстей по Марку» существовала в копии, которая позднее была утрачена; остался лишь текст Пикандера да некоторые музыкальные номера, попавшие в другие произведения Баха (пародии). «Страсти по Луке» (BWV 246) в настоящее время почти безоговорочно отвергнуты исследователями: Бах, видимо, лишь переписал чужую музыку. Достаточно ознакомиться хотя бы с музыкальной тематикой и складом письма «Lukaspassion» по каталогу, чтобы признать это бесспорным. Таким образом, из пяти крупнейших сочинений Баха нам как будто бы полностью доступны лишь два.

Попытаемся, однако, вдуматься: как именно могло обстоять дело. На первый взгляд, совсем просто: ни сын Баха, ни его верный ученик не могли ошибиться в числе рукописей; они ошиблись лишь в принадлежности «Страстей по Луке» (их ввел в заблуждение почерк!); утрачена не только партитура «Страстей по Марку», но и еще одна, неведомая нам, партитура баховских пассионов. Евангелий, как известно, четыре. Следовательно, Бах должен был по меньшей мере дважды написать музыку на текст одного из евангелистов — даже если полагаться на сведения некролога до конца. Мог ли он написать вторые «Страсти по Марку»? Такие сведения начисто отсутствуют. Хотя эти «Страсти» (1731) — позднейшие, их музыкальная концепция более скромна и узка, нежели концепция «Страстей по Иоанну» и особенно «Страстей по Матфею» (из сохранившегося текста хорошо видны формы и расположение музыкальных номеров). К тексту евангелия по Марку крайне

редко обращались и предшественники Баха: из числа известных двадцати произведений в годы 1613—1722 лишь одно написано на этот текст [4, 43]. По-видимому, это не случайно: он менее располагал к музыкальному воплощению.

Быть может, Бах «повторил» (в глазах авторов некролога) «Страсти по Луке»? Тоже сомнительно. Если уж он переписывал (надо полагать, для исполнения) чужую музыку, вряд ли у него была своя на текст того же евангелиста и вряд ли он готовил ее. Кстати сказать, евангелие от Луки тоже не слишком привлекало внимание музыкантов до Баха. Что касается «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею», то композитор неоднократно возвращался к их партитурам, внося некоторые изменения в разные годы. Здесь «повторения» именно потому скорее всего исключаются. Но не посчитали ли Ф. Э. Бах с Агриколой различные редакции «Страстей по Иоанну» или «Страстей по Матфею» за разные партитуры? Это как раз не исключено. «Поверили» же они в «Страсти по Луке»! В те времена никто не занимался углубленным критико-текстологическим изучением рукописей — особенно в архиве близкого человека...

Итак, мы предполагаем, что в число «пяти» баховских пассионов наиболее вероятно могут входить: по две редакции «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» и одна — полуутраченная — редакция «Страстей по Марку». Зная «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» и — в отрывках — «Страсти по Марку», мы знаем либо главнейшее из пассионов Баха, либо почти всё из них. Будущее, быть может, покажет, какое из этих предположений более правильно. Так или иначе, значение баховских пассионов среди самых величайших образцов искусства всех эпох и народов предстает и сейчас, на уровне современных знаний, в полной своей силе, совершенно неколебимым. Речь должна идти не только о музыкальном искусстве, но о художественном творчестве в целом, о таких высоких его образцах, как творения Микеланджело, Рембрандта, Шекспира, Бетховена: «Страсти» занимают достойное место в их ряду.

О «Страстях» Баха, об их эстетике, строении, исполнении, о том, что им предшествовало, существует большая литература. О них говорится во всех крупных монографиях, посвященных Баху, в специальных разборах и в частных исследованиях. Эта научная литература могла бы послужить предметом особого историографического анализа. И все же проблема пассионов отнюдь не исчерпана в музыкознании, как вряд ли будет исчерпано когда-нибудь в науке наследие других великих мастеров.

Бах работал над пассионами главным образом между 1722 и 1731 годами. «Страсти по Иоанну» исполнялись впервые в Лейпциге в 1724 году (в 1725 последовала новая их редакция); «Страсти по Матфею» впервые были исполнены в 1729 году (вторая редакция возникла для исполнения в 1736 году).

«Страсти по Марку» относятся к 1731 году. У соотечественников Баха в те годы мы не найдем ничего, что приблизилось бы к баховским пассионам по значительности содержания и глубине концепции. В оперном творчестве лучшего из его представителей Райнхарда Кайзера ничто подобное было еще невозможно — по самым эстетическим требованиям к этому роду искусства. Духовные сочинения, в частности пассионы, Кайзера — при всей его яркой одаренности — не вышли за границы времени и страны, сохранив за собой лишь местное историческое значение. «Страсти по Марку» (1721) Иоганна Кунау, по-видимому, не удержали и такого значения. Великое множество пассионов у Георга Филиппа Телемана. Он писал удивительно легко, метко, удачно, став поистине модным композитором во время Баха. Необычайно восприимчивый к новым приемам письма, он был фантастически плодovit. Некоторые его кантаты (BWV 141, 160, 218, 219) и другие произведения приписывались, в частности, Баху. Так, в небольших масштабах сочинений различия между ними в значительной мере сглаживались... Но концепционность баховских «Страстей», глубина их многообъемлющего содержания, сила и смелость их драматизма не идут в сравнение с пассионами Телемана, которые он создавал, не придавая каждому образцу какой-либо исключительности, уровня избранности. Сопоставлять с произведениями Баха наиболее естественно не «Страсти» его современников, а аналогичные сочинения Шютца, разумеется, учитывая различие исторических периодов: и тот и другой, вне сомнений, достигли величия в осуществлении своих замыслов. Ранние пассионы Генделя (1704, 1716) не принадлежат еще к числу его лучших сочинений, а зрелые оратории появляются лишь к концу 1730-х годов в Лондоне — их невозможно связывать с одной немецкой традицией!

Раздвигая границы сопоставлений и охватывая различные европейские страны при жизни Баха, мы тоже, пожалуй, не легко найдем убедительные аналогии. Наиболее масштабные музыкально-драматические концепции в первой половине XVIII века возникли — почти одновременно, однако весьма по-разному — у Генделя в ораториях и у Ж. Ф. Рамо в лирических трагедиях. Но соединение, слияние глубины идейно-образной концепции с остротой воплощения трагического начала оказалось доступным в полной мере только Баху! В оперном искусстве его времени ему помешали бы многие условности жанра (они мешали и Рамо). В героических ораториях генделевского типа он не нашел бы идеального образа героя и не обнаружил идеальной цели его подвига (спасение всего человечества). Только в «Страстях» с их особым образным строем, в драматургии «Страстей» с ее системой эпических, драматических и лирических линий Бах нашел основание для высшей художественной концепции своего времени, которая и была им создана.

Быть может, за пределами музыкального искусства существуют в эпоху Баха другие, столь же великие художественные концепции? В сфере трагедии после Шекспира, Корнеля, Расина? В сфере изобразительных искусств после Веласкеса, Рембрандта; при Тьеполо и Ватто? В области литературы после Сервантеса и Мильтона; в пору Гольдони и молодого Вольтера? Нет, нигде ничего равноценного, ничего равновеликого! Гении XVII века остались бессмертными, гении XVIII века еще не заявили о себе в полный голос... Итак, Бах возвышается в свое время не только над общим уровнем музыкального искусства в Европе, но представляет и новую вершину в истории художественного творчества вообще. Именно он, а с ним и музыка, выходит в ту пору вперед в художественном развитии человечества.

Историческое значение Баха и его крупнейших творческих свершений хотя и глубоко связано с путями его страны и народа, но не объяснимо также вне духовного развития Европы в канун эпохи Просвещения и при наступлении ее. Как будто бы все прошлое Германии со времен Реформации и затем Тридцатилетней войны, все, что было прожито и пережито немецким народом, что было отражено и прочувствовано немецким искусством, сказалось в Бахе... Но сказалось не так, как у художников XVII века, а как смогло сказаться только в XVIII столетии с его социальным прозрением, с ростом общественного сознания в передовых странах, с нарастающим чувством напряженности в самой Германии, отнюдь не изолированной от духовной атмосферы эпохи.

Немецкая литература и, тем более, немецкое изобразительное искусство XVII века не поднимаются до подлинной трагедийности, до собственно трагедийных концепций высокого значения, которые получили бы всеобщее признание и не утратили его доныне. Между тем, трагическое начало неоднократно и в различном выражении проступает в произведениях немецких прозаиков, поэтов и драматургов, ощущается у них едва ли не на каждом шагу. «Примерно до середины XVII века, то есть в период, непосредственно связанный с великими национальными потрясениями..., литература являлась своего рода рупором немецкого горя», — утверждает советский исследователь [24], подчеркивающий далее ее «трагическую мощь».

Тридцатилетняя война, непосредственным поводом которой были конфессиональные распри, невольно побуждала к развитию духовных мотивов в немецкой поэзии (Мартин Опниц, Фридрих Шнее). Возникали образы Страшного суда, звучали пророчества о нем; библейские образы сливались с выражением глубокой скорби о народных бедствиях. Духовные песни Пауля Герхарда, «Воскресные и праздничные сонеты» Андреаса Грифиуса принадлежат к значительнейшим явлениям той немецкой поэзии XVII века, к которой постоянно обращался

Бах в выборе текстов для вокальных сочинений. Более светлая и гармоничная у Герхарда, более скорбная у Грифиуса, эта поэзия с ее евангельскими мотивами по существу проникнута духом своего напряженного времени, его лирическим чувством, его тревогами и горестями. Не удивительно, что идея подвижничества, мученичества захватывает воображение немецких художников как знамя пассивного сопротивления: сошлемся на трагедии Грифиуса «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость», «Великодушный правовед, или Умирающий Эмилий Павел Папиниан»; на многочисленные изображения мучеников (святых Варфоломея, Иоанна, Петра, Андрея, Павла, Варвары) в современной им живописи.

Многие произведения немецких мастеров XVII века несомненно связаны с эстетикой барокко; в них нет и не может быть спокойствия, они в принципе не гармоничны, им свойственны резкие акценты, подчеркнутые контрасты, диссонансы, патетическая, даже экстатическая манера выражения, порою неистовство фантазии и поэтического языка, склонность к гротеску. «Дух барокко, порожденный трагизмом немецкой жизни», ощущает Б. И. Пуришев у Пауля Флеминга. О «барочной взвинченности» и избытке чувств, красок, звуков пишет он же, касаясь Фридриха Шпее. Экспрессивность, по преимуществу скорбного характера, антитетичность образов, поэтический экстаз — все это мы найдем у Грифиуса выраженным без меры и без удержу.

На этом беспокойном, пестром и противоречивом фоне хотелось бы выделить лишь немногие процессы и тенденции, наиболее существенные для «предбаховского» времени. Разумеется, ни странные сплетения мистики и натурализма, ни неистовство воображения, характерные для крайних проявлений немецкого барокко, мы не станем принимать в расчет (хотя и они небезразличны для будущего!). Вряд ли целесообразно также думать, что какие-либо творческие фигуры или даже крупные явления немецкой литературы во всем их масштабе могли в известном смысле подготовить Баха. Нет, лишь отдельные стороны, некоторые черты и устремления в творчестве ряда различных, иной раз совсем непохожих друг на друга, немецких писателей, оказываются примечательными на пути немецкой художественной культуры к Баху.

Уже в рамках сатирико-правоучительного романа Иоганна Михаэля Мошероша «Диковинные и истинные видения Филандера из Зиттевальда» на рубеже 1630-х и 1640-х годов выражены жгучие чувства скорби и возмущения, вызванные широкой и грозной картиной народных бедствий во время войны — именно правдивой и конкретной, одновременно обобщенной до символики (похождения Филандера в аду) общей картиной страны. Это отнюдь не бытописание в сколько-нибудь спокойных тонах! Экспрессивно и язвительно, со страстью и сарказ-

мом передает Мошерош «видения» своего героя. Более эпично по духу творчество известнейшего немецкого писателя XVII века Ганса Якоба Кристофа Гриммельсгаузена, хотя и его романы — каковы бы ни были их темы — всецело проникнуты трагической атмосферой эпохи. И суть здесь снова не в том, насколько трудны личные судьбы героев, насколько коварны для них окружающие люди и обстоятельства, а в том, каким воспринимается весь мир, через который пролегает изнурительный жизненный путь человека. Сатира Гриммельсгаузена отдает трагикомедией, хотя какой-нибудь Симплиций Симплициссимус отнюдь не возведен в ранг трагического героя! Трагическое начало, дух трагедии, но не самый ее жанр в его классическом понимании скорее характерны для немецкой литературы того времени.

Примечательны и некоторые особенности в отношении к религиозным мотивам или трактовке евангельских тем у немецких писателей XVII века. Так, например, у Ангелуса Силезиуса (поэтический псевдоним И. Шеффлера) мы наблюдаем тенденцию сблизить понятия бога и человека, увидеть человеческое в божественном и неразрывность с божеством в человеке — как бы две стороны в одном образе. Церковный догматизм и конфессиональные разграничения мало сказывались тогда в реальном бытии немецкой поэзии. Уже у Якоба Бёме, то есть в первой четверти XVII века, исследователи справедливо отмечают черты пантеизма в представлениях о мире: бог, природа и человек как ее часть слиты для него воедино в непрерывном процессе жизни. Тем не менее Бёме воспринимает жизнь трагически, как юдоль плача и скорби. Он видит человека всегда распятым на кресте — удивительный образ («Аврора, или Утренняя заря», 1612), если вспомнить о теме распятия у Баха! Еще более удивительны в этом свете строки из песни (1656) Пауля Герхарда: крестные страдания Христа, «страсти» горько оплакиваются им — он как бы несет и свою собственную вину за них, стоя у подножия креста. Это в какой-то мере уже близко Баху — в частности, когда он передает в «Страстях» покаянные рыдания Петра.

Однако при возможном сопоставлении отдельных тенденций, черт или мотивов из сферы немецкой литературы с тем, что показательно для баховского искусства, мы нигде не найдем более убедительных, более полных аналогий ему. Еще менее возможны они на материале немецкого изобразительного искусства с его относительной бледностью образов и неприятной, тягостной натуралистичностью в передаче мучений, казней и пыток. Вместе с тем, возникшие в той же трагической атмосфере столетия «Страсти» Шютца (по Луке, 1664, по Иоанну, 1665 и по Матфею, 1666) стоят по своему художественному направлению, по концепциям (а не только по роду искусства!) ближе к Баху, чем те или иные произведения современных им

мастеров. Шютц более строг в своем драматизме, более эпичен, более духовен в своей человечности, чем большинство немецких писателей XVII века. Он сосредоточен на трагедии «Страстей», лаконичен (по евангелию) в обрисовке событий, ничем от них не отвлечен, кроме душевного движения в моменты кульминаций. Его экспрессия никогда не граничит с экзатичностью; мир его образов ясен и чист — безудержность немецкого барокко не характерна для него, даже чужда ему. Он существует как бы в несколько иной духовной атмосфере, чем Грифиус, Мошерош, Гриммельсгаузен, хотя чувство трагического свойственно и ему. Музыка, в лице своих лучших представителей, имела, по-видимому, в XVII веке важные преимущества для воплощения больших трагедийных тем в форме масштабной и обобщенной, вне обилия бытовых подробностей и сюжетных перипетий.

Эти ее преимущества были полностью реализованы в искусстве Баха, уходящем своими корнями в XVII (если не в XVI) век и одновременно преодолевающим ту степень ограниченности, которая пока оставалась непреодолимой в творениях его предшественников. Вместе с тем, и для Баха еще пребывало в силе то, что задолго до него определилось в истории немецкой духовной культуры и наложило свой отпечаток на развитие художественной мысли. Представление о положительных идеалах человечества, стремление к добру, справедливости, гуманности пока не находили новой конкретизации (после крестьянской войны XVI века) в связи с социальным движением, с возможностью действия, общественных преобразований. Эти стремления ограничивались, главным образом, рамками духовной жизни, выражались в сфере духовной культуры. Менее ясно, чаще совсем смутно, не столько логическим, сколько интуитивным путем возникали в том или ином художественном сознании образы народного волнения, символические образы битвы-бури, воплотившиеся затем у Генделя.

Поиски положительного героя в этих условиях проходили, без сомнений, не так, как во французской классической трагедии или в итальянской опере той же поры. Имеем в виду поиски идеального героя, достойного высокой художественной концепции, отвечающего лучшим из представлений о человеке и мире, возможным в Германии к началу XVIII века. Античные герои? Они на время оказались психологически слишком далеки немецким художникам, чтобы стать в центре такой концепции. Они были связаны с условным миром мифологии и символических олицетворений — как в светских кантатах Баха. Они пока не способны были затронуть все наболевшие сердца, глубоко захватить истерзанное сознание. И потому отступили на второй план. Историко-легендарные герои, властители и полководцы, деспоты и завоеватели? На долю немецкого народа пришлось слишком много собственных «властителей» и деспо-

тов в лице бесчисленных князей и князьков, герцогов, курфюрстов с их бесконечными распрями в XVI и XVII веках! Нет, среди агрессивных героев никто тогда в Германии не стал бы всерьез искать идеал человека...

Немецкая поэзия XVII века постоянно обращалась к образу Христа как к идеальному образу богочеловека, распятого Христа, принявшего муки за все человечество, возвращалась к самой идее мученичества и самопожертвования — великого, хотя и пассивного подвига. Здесь зачастую отпадали конфессиональные условности, и в обобщенный образ вкладывалось идеальное чаемое содержание: таким хотели, мечтали мыслить подлинного героя (пока не имели сил создать иного — действительного и дерзновенного). Отсюда значение «Страстей» в XVII веке, особенно у Шютца. Отсюда эта традиция, воспринятая Бахом. Но Бах не был ею ограничен.

Точно так же Бах, будучи связан с другой традицией XVII века — с нарастающей экспрессивностью немецкого искусства, претворяет ее в новых условиях по-иному: в особом соотношении с рациональным началом и со сдерживающими художественными факторами. Вместо kloppender, безудержной экспрессии немецкого барокко в кульминационных произведениях Баха торжествует принцип единовременного контраста — воплощение высочайшего накала чувств и мудрого действия разума, то есть принципа трагедийности в музыкальном искусстве того времени. Иными словами, наступление новой эпохи обострило и сконцентрировало трагизм мировосприятия у немецкого художника: то, что в XVII веке представлялось так или иначе трагичным в собственных судьбах немецкого народа, выросло и оформилось до подлинной трагедийности, когда стало осознаваться в контексте европейского социального и духовного развития, в сравнении с другими странами эпохи Просвещения. Духовные истоки баховских пассионов уходят в немецкий XVII век, их трагедийная концепция — порождение XVIII века с его новой общественной атмосферой в Европе.

В творчестве самого Баха пассионы — как и месса h-moll — занимают, вне сомнений, центральное место. Наиболее близко они соприкасаются по музыкальному письму и формам, естественно, с его духовными кантатами. Однако «Страсти» в целом гораздо решительнее отличаются от кантат, чем, например, Рождественская оратория. В «Страстях» как бы сосредоточено, сгущено все самое сильное, экспрессивное, сверхобычное, что достигнуто в музыке духовных кантат, все, что сопряжено в них с высокими (и редкими!) драматическими кульминациями, с выражением страстной скорби, с обострением выразительности в музыкальной декламации, в речитативах-ариозо, в наиболее динамичных хорах. «Страсти» в принципе нарушают то преобладающее равновесие, которое характерно для кантат, где чаще всего линия эмоционально-образного движения не пре-

пятствует созданию замкнутой, завершено-гармоничной композиции целого. Ближе всего пассионы стоят к кругу кантат ясно выраженного скорбного наклонения, таких как № 131 («Aus der Tiefe rufe ich»), 106 («Actus tragicus»), 199 («Mein Herze schwimmt im Blut»), 12 («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»), 21 («Ich hatte viel Bekümmernis»), 13 («Meine Seufzer, meine Tränen»), 55 («Ich armer Mensch, ich Sündenknecht»), 58 («Ach Gott, wie manches Herzeleid»), 82 («Ich habe genug»). Скованное чувство, воплощенное в ариях или ариозо по принципу единовременного контраста, необычно острые интонации и смелые гармонии в речитативах, порою драматизация хора — как в названных, так и во многих других духовных кантатах Баха, — все это по существу тяготеет к образному миру «Страстей», хотя не обязательно обнаруживает прямую связь с их тематикой. Вот здесь-то и виден обобщающий образный смысл баховских пассионов: они словно вбирают в себя главное из страданий, горестей и скорбей, покаянных терзаний и мук совести, что подвластно выражению в искусстве Баха.

Соотношение событийного, драматического и лирического начала в «Страстях» становится иным, чем в кантатах, причем «Страсти по Иоанну» в этом плане существенно отличаются от «Страстей по Матфею». Совмещая в своей художественной концепции драматическое, эпическое и лирическое начало, «Страсти» являются наиболее драматичными творениями Баха, как по содержанию, так и по роду композиции. Событийность представлена в них много полнее и, главное, последовательнее, чем в духовных кантатах и даже в Рождественской оратории: довольно большой евангельский текст (по две главы из евангелий) звучит весь, без купюр, с музыкой речитативов и хоров. Повествование евангелиста несет в себе и эпическое и драматическое начало: это не только рассказ, но, в моменты кульминаций, и переживание происходящего. Как в драме, раздаются реплики Иисуса, Петра, Иуды, Пилата, первосвященников, толпы (хоры). Однако этим пассионы у Баха не ограничиваются. Они заключены в величественные хоровые рамки (начало и конец произведения, а в «Страстях по Матфею» и конец первой части): первый большой хор становится как бы увертюрой ко всей композиции; заключительный хор (в «Страстях по Иоанну» за ним еще следует хорал) дает проникновенно-умиротворяющее завершение ее. Помимо того, значительное место внутри «Страстей» занимают музыкальные номера не на евангельский текст: поэтические вставки-добавления к нему, лирические отклики на происходящее (обычно в ариях и ариозо). Удельный вес их не одинаков в различных произведениях: он особенно велик в «Страстях по Матфею», более скромнен в «Страстях по Иоанну», совсем невелик в «Страстях по Марку». Очень важна в баховских пассионах роль хоралов — и количественно, и качественно. Они несут в себе нечто эпическое, объ-

ективное, но вместе с тем Бах находит способ порой обострить их лирическую и даже драматическую выразительность посредством гармонизации, голосоведения, оркестровки, соединения с речитативом.

Главное отличие в композиции «Страстей» от духовных кантат заключается в предельном углублении и длительном развертывании определенного круга образов, а не в выборе немногих типических по принципу контраста. Композиция «Страстей» многомоментна в своем внутреннем, поступенном движении, причем ее образы скорее родственны, чем контрастны: образное «наклонение» «Страстей» слишком очевидно, чтобы можно было предполагать иной тип композиции!

Сопоставляя музыку пассионов Баха с его духовными кантатами, не перестаешь удивляться тому, как (при различной драматургии целого) богато «подготовлен» в кантатах будущий музыкальный материал «Страстей», как глубоко развернулись искания Баха именно в данном направлении. Дело отнюдь не в пародиях. Они меньше всего сказываются в пассионах. Дело во внутреннем образном родстве трагического в духовных кантатах и трагедийного в «Страстях».

Вместе с тем, образный мир кантат во всей их совокупности никак не ограничен тематикой «Страстей» и близостью к ним. Мы уже имели случаи убедиться, сколько в баховских кантатах «рождественских» тем и сюжетных мотивов, сколько светлых пасторальных моментов, сколько победных, «глориозных» хоров и арий. Но повсюду, где музыка духовных кантат особенно изумляет и потрясает смелостью и необычностью выразительных средств, где она достигает наивысшей остроты и силы образного воздействия, она так или иначе сближается с музыкой пассионов. Это связь, но связь избирательная.

Многое подготовляло баховские «Страсти». Духовное развитие и художественная культура Германии со времен Реформации. Наступление эпохи Просвещения в Европе. Творческий опыт предшественников. И, несомненно, те важнейшие внутренние процессы, которые шли в индивидуальном творческом сознании композитора, над чем бы он ни работал.

## IV

«Страсти по Иоанну» отделены от «Страстей по Матфею» всего пятью годами, а при сопоставлении их кажется, что Бах проделал значительный путь от одного произведения к другому: настолько концепция вторых пассионов обширнее и сложнее, а композиция многопланова. Однако из этого не следует, что «Страсти по Матфею» способ-

ны оттеснить или заслонить более раннее произведение в его самостоятельном полноценном значении: «Страсти по Иоанну» обладают высокими собственными достоинствами, у них есть важные особенности, не столь характерные для «Страстей по Матфею». Словом, перед нами два разных произведения на одну тему, даже два разных этапа в овладении ею, и оба представляют первостепенный интерес, каждое по-своему. Можно предпочитать одно из них, любить его сильнее, но это уже дело вкуса: объективные качества тех и других «Страстей» не позволяют сколько-нибудь поступиться в оценке одного из произведений в пользу другого. В «Страстях по Иоанну», естественно, более ощутимы связи с долейпцигской музыкой Баха (с духовными кантатами в первую очередь); но ведь и она необыкновенно богата своеобразными достоинствами, особенно в сфере трагического, — достаточно вспомнить о кантатах 131 и 21. «Ранний» Бах никогда не был слабым или незрелым Бахом! Все ступени его зрелости равно достойны гения.

Не располагая полными знаниями музыки в «Страстях по Марку», мы все же можем предположить по совокупности данных («либретто» Пикандера и некоторые номера-пародии), что Бах задавался и здесь новыми задачами, отличными от тех, какие вставляли перед ним ранее и, быть может, отчасти сходными с возникшими в Рождественской оратории.

Для «Страстей по Иоанну» Бах избрал самый короткий евангельский текст — 82 стиха в главах 18 и 19 (в других трех евангелиях соответствующие главы содержат 141, 127 и 119 стихов). В этом тексте меньше «картин», чем в евангелии от Матфея, где в главе 26 рассказывается о совете первосвященников у Каиафы (сговор убить Иисуса), о возлиянии мира в доме Симона в Вифании, о предательстве, совершенном Иудой за 30 сребреников, о тайной вечере, о молитве в Гефсиманском саду... Всё, что готовит трагические события, всё, что обильно подробностями также в евангелии от Луки (эта «картинность» как раз привлекала живописцев!), остается за пределами «Страстей по Иоанну». Повествование начинается здесь с момента, когда Иисус с учениками удалился за реку Кедрон в сад, куда явился затем Иуда с отрядом стражников, чтобы захватить Иисуса. Так сразу вступает в силу драма. События развиваются быстро. Первая из двух частей оратории много короче второй (27 стихов из 82-х, 20 номеров из 68-и). Она рассказывает о пленении Иисуса (после диалога с пришедшими и столкновения Петра с одним из рабов), приведенного затем к первосвященнику Каиафе, а также о троекратном отречении Петра. Это завязка — не только событийная, но и психологическая: Иисус едва лишь предан, а Петр тут же принял вину перед ним; самопожертвование одного остро оттеняется слабодушием другого. Вторая часть пассионов содержит сначала большое и напряженное движение к кульминации: появление

Пилата, диалог с Иисусом, требование иудеев отпустить Варраву (а не Иисуса), бичевание Иисуса, крики «Распни его!» и снова диалог Пилата с Иисусом и опять «Распни его!», шествие на Голгофу... Кульминация достигается дальше, когда речь идет о распятии, последних словах Иисуса на кресте, о его предсмертной жажде, о жестокости стражников, поднесших к губам его губку в уксусе, и о смерти на кресте («Свершилось!»). Наконец, заключение Passionen посвящено тому, что было после смерти Иисуса, и его погребению.

Бах не упустил ничего из текста евангелия от Иоанна и лишь в двух местах дополнил его несколькими словами из евангелия от Матфея. В первом случае у Иоанна говорилось о третьем отречении Петра: «Петр опять отрекся, и тотчас запел петух» — и всё, больше ни слова. Бах добавил: «Тут вспомнил Петр сказанное Иисусом и, выходя, заплакал горько», — что позволило сразу же поставить сильный эмоциональный акцент в конце первой части произведения: на слезном покаянии Петра. Во втором случае Бах ощутил необходимость не обрывать повествование евангелиста на словах «И, преклонив главу, скончался» и заимствовал от Матфея еще два стиха: «И вот, завеса в храме раздралась надвое сверху донизу. И земля сотряслась, и камни разметались, и гробы отверзлись, и многие святые воскресли». По-видимому, для кульминации — помимо ее лирического углубления в группе арий и ариозо — Баху понадобилось дать и подобную краткую музыкальную картину зримого потрясения.

Все остальные добавления к евангельскому тексту связаны отнюдь не с событийной стороной повествования, а с лирическим или лирико-эпическим углублением темы. Это касается восьми арий, двух ариозо, вступительного и заключительного хоров, а также одиннадцати хоралов. Тексты ряда крупных музыкальных номеров Бах взял из «Страстей» поэта Бартольда Генриха Брокеса. (Произведение Брокеса «Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus» (1712) пользовалось в свое время популярностью у немецких композиторов: на его текст вскоре написали музыку Гендель, Кайзер, Телеман и Маттезон.) Бах в значительной мере переделал текст Брокеса (возможно, с чьей-либо помощью). Хоралы, как и всегда, были почерпнуты из обширного круга протестантских духовных песен.

Соотношение евангельского текста и «свободных» поэтических вставок в него в «Страстях по Иоанну» не таково, как в «Страстях по Матфею». В целом первые «Страсти» более лаконичны, более сосредоточены на повествовании и драматическом действии непосредственно по евангелию. В них всего десять арий и ариозо против двадцати пяти в «Matthäus-Passion». Основу музыкальной композиции составляют речитативы и короткие драматизированные хоры (так называемые *turbae* —

обозначение толпы), то есть повествование, диалог и действие. При этом в речитативах музыка строго следует за текстом без повторений слов. Только в виде редчайшего исключения повторены слова: «...и заплакал горько, и заплакал горько» (о Петре) — с большим расширением и интонационно-ритмическим усложнением мелодии. Не то в драматизированных хорах. Хотя и они не задерживают действия, будучи весьма динамичными (в большинстве от 4-х до 30-и тактов), Бах свободно повторяет в них возгласы и фразы, подчиняя текст всякий раз музыкально-драматической задаче: стража ищет и окликает Иисуса (№ 3 и № 5); раздаются крики «Не этого, не этого [отпустить], но Варраву!» (№ 29); на Иисуса надели багряницу и терновый венец и издеваются над ним «Радуйся, царь иудейский!»; «Распи его!» — вопит толпа (№ 36 и № 44) и т. д. От первой тревоги в саду за Кедром и до последнего такого хора (№ 54 — о «раздирании риз» распятого Христа) — это всегда угроза, наступление зла, нарастание опасности. Повторения слов и фраз не ощущаются как торможение драмы; напротив, они дают возможность создавать музыкальное нагнетание в активном полифоническом движении голосов. Слово «Kreuzigel» — и только оно — звучит в двадцати четырех тактах хора № 36, напряженного и страшного в своей экспрессии, особо подчеркнутой (как и в хоре № 44) уникальным приемом двойной канонической секвенции. Так Бах находит различные приемы и масштабы драматизации евангельского текста: от повествовательной декламации — к диалогу — к эмоциональному выделению важных точек рассказа — к остродраматичным хорам действия, в которых не остается ничего, ровно ничего от объективного эпического тона.

Большая часть речитативов приходится, как и следует ожидать, на долю евангелиста; краткие, но самые существенные слова произносит Иисус. Менее значительны реплики Петра, единичны фразы служанки и слуги. Важна партия Пилата, но не сама по себе, а для движения драмы. Евангелист — по традиции тенор, Иисус — высокий бас («Vox Christi»), Петр и Пилат — басы. По-видимому, голос евангелиста Бах стремился выделить среди всех мужских голосов. Сопровождаются речитативы басом *continuo* и органом. Участие органа позволяло разнообразить колорит звучания, и партия Иисуса могла быть при исполнении последовательно выделена особыми регистрами (в «Страстях по Матфею» ее сопровождают струнные инструменты). Характер речитативов не отличается резко от того, что мы наблюдали в кантатах, речитатив лишь более ровно весом, нетороплив и значителен в произнесении каждой фразы. Возможно, что генетические связи его с традиционной в пассионах псалмодией, как на это ссылаются исследователи [см. например 4], в какой-то мере и имеют значение. Но, на наш взгляд, это реально не сказывается: в принципе компо-

зитор пользуется аналогичными приемами музыкальной декламации в духовных и светских кантатах.

Евангелист начинает и ведет повествование спокойно (пример 51 а), до первого драматического столкновения, которое вызывает уже иную интонацию (пример 51 б). Когда заходит речь о Каиафе, «подавшем совет иудеям, что лучше одному человеку умереть за народ», это подчеркивается гармонически, причем вторая низкая ступень минора остро звучит в мелодии евангелиста. Слова о распятии, о смерти Иисуса всегда выделяются особыми интонациями и гармониями (пример 52). В эти моменты интонационный строй речитатива прямо сближается с общим кругом характерных интонаций, с тематикой замкнутых и развитых музыкальных форм оратории. Две особые драматические точки в речитативе евангелиста побудили Баха к выходу за рамки собственно музыкальной декламации: уже упомянутые слова о раскаянии Петра и — в дальнейшем — слова о Пилате, предавшем Иисуса на бичевание (пример 53 а, б). Здесь сосредоточены и акцентированы сверхобычные средства выразительности в мелодии, гармонии, ритме. От спокойного тона евангелист переходит к рыданиям, к крикам отчаяния. Кстати сказать, Бах обращается при этом к совокупности выразительных приемов, которые мы наблюдаем в высоких драматических точках его духовных кантат (примеры 1 и 2).

Речитативы Иисуса (немногословные по тексту евангелия) в принципе спокойны и значительны: ему не пристало выражение страстного волнения или даже явной тревоги. Его вопросы страже, ответы Пилату звучат как бы над тревожной и грозной действительностью. Лишь в виде исключения в его партии появляется мелодическое расширение — не драматического, а скорее изобразительно-риторического смысла (воображаемое величие, от которого Иисус отрекается). Предсмертный возглас Иисуса «Свершилось!» (простой и строгий) ложится в основу следующей за ним арии — проникновенного лирического отклика на свершившееся (пример 54).

Партия Пилата скорее бесстрашна, как это подсказывает текст Евангелия. Но некоторые его фразы словно подчеркнуты в их роковом (для Иисуса) смысле. Вообще же Пилат почти не представлен как личность, да этого и не требует трактовка «Страстей» у Баха.

В отличие от общего эмоционального уровня музыкальной декламации в речитативах с их отдельными пиками напряжения, вся линия кратких хоров (*turbae*, а не вступительного и заключительного) исполнена едва ли не предельного для Баха действенного драматизма — большего, чем в современной ему опере, даже большего, чем в ораториях Генделя. В духовных кантатах такие действенные хоры очень редки. Полифоническое изложение (порою весьма сложное каноническое) служит в них

не развертыванию формы вширь, а драматической активизации голосов (стражи, первосвященников, толпы), как бы перебивающих один другого в своих возгласах, требованиях, издевках, в своей агрессивной наступательности. Противостоят в «Страстях» две силы: спокойная правая и мятущаяся злобная. Ни Иисусу, ни евангелисту, ни Петру Бах не дал арий: и евангельский текст, и самые их позиции в драме того не требовали. Иисус спокоен; ему сострадают другие: за него тревожатся, рыдают, приходят в отчаяние все, чьи чувства безымянно выражены в ариях и ариозо. За толпу же, за злобствующую силу говорит она сама.

Очень интересны здесь музыкальные связи, которые устанавливает Бах в развитии этой «наступательной» драматической линии «Страстей по Иоанну». Из четырнадцати *turbae* лишь два хора стоят особняком: № 17 (вопросы, обращенные к Петру во дворе первосвященников) и № 54 (стражники у подножия креста делят одежды Иисуса) — последний из коротких хоров. Остальные двенадцать хоровых номеров объединены на расстоянии по два и даже по четыре. Так, четырежды раздается (в вариантах *g—c—d—h*) четырехтактный хоровой возглас (№ 3, 5, 29 и 46) — дважды со словами стражников «Иисуса, Иисуса из Назарета!», затем «Не этого, не этого, но Варраву!» и «Нет у нас царя, кроме кесаря». Декламация в последних двух случаях несколько отличается от начальных двух, меняется раз от разу и оркестровый колорит. Но беспокойный, как злое скерцо, фон сопровождения и хоровые аккорды, подобные ударам, неизменно сообщают целому характер резкой силы, вызова, угрозы (пример 55). То, что угрожающие возгласы раздаются четырежды, позволяет ощутить в них одно из лейтинтонационных образований в произведении Баха.

Связаны парами еще восемь хоров. Иногда они тождественны по содержанию, как хоры «Распни!» (№ 36 и 44) с их жестокой и мучительной настойчивостью (пример 56) или хоры № 23 и 25 (обвиняя Иисуса, иудеи не могут его убить и предадут Пилату) с их ползучими хроматизмами, когда речь идет о «злодействе» и произносится слово «убивать». Но порою музыка сближает и различные тексты, в которых композитор, тем не менее, ощущает нечто эмоционально и психологически близкое, стремясь объединить их общей линией. Так, издевательства стражников «Радуйся, царь Иудейский!» (№ 34) и слова первосвященников Пилату «Не пиши: царь Иудейский, но [пиши, что] он говорит — Я царь Иудейский» (№ 50) звучат с той же музыкой, в том же *B-dur*. По-видимому, Бах воспринимал здесь отличия только как частность: с смыслом для него оставалось кощунственное издевательство, будь то в устах презренных наемников, будь то в устах старейших служителей культа.

Эти музыкальные связи на расстоянии, подчеркивая смысл выражаемого, способствуют известному укрупнению музыкально-драматических линий композиции.

Мы пока оставили в стороне музыкальные номера, возникшие сверх евангельского текста. Но и все, что написано Бахом на подлинные слова Евангелия, позволяет говорить об авторской музыкальной трактовке, не тождественной, вернее, не во всем тождественной каноническому пониманию темы. Бах нарушает бесстрастную ровность евангельского повествования, эмоционально выделяет слова и фразы евангелиста, а в кульминациях достигает высокой степени напряжения, всецело созданного уже музыкой. Бах драматизирует все выступления массы, придавая им острую динамичность, наделяя их выразительной характерностью и даже временами тематически связывая на расстоянии. От эпического рассказа он движется к драме. Но для его музыкальной драматургии еще не достаёт глубины в раскрытии положительных сил драмы, не достаёт высокой экспрессии в воплощении ее центрального образа. Так рождается художественная потребность дополнить текст Евангелия, не вторгаясь в него, не касаясь событий и диалогов, а лишь переживая их эмоционально — с более личностной экспрессией в ариях и ариозо, с более объективной реакцией общины в хорах. Десять ариозных номеров, одиннадцать хоралов и большие хоры в начале и в конце «Страстей по Иоанну» служат этой цели.

Все ариозные «расширения» композиции возникают в переломные моменты действия. Евангелист сообщает, что стражники отвели Иисуса к первосвященникам и, как бы между прочим, произносит вещие слова «...Это был Каиафа, который советовал иудеям, что лучше одному человеку умереть за народ»... Впервые явственно встает тема жертвы и искупления. Вот здесь и звучит первая ария пессионов «Von den Stricken meiner Sünden mich zu erbinden...» (№ 11, d-moll, для альты с гобоями и органом). В ней еще нет остроты трагического чувства; она только настораживает, как бы предваряя трагедию. Нелегко даже определить ее характер. Она содержит различные тематические элементы. В басу, у органа, многократно проходит и разрабатывается четкая наступательно-восходящая тема (пример 57 а). Но главное впечатление производит пространно развертывающаяся мелодия альты — упругая в своем волнообразном движении, словно медленно раскручиваемая пружина, удивительно цельная, внутренне вариационная, дающая интонационные обострения (такты 16 и 29 в примере 57б) и снова продвигающаяся виток за витком. Быть может, она обозначает именно «путы грехов», о которых говорится в тексте? Но даже если Бах исходил из подобного внешне мыслимого штриха, образный смысл целого далеко выходит за эти рамки: он заключается в медленном, неуклонном нагнетании серьезно-со-

средоточенного чувства благоговейной печали — пока еще с преобладанием сдержанности высказывания.

В первой части «Страстей по Иоанну» всего три арии, из которых центральной можно считать последнюю — «Ach, mein Sinn» (№ 19, *fis-moll*, для тенора со струнными). Она связана с покаянными терзаниями Петра, следуя прямо за словами евангелиста «...и заплакал горько» (пример 53 а), будучи ими тонально подготовлена. Однако исполняется она не от имени Петра (даже другим голосом), хотя передает как будто бы его чувства, его смятение, его страстные возгласы (пример 58). В ее скорбном пафосе есть нечто и от юного душевного порыва, и от движения траурного марша (хотя она идет на  $\frac{3}{4}$ ) одновременно. Факторы драматического напряжения и сдержанности соединяются по принципу одновременного контраста, причем глубокое чувство выражено с большой силой, но без той пронзительной остроты, которая отличает аналогичную арию в «Страстях по Матфею» (№ 47, для альты).

С обеими рассмотренными ариями первой части «Страстей по Иоанну» явно контрастирует помещенная между ними ария «Ich folge dir...» (№ 13, *D-dur*, для сопрано с флейтами). Легкая, курантоподобная, она может представляться в наши дни какой-то условностью, чем-то вроде облегченного интермеццо или необходимого контраста к тому, что ее окружает. А между тем она свидетельствует об особом понимании образа. Евангелист сообщает, что за Иисусом (которого увели воины) последовали Симон Петр и другой ученик — отсюда и возникают слова арии «Я следую за тобой радостными шагами». Бах не вложил, кажется, в музыку ничего, кроме этого радостного, легкого движения...

Во второй, особенно драматичной части пассионов кульминационные точки также отмечены ариями. В начале второй части (№ 21—30) драматизм нагнетается в речитативах-диалогах и кратких, действенных хорах. И лишь после возгласа толпы «Не этого, не этого, но Варраву!» и слов евангелиста о том, что Пилат отдал Иисуса на бичевание, звучит страстное, вдохновенно-скорбное ариозо «Betrachte, meine Seel'» (№ 31, *Adagio*, *Es-dur*, бас с виолами *d'amore* и органом). Необычайно насыщенная фактура сопровождения, низкие басы, непрерывное пение виол, волны гармонических фигураций в средних голосах образуют богатую звуковую основу (с элементами перезвона) для декламационно-выразительной и одновременно широкой мелодии баса. За этой, более свободной формой следует большая ария «Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken...» (*c-moll*, для тенора с виолами *d'amore* и органом, пример 59), одна из самых пламенных в своем сострадании, патетически импровизационная в соревновании голоса и инструментов, исполненная вздох-рыданий от начала до конца. Все это вместе взятое: речитатив о бичевании (пример 53 б), ариозо *Es-dur* и ария

c-moll — образует значительную музыкальную вершину в первой половине второй части оратории.

Другая эмоциональная вершина части приходится уже на трагическую кульминацию всех «Страстей по Иоанну», наступающую со словами Иисуса «Свершилось». Мы ссылались ранее на арию альты «Es ist vollbracht» (№ 85, Molto Adagio, h-moll, с виолой da gamba и органом, пример 54), тематика которой формируется из этого возгласа. Глубокая печаль ее величава, проникнута темным колоритом. Однако траурные звучания сменяются в средней части победным Vivace (D-dur, фанфарные ходы у струнных, героическая вокальная партия), знаменующим конечное торжество того, кто назван героем... И снова возвращаются в Adagio похоронные возгласы «Свершилось!».

Всего лишь несколько слов произносит евангелист: «И, склонив главу, скончался». Здесь еще не место рыданиям и страстному выражению скорби. Чувства словно умеряются в торжественном размышлении, несущем в себе некую объективную силу. Такова ария баса с хором «Mein teurer Heiland» (№ 60, Adagio, D-dur, с органом), весьма близкая определенному типу хоральных прелюдий (так же как некоторые номера из духовных кантат — ср. пример 32): солист бас и верхний голос органа плетут «прелюдийную» ткань, а хор ведет в четыре голоса хорал (на мелодию «Jesu Kreuz, Leiden und Pein»). Именно эта «обработка» хорала (того самого, который недавно, в № 56, звучал в строгом изложении) придает целому относительную объективность тона. А дальше уже раздражается буря.

Евангелист резко нарушает эпический характер повествования в быстрых, отрывистых фразах, и, сопровождая его слова, после шумного пассажа-низвержения, глухо рокошет орган в низком регистре, расширяя тревожную звучность: это картина потрясения, когда завеса в храме разошлась надвое и мертвые восстали из гробов (пример 60). Для нее-то Баху и понадобилась вставка текста из евангелия по Матфею. Теперь уж и страдающее чувство бурно вырывается на волю: полно пламенного соучастия, страстного напряжения небольшое ариозо тенора «Mein Herz!» (№ 62, с флейтами, гобоями и струнными, пример 61). Бах применяет в нем экстраординарные средства музыкального письма, как в наиболее драматичных ситуациях кантат (примеры 3, 24, 28): это относится к интонационному строю и разомкнутой форме целого, к ладогармонической основе, к темброво-фактурным приемам, создающим эффект нарастающей тревоги... О принципе одновременного контраста говорить не приходится: драматизм ариозо выражается открыто, вне всяких сковывающих и тормозящих факторов. Это «в моем сердце» весь мир страдает муками Иисуса, солнце одевается в траур, рвется завеса, дрожит земля и разverzаются

гроба... Но Бах не был бы самим собой, если б ограничил зону кульминации подобным открытым прорывом драматизма! Ее завершает большая скорбная ария сопрано «*Zerfliesse, mein Herze, in Fluten der Zähren*» (№ 63, f-moll, с флейтами, гобоями и органом, пример 62), исполненная трагического чувства — один из лучших образцов этого рода музыки у Баха. Слезная экспрессия выражена с необычайной силой в широкой и интонационно-острой мелодии голоса, в страстных вздохах флейт и гобоя, в импровизационно-патетическом складе музыки с ее синкопическими ритмами... Но в неуклонно медленном движении, в удивительной цельности материала и композиции (все развитие выведено из изначального тематизма), в постоянной пульсации басов, даже в исходных ритмах колыбельной заложено мудрое сдерживающее начало. Не в открытом, выплескивающемся драматизме состоит особенность этой чудесной арии, а именно в ее особой трагичности, обусловленной у Баха применением принципа единовременного контраста. Страстная скорбь и неослабевающее напряжение ее скованности, рыдания и властная воля высшей гармонии целого — всё здесь особенное, баховское, воплощенное в комплексе простых и сложных, традиционных и смело-новаторских выразительных средств.

Итак, от арии «*Es ist vollbracht*» (№ 58) до арии «*Zerfliesse, mein Herze*» (№ 63) простирается, с нашей точки зрения, зона кульминации в «Страстях по Иоанну». Если б Бах ограничился евангельским текстом и интерпретировал его канонически, он не достиг бы ни высокой кульминации, ни прорыва драматизма, ни — в итоге — трагической силы пассионов. Это заключено в его музыкальных образах, в его художественной концепции.

Заметим еще, что во второй части пассионов есть ария баса с хором (№ 48, g-moll, со струнными и органом), которая, как и ария № 13 из первой части, представляется теперь до известной степени условной. Только что прозвучало в устах евангелиста слово «Голгофа», и начинается эта живая, стремительная ария в движении куранты «*Eilt, eilt, ihr angefocht'nen Seelen*». Ее легкие пассажи, скачки, оживленное сопровождение струнных, даже многократные вопросы хора «Куда? куда? куда?» (ответ: «На Голгофу» или: «К кресту на холме») кажутся внешней, чуть ли не оперной передачей движения, даже полета на Голгофу вслед за Иисусом. Лишь редкие интонационные обострения как бы напоминают о теме «Страстей»... Быть может, Бах намеревался оттенить подобными «интермеццо» в пассионах их основное содержание и потому допустил эту разрядку серьезных эмоций? Скорее всего, однако, это мы утратили ключ к пониманию такого хода композиторской мысли и хотим видеть образное «облегчение» там, где было допустимо просто многообразие.

В отличие от арий, хоралы в пассионах, изложенные просто и строго (партии инструментов — в унисон с голосами хора), звучат всегда более «объективно», даже эпично, хотя и выражают в этой традиционной форме глубокое чувство — чувство всех, откликающееся на события. Так, в первой части «Страстей по Иоанну» — четыре хорала. Еще до того, как возникает первая ария (№ 11), речитативы дважды прерываются хоралами после слов Иисуса, обращенных к воинам, пришедшим за ним (хорал № 7), и к ученикам перед уходом со стражей (хорал № 9). Положение определилось: Иисуса поведут к первосвященникам. Торжественно и просто звучат здесь эти хоровые песни о безмерной любви, которая влечет на путь страданий, о высшем предопределении. Ария появляется чуть позже (когда произнесены слова «...лучше одному человеку умереть за народ») и, вслед за хоралами, воспринимается — при всей ее сдержанности — как лирическое излияние, более свободное, широкое, индивидуальное. В третий раз хорал (№ 15) следует за словами Иисуса, обращенными к слуге (у первосвященника), который ударил его: здесь и выражение покаянных сожалений, и мысли об искуплении наших грехов... Наконец, хорал № 20 завершает первую часть пассионов, примыкая к арии № 19 и также будучи связан с эпизодом отречения Петра. Мелодия этого хорала (из духовной песни «Jesu Kreuz, Leiden und Pein») затем возвращается еще два раза — в хорале № 56 (после слов Иисуса на кресте) и в арии с хором № 60 в «зоне кульминации». Однако это не становится закономерностью: в других случаях повторений нет. Здесь, по всей вероятности, действуют простые побудительные причины, которые теперь уже слабо ощущаются нами: популярность тех или иных хоральных мелодий во времена Баха, сразу создающих необходимые ему эмоциональные акценты, вызывающих нужный круг ассоциаций.

Как и в духовных кантатах, но в еще большей степени, хоралы служат в пассионах своего рода неизменным критерием, объективной мерой вещей, всем доступной и понятной. От этой художественной «точки отсчета» исходил Бах, создавая сложную, многоплановую и глубоко индивидуальную концепцию пассионов. Более всего через хорал воздвигнутое им здание прочно опирается на землю, хотя и поднимается своими вершинами высоко над ней. Рассматривать хорал только как источник для музыкальной стилистики Баха было бы крайне близоруко.

Роль хоралов во вступительном и заключительном номерах «Страстей по Иоанну» была первоначально иной. Пассионы открывались большим хором на хорал; Бах переместил его затем в «Страсти по Матфею» (№ 35, конец первой части), а на его место создал новый обширный хор без хорала. В заключении «Johannes-Passion» ранее звучал хорал «Christe, du Lamm

Gottes» — в более пространной и сложной обработке (с оркестровым вступлением), чем другие. Композитор перенес его (тоже как завершение) в духовную кантату 23. Для «Страстей по Иоанну» он предпочел в качестве заключения иной хорал — более краткий и в таком же строгом изложении, как остальные хоральные номера пассионов. В итоге получилось, что произведение начинается большим хоровым вступлением, свободным от хорала, и ему отвечает большое хоровое заключение всей композиции (хор № 67), за которым еще следует строгий хорал.

Оба обширных хора не зависят непосредственно от текста Евангелия, как и ариозные номера «Страстей». Шедевры баховского искусства, они совершенно различны не только по характеру образов, но и в понимании того, что такое образ, и в образном развитии целого. Заключительный хор «Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine» (с-moll, с флейтами, гобоями, струнными и органом) во всех разделах и тематических элементах проникнут единством основной эмоции: одновременно и отпевание, и колыбельная (пример 63). Ничего внешнего, торжественного, отвлеченного! Спокойная, нежно-печальная, поэтическая музыка полна душевного тепла, сосредоточена на том, что близко каждому, почти интимна в искренности высказывания... Ею даже нельзя было закончить произведение: его завершил строгий хорал «Ach Herr, lass dein' lieb'Engelein...» Иные масштабы, совсем иное образное наполнение характеризуют хор № 1 «Herr, unser Herrscher» (g-moll, со всем оркестром), служащий своего рода увертюрой к «Страстям по Иоанну». Удивительно цельная и удивительно гибкая по сложному сочетанию различных композиционных приемов и признаков хоровая увертюра раскрывает как бы две стороны единого образа — величие и трагедию темы «Страстей».

А. Швейцер справедливо утверждает в связи с этим: «...в баховской музыке проводится идея прославления совместно с идеей страдания» [39, 452]. Единство целого достигается здесь выдержанным движением (параллелизмы шестнадцатыми) средних голосов, не строгой оstinатностью баса. Этот гулкий и торжественный рокот, почти не умолкающий в оркестре на протяжении всех ста пятидесяти с лишним тактов (если он прерывается у средних голосов, то переходит к басам, см. такты 33—36, 58—66, 78—82), сообщает всему звучанию и трепетность и силу — таково величие свершающегося. По жанру, по типу изложения это стоит ближе всего к *concerto grosso*, что подтверждается и рондообразными чередованиями более моторных «*tutti*», канонически-имитационных хоровых «*solì*» — словно мощных «юбилейных» и темы сострадания. Одновременно Бах применил здесь схему *da capo*: после «середины» (два «*solì*» в *As-dur* и *d-moll* и два «*tutti*») повторяется начальная оркестровая часть и первые разделы «*tutti*» — «*solì*» — «*tutti*».

В остальном возвращение тематизма не выражено только повторениями, а связано и с живым расширением разделов формы, подвижной и лишенной схематизма. Она полностью служит задачам важного образного обобщения перед началом драмы «Страстей».

## V

Наиболее сложной проблемой драматургии в «Страстях по Иоанну» остается проблема целого. Масштабы композиции здесь резко отличаются от тех, что характерны для духовных кантат (даже самых крупных) с их преобладающей замкнутостью формы и кругом образных контрастов. Если в Рождественской оратории можно усмотреть сходство с кантатами, организованными в цикл, то в отношении «Страстей» подобная аналогия совершенно не правомерна.

В общей композиции «Страстей по Иоанну» исследователи стремятся уловить признаки сложной системы внутренних связей — структурных, тембровых, тональных и т. д. Нет сомнений, что различного рода связи внутри большого целого так или иначе выражены в произведении Баха. Мы, однако, воздержимся от того, чтобы признать действие строгой, последовательно проведенной системы тональных или тематических связей в структуре «Johannes-Passion», системы, какую знаем в более поздние эпохи, у Бетховена, у романтиков, у симфонистов XIX или XX веков. Нам представляется, что для Баха более характерен принцип многосторонних и свободных образных связей и аналогий, которые в совокупности и движут и скрепляют большую композицию, будучи сами подвижными и охватывая то одни, то другие ее уровни, стороны, компоненты. (Так мы оцениваем по достоинству соображения М. С. Друскина о ладотональных планах в «Страстях по Иоанну» и «Страстях по Матфею», но не склонны абсолютизировать их). Естественно, что у Баха можно уловить тенденцию к лейтинтонационным образованиям в связи с определенным кругом образов; но о лейттематизме или лейтмотивности, с нашей точки зрения, говорить преждевременно. Закономерно и то, что композитор обнаруживает в «Страстях по Иоанну» определенные тяготения в сфере ладотональной, предпочитает тот или иной выбор, те или иные сопоставления в связи с образным замыслом; но видеть в этой монументальной композиции железный ладотональный план, единый на всем ее протяжении, было бы все-таки натяжкой. Всё можно уловить в соотношении отдельных сторон произведения — и тематические сцепления, и вариационное «прорастание», и перекрещивания на расстоянии, и интонационные «арки», но в том-то и заключается система Баха, что никакие из

этих признаков сами по себе не складываются в систему, а действуют вместе с другими, в непрерывном процессе формообразования как процессе комплексном, диалектическом.

Уже при рассмотрении различных музыкальных пластов, участвующих в формообразовании «Страстей по Иоанну», вырисовывается особая многоплановость их построения. Это еще более ясно при сопоставлении их драматургических принципов с тем, что известно нам по опере, кантате и оратории того времени. Нигде, начиная от первых оперных образцов и кончая ораториями Генделя и духовными кантатами самого Баха, целое в вокально-инструментальной форме не включает в себя столько художественных компонентов в их сложном взаимодействии. Нигде драматургия не зависит в такой степени от соотношения нескольких линий развития с их различными уровнями драматического и эмоционального напряжения в разных звеньях композиции.

Наиболее последовательно идет за текстом Евангелия речитатив. Из шестидесяти восьми номеров в «Страстях по Иоанну» немного менее половины речитативных (тридцать один). Эта линия ощущается с самого начала до конца — как сюжетный стержень целого. Будучи относительно ровной, она содержит ряд острых точек (лейтинтонации, пример 52), важных смысловых акцентов (слова Иисуса) и несколько отдельных пиков выразительности (покаянный плач Петра, бичевание Христа, кульминация в № 61, примеры 53 а, б и 60), Не отступают от евангельского текста и четырнадцать коротких хоров (*turbae*), но они не следуют за ним в точном смысле, а расширяют его повторениями и драматизацией по принципу сценического воплощения толпы. Это движущее злое начало драмы. Здесь нет и не может быть ровности: одна вспышка напряжения спешит за другой, но отнюдь не равномерно: в первой части пассионов их три, во второй они сосредоточены перед кульминациями, особенно перед наивысшей кульминацией произведения (№ 58—63), там, где происходит несомненное нарастание драматизма при участии восьми хоров (№ 34, 36, 38, 42, 44, 46, 50, 54). Не нужно думать, однако, что это достигнуто каким-либо сквозным музыкальным развитием: хоры чередуются с речитативами (№ 35, 37, 39, 41, 43, 45, 49, 51, 53) и хорами (№ 40, 52), а не продолжают один другой. Их драматическая сила вспыхивает всякий раз, обостренная пояснениями евангелиста или диалогами Пилата с Иисусом. Цельность этой линии определяется повторениями музыки (хоры № 34—50, 36—44, 38—42) и лейтинтонационными связями.

Свободны от непосредственного следования за евангельским текстом замкнутые, развитые, и незамкнутые ариозные номера пассионов. Их линия — чисто эмоциональная, лирическая линия драмы. Она менее всего отличается ровностью и состоит из подъемов различной степени — в зависимости от силы и движе-

ния чувств. На первом, самом скромном уровне находятся моторные арии № 13 и № 48, разумеется, далеко не одинаковые по силе эмоций, но примерно сходные по их роли в контексте: они несколько разряжают драматическое напряжение незадолго до кульминации, но не снимают его. Другой уровень эмоционального напряжения достигается в ариях № 11 («Von der Stricken...», пример 57 б) и № 60 («Mein teurer Heiland»), в которых чувство скорби еще умеряется — хотя и по-разному — «объективностью» воплощения. Одна из них означает первый лирический отклик на едва возникшую угрозу смерти; другая связана с «обработкой» хора — наиболее объективной силы — в зоне кульминации. Еще выше по эмоциональной шкале расположены арии № 19 и № 58 (примеры 58 и 54). Это уже вершины в выражении скорбных чувств, но еще не самые высокие у Баха. Их образы различны (во второй из них два контрастных образа), их заглавные мелодические фразы имеют нечто общее, их пунктирный ритм действует по-разному, их развитие резко неодинаково; но в кругу образов оратории они вместе отличны от наиболее патетических скорбных арий, в них нет еще бурного выражения скорби и отчаяния, нет этого терзающего уязвления скорбью. Одна является лирической кульминацией первой части пассионов; другая входит в зону кульминации всего произведения. И, наконец, пик эмоционального напряжения обозначают ариозо и арии № 31—32 и № 62—63. Именно с этой точки зрения допустимо сопоставление двух самых патетических скорбных арий: № 32 («Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken...», пример 59) и № 63 («Zerfliesse, mein Herze», пример 62), а не потому, что их предворяют ариозо или что они структурно близки. Принцип единовременного контраста действует в них с наибольшей остротой: насыщенное, по-своему виртуозное импровизационно-патетическое изложение, обилие интонаций-вздохов, широта движения мелодий — словом, все, что здесь служит особой экспрессивности в воплощении страстной скорби, крепко сдерживается иными силами творческой мысли, тем более значительными, чем более высок подъем эмоций. Первая пара (ариозо и ария № 31 — 32) образует кульминацию в начале второй части оратории — очень высокую, но не общую в масштабе пассионов. Вторая пара (ариозо и ария № 62—63) составляет высшие точки в зоне общей кульминации, главной в «Страстях по Иоанну».

Таким образом, эта зона отмечена несколькими вершинами: ария № 58, ария с хором № 60, драматический речитатив № 61, ариозо № 62 и ария № 63 (соответственно h-moll — D-dur — c-moll — G-C-dur — f-moll). Здесь сосредоточены ариозные номера, как нигде в других разделах произведения. Речитативы же либо ограничены двумя тактами (№ 59), либо предельно драматизированы (№ 61), а хорал включен в арию (№ 60). Что объединяет в конечном счете эту линию пассионов? Она со-

стоит из больших и малых эмоциональных вершин, поднимающихся в кульминационных точках драмы и частично связанных лейтинтонационными признаками. Ариозо примыкают к этой линии, означая своего рода подъемы к вершинам, сложные переходы на пути эмоционального развития. Они в принципе трудно сопоставимы: их незамкнутость, свобода «продвижения», всегда индивидуальный отпечаток слишком зависят от конкретной ситуации, чтобы искать здесь аналогии.

Известно, между прочим, что Бах в процессе редактирования «Страстей по Иоанну» заменил некоторые первоначальные ариозные номера новыми. Так, в частности, знакомая нам ария № 19, *fis-moll* встала, оказывается, на место арии *A-dur* «*Zerschmettert mich, ihr Felsen und Ihr Hügel*» (BWV 245 b), а ариозо № 31, *Es-dur* вытеснило арию *c-moll* «*Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen*» (BWV 245 c). Эти замены с полной ясностью показывают, насколько Бах стремился углубить выражение покаянной скорби в первом случае (прежний вариант арии отличается всего лишь внешней динамичностью!) и как охотно отказался от другой — малоиндивидуализированной — арии в пользу прекрасного ариозо. И еще об одном свидетельствует эта редакция пассионов: частности ладотонального плана мало беспокоили композитора, если он заменил арию *A-dur* арией в *fis-moll* и арию *c-moll* — ариозо в *Es-dur*. Все решил характер образов!

Спокойно разворачивается сквозь все произведение независимая от Евангелия линия строгих хоралов — четвертого в первой части и седьмого во второй. Эта особая линия отмечена ровностью эмоциональной реакции, постоянно сочувственной, постоянно проникновенной, но лишенной лично-лирической экспрессии. Хоралы, впрочем, распределены в пассионах не всегда равномерно (№ 7, 9, 15, 20, 27, 40, 52, 56, 65, 68): их меньше всего там, где «действие» движется быстро и звучат хоры «Распни!» (хоралы № 27—40—52). Подобно простым и надежным опорам здания хоралы держат равновесие на всем его протяжении. Их склад, при допустимых различиях в гармонии и голосоведении, удивительно выдержан на едином уровне и поэтому выделяется в общем контексте.

Не одинакова драматургическая функция больших хоров. Первый из них (увертюра) обобщает главный смысл всего, что произойдет; последний (отпевание) сосредоточен только на одном чувстве благоговейной нежности, всевластном по окончании «Страстей».

Композиционное взаимодействие всех линий и образует музыкальную драматургию «Страстей по Иоанну». Линия речитатива всегда остается важной. Но уже для завязки действия необходима и линия, представленная хорами «угрозы» — № 3 и 5. Не случайно их музыка подхватывается на расстоянии в хорах № 29 и 46: они многозначительны в завязке! Затем над

этой линией поднимается к эмоциональным вершинам ариозная линия (арии № 11 и особенно № 19). С ней сближается в острых точках и речитатив (слова о плаче Петра перед арией № 19).

И сквозь все это ровно проходит линия хора, следуя за движением драмы, но всегда в определенных пределах.

Не станем подробно разбирать вторую часть пассионов: о ней уже шла речь. Отметим лишь, что на значительном протяжении, между № 33 и 57, где сосредоточено основное драматическое действие, на первый план выходят лишь: речитатив (повествование и диалог) и хоры *turbae* (отчасти связанные по парам). В противоположность этому зона кульминации, как мы видели, вбирает в себя целую группу ариозных номеров и резко драматизирует речитатив. А хорал продолжает свою линию...

Что касается лейтинтонационных связей, то они настолько свободны и гибки, что обнаруживаются в любых линиях композиции и сказываются в любых номерах, в различном выражении. В итоге можно выделить две группы, две сферы интонаций, которые так или иначе ощутимы с начала до конца «Страстей по Иоанну»: с одной стороны, все, что знаменует крестные муки, прорицание их, ожидание и угрозу; с другой — основные интонации сострадания и скорби. Мы уже отметили в речитативах, хорах и ариях признаки первой группы. Еще настойчивее и шире развиваются лейтинтонации скорбного сострадания, особенно в самых патетических ариях; возникают они в острых точках речитативов в моменты мелодического расширения. Те и другие лейтинтонации сопряжены с определенным кругом музыкальных образов не только в пассионах, но и вообще в творчестве Баха, когда оно затрагивает сферы трагического.

Для оперной композиции того времени подобные лейтинтонационные связи еще не характерны (имеем в виду развитую музыкальную композицию типа итальянской оперы). Но там «сквозные» связи между речитативом и арией (как в речитативе № 57 и арии № 58, где фраза Иисуса «*Es ist vollbracht*» порождает тематику арии) складывались и воспринимались бы иначе: то были бы черты единства в музыке, исполняемой одним и тем же конкретным действующим лицом. Здесь, в «Страстях по Иоанну», лейтинтонации переходят из повествования или диалога в чисто лирическую, вне действия, линию арий и ариозо, объединяют повествование, действие, лирический отклик на него, даже вступительный хор-увертюру. В «полифонической драматургии» пассионов, где разворачиваются во взаимодействии, скрещиваются и пересекаются, поднимаясь одна над другой, различные композиционные линии, лейтинтонации словно пунктиром прочерчивают смысл высших образных связей, подчиненных главной теме произведения. См. схему на с. 166.

## VI

В «Страстях по Матфею» Бах раскрыл высокую тему с поразительной, едва ли не предельной полнотой. После самого краткого евангельского текста он избрал на этот раз самый протяженный (141 стих). Первые тридцать два номера в «Matthäus-Passion» освещают события до пленения Иисуса, то есть события, которые не включены в «Johannes-Passion». Текст во вторых пассионах несколько более персонифицирован, если можно так сказать: в нем выделены слова, произносимые Иудой, Пилатом, женой Пилата, Петром, учениками, служанками, первосвященниками, лжесвидетелями, толпой. Много больше текста произносит Иисус, благодаря чему его личность как бы приближена к слушателю, очерчена яснее и подробнее. В то же время евангельский текст и в данном случае остается лаконичным; просто он охватывает более широкий круг явлений. Немецкие композиторы до Баха при сочинении пассионов отдавали значительное предпочтение евангелию от Матфея. Любопытно, что этот же текст с поэтической стороны привлекал Чайковского, который писал в 1889 году К. К. Романову: «Мне кажется, что если с евангельской полнотой и почти буквально придерживаясь текста, напр[имер] евангелиста Матфея, изложить эту трогательнейшую историю, — то впечатление будет подавляющее» [37,199].

Бах, однако, не удовлетворялся этим. Дополняя евангелие свободными поэтическими вставками, он далеко вышел за рамки, принятые им для «Страстей по Иоанну». Особенно возросла во вторых пассионах роль ариозо (десять против двух) и арий (пятнадцать против восьми), то есть носителей лирического начала в произведении. Это не значит, впрочем, что в «Страстях по Матфею» сколько-нибудь ослаблена повествовательно-драматическая сторона! Все три линии — эпическая, драматическая и лирическая — выявлены Бахом очень полно, с большой силой экспрессии, и музыкальная концепция целого складывается на основе их постоянного взаимодействия и взаимодополнения.

Известно, что композитор проявлял особое внимание к тексту «Страстей по Матфею», следил за работой Пикандера, делал поправки, возможно, составлял план литературной композиции, указывал на некоторые желательные поэтические мотивы. Из старого «либретто» Брокеса он взял лишь символический образ дочери Сиона. Как в большинстве случаев, Бах стремился сам формировать литературную основу произведения — в той мере, в какой этого требовал его музыкальный замысел. Можно высказать полную уверенность в том, что заметное углубление лирического начала во вторых пассионах было по существу продиктовано Бахом Пикандеру — он должен

был сочинить значительное количество поэтических строф для арий и ариозо.

В этих условиях тем более удивительна пародия, которую допустил композитор в «Страстях по Матфею» и которая до сих пор волнует умы исследователей [54; 56; 46]. Долго полагали, что Бах, сочиняя эти «Страсти», параллельно использовал десять номеров из их музыки в траурной кантате памяти князя Леопольда Кётенского (BWV 244 а). Но со временем восторжествовала иная версия: Бах, по-видимому, взял в «Страсти по Матфею» ряд номеров из сочинявшейся тогда же траурной кантаты. Таковы во всяком случае выводы, к которым склоняются исследователи в ходе сличения поэтических текстов, звучавших с одной и той же музыкой. Впрочем, так ли уж это на проверку важно? Работа Баха над монументальными пассионами началась раньше и длилась дольше, чем над кантатой, значительно меньшей по объему. Немного спустя (примерно между серединой ноября 1728 и февралем 1729 года) оба сочинения могли двигаться параллельно. «Страсти» были исполнены впервые в Лейпциге 15 апреля 1729 года, кантата — в Кётене месяца на два раньше. Таким образом, музыкальные номера, общие со «Страстями», сначала прозвучали в кантате. Однако в этой связи процесс их сочинения все-таки не становится до конца ясным.

Поскольку план «Matthäus-Passion» был разработан ранее и характер многих музыкальных образов уже складывался в творческом сознании Баха (он ведь «управлял» работой Пикандера!), композитор мог черпать материал из той музыки, которая рождалась у него, но еще не была реализована на бумаге, а отчасти одновременно помышлять о двух задачах, объединяя их мысленно. Исследователи доказывают, что текст кётенской кантаты в ряде случаев более естественно связывается с музыкальной декламацией арий-пародий, нежели текст «Страстей», хотя оба варианта стихотворных строф принадлежат Пикандеру.

Если можно признать доводы немецких ученых в отношении собственно декламации, то это не обязательно должно распространяться на образное происхождение музыки, на первоначальные творческие импульсы ее возникновения. Среди десяти номеров-пародий — лучшие, величайшие образцы музыки «Страстей»: трагические арии «*Erbarme dich*» (№ 47), «*Blute nur*» (№ 12), «*Gerne will ich mich bequemen*» (№ 29), «*Komm, süßes Kreuz*» (№ 66) и прекрасный заключительный хор «*Wir setzen uns mit Tränen nieder*» (№ 78). Они в большинстве связаны с высоким подъемом эмоций, естественно смыкаются с предшествующими ариозо (арии № 19, 26, 58, 66) или речитативом (№ 47), включены в круг характерных для всего произведения лейтинтонаций, даже в определенную линию лейтинтонационного развития.

В кантате BWV 244 а на смерть князя Леопольда — всего одиннадцать замкнутых музыкальных номеров, десять из них совпадают с музыкой «Страстей по Матфею», одиннадцатый (вступительный хор) заимствован Бахом из его же «Траурной оды» на смерть королевы Христианы Эбергардины (1727).

Трудно, если не невозможно, представить, чтобы трагизм уязвленной скорби в арии *«Erbarme dich»* или траурное величие и проникновенность последнего хора полностью возникли в сознании Баха под впечатлением смерти Кётенского князя! Даже среди шедевров баховского искусства они относятся к высочайшим образцам... Нет сомнения в том, что они вдохновлены иной, подлинно трагедийной концепцией, входят в нее, будучи лишь «трансплантированы» в траурную кантату. Процесс работы над «Страстями по Матфею» был слишком напряженным и целеустремленным, чтобы композитор мог отвлечься от него ради кантаты «на случай». Он, видимо, лишь частью зафиксировал для кантаты то, что прояснилось и зрело в его творческой фантазии, в том мире трагедии, которым он был всецело поглощен. Декламация при этом впервые ложилась на слова кантаты, а музыкальный образ в целом имел иное, более высокое происхождение. Здесь никакие тонкости в деталях произношения текста с музыкой не могут быть столь убедительны, сколь убеждают постоянные наблюдения над общими особенностями образного мышления Баха, над системой его образов.

Независимо даже от того, как именно решается вопрос о пародиях, «Страсти по Матфею» предстают, во всей своей много-сложности, удивительно цельным произведением, органически сложившейся композицией с единством замысла, осуществленного в крупном масштабе и в развитии каждой из композиционных линий.

Удельный вес речитативов, кратких (драматических) и больших хоров, а также хоралов остается здесь примерно таким же, каким он был в «Страстях по Иоанну». Основные изменения в составе композиции относятся к лирической сфере — за счет поэтических строф, сочиненных Пикандером для двадцати девяти музыкальных номеров (ариозо, арий, дуэта и трех хоров). Вместе с тем, в пределах всех форм изложения Бах находит нечто новое, углубляя выразительность, обостряя черты драматизма, вводя особые приемы колорита, намечая внутренние связи на значительном расстоянии. Это касается и речитативов, и соотношения их с хорами (*turbae*), а не только собственно лирической линии пассионов.

В музыку речитативов, то есть в эпическую по преимуществу сферу пассионов, теперь более заметно проникают драматические и лирические черты. По-новому проявляется в ней забота о колорите, об инструментальной окраске речитируемого текста. Это, однако, не приводит ни к каким длиннотам в сравнении со «Страстями по Иоанну»: несмотря на много более широкий ох-

ват событий, в «Страстях по Матфею» лишь немногим больше речитативных номеров (34 против 31). Темп повествования, таким образом, нисколько не замедлен. Наоборот, евангелист, особенно в начале произведения, переходит от события к событию. В первый раз он сообщает о пророчестве Иисуса перед учениками о близком распятии. Выступая вторично, повествует о сговоре первосвященников и книжников захватить Иисуса хитростью и предать смерти. Далее он уже ведет речь об Иисусе в доме Симона в Вифании; затем — о предательстве Иуды; о тайной вечере; об Иисусе на горе Елеонской; о пророчестве Петру; о молении в Гефсиманском саду... Словно картина следует за картиной. Прежде чем будет сказано о поцелуе Иуды и о пленении Иисуса, его облик уже станет музыкально очерченным, и тем мучительнее отзовутся слова евангелиста (№ 32) для слушателей.

По первому впечатлению трудно заметить, чтобы речитативная «партия» евангелиста в «Страстях по Матфею» существенно отличалась от такой же партии в «Страстях по Иоанну». В ней с а м о й, взятой вне контекста, отличий и вправду немного: как правило, спокойная, быть может, чуть более подвижная декламация, очень редкие интонационные обострения (пример 64), совсем небольшое мелодическое расширение на те же слова о Петре («...и плакал горько» — пример 65) и сходная с прежней картина потрясения в зоне кульминации («...завеса в храме разошлась надвое» и т. д.). Но по мере углубления в партитуру постепенно проступают функциональные отличия партии евангелиста в ее соотношении с музыкальным цельным. Она принципиально отделена от речитативов Иисуса, которых теперь стало много больше. Отделена по характеру декламации, более эпичной, менее обостренной гармонически и менее напевной. С первых же тактов речитатива (№ 2) ясно колористическое разграничение слов евангелиста и слов Иисуса: декламация евангелиста идет лишь в сопровождении *basso continuo* и органа, Иисус выступает с сопровождением струнного квартета, как бы в особом свете. Бах словно умеряет музыкальную речь евангелиста, чтобы не перегружать ее впечатлениями, чтобы яснее оттенить наиболее драматичные слова и ситуации. И лишь в точке наивысшего напряжения декламация евангелиста скрещивается с мелодией Иисуса, что и образует смысловую (еще не внешнюю, не картинную!) кульминацию произведения. Итак, чем строже экономия выразительных средств в речитативе евангелиста, тем сильнее оказывается этот выход к самой кульминации.

Более щедро и свободно развита в «Страстях по Матфею» «партия» Иисуса — он предстает уже в большем многообразии человеческих эмоций, хотя и выраженных с целомудренной сдержанностью. Первые же слова Иисуса (пророчество о распятии) мелодически выделены в его речитативе. Тонко отчерк-

нуто гармонией (и интонацией уменьшенной терции) обращение к ученикам в доме Симона в Вифании. Акцентируется музыкой то, что произносит Иисус на тайной вечере: «Верно говорю вам: один из вас предаст меня» (примеры 66 а, б, в). И всякий раз это происходит, когда предвещается трагедия «страстей». Речитатив № 17 завершается небольшим ариозо Иисуса (причастие за столом тайной вечери) — простым, диатоничным, свободно впитавшим в себя псалмодические каденционные обороты, но вместе с тем мелодически широким. Когда Иисус говорит на горе Елеонской «...ибо написано: поражу пастыря и рассеются овцы стада», — сопровождение на миг принимает изобразительный характер\*. Высокий и строгий драматизм отмечает ариозные моменты в Гефсиманском саду («Душа моя скорбит смертельно», пример 67). И — что составляет особенность «Страстей по Матфею» — трагическая кульминация произведения приходится на последние слова Иисуса на кресте «Eli, Eli, lama asabthani»; «Что значит, — поясняет евангелист, — „Боже мой, боже мой, зачем ты меня оставил!“» При этом выразительная, веская в каждом звуке мелодия Иисуса повторяется на кварту выше евангелистом (пример 68), и общий колорит звучания блекнет: с последними словами Иисуса умолкают голоса струнных инструментов. Это и есть тихая кульминация «Страстей». Вслед за тем в зону кульминации вторгаются взволнованные реплики хора, хорал, картина потрясения земли... Почему в данном случае Бах предпочел «тихую» кульминацию? Ответ на этот вопрос содержится в музыкальной драматургии произведения, где не один раз музыка достигает высокого драматического напряжения и даже трагической силы в ариозо, ариях и хорах. Такие масштабы музыкально-драматического нарастания потребовали именно снятия всех выразительных сил ради одной проникновенно повторенной фразы, которая приобретает сверхсильную эстетическую власть.

В остальном евангельский текст произносится в речитативах от имени Петра, Иуды, Пилата, его жены, двух служанок с их вопросами Петру. Все звучит в обычном для Баха складе, без особых музыкальных подчеркиваний или обострений, вне каких-либо ариозных моментов. Выступления же двух лже-свидетелей (в № 39) или двух первосвященников (в № 50) выделены несколькими тактами дуэта, идущего в имитационно-каноническом изложении. Любопытно, что по евангелию лже-свидетелей было действительно двое, а слова первосвященников в данном случае отданы Бахом двум солистам (бас и баритон), хотя евангелист перед этим произносит: «Но первосвященники взяли сребреники [от Иуды, вернувшего их] и сказали...», то есть

---

\* Изобразительные штрихи есть и в речитативе № 42 в связи со словами Иисуса «...отныне узрите сына человеческого, сидящего одесную силы и грядущего на облаках небесных».

не упоминает о двух лицах. Итак, «дуэтный» прием повторен Бахом, хотя он и не диктовался текстом во втором случае. Это просто служило оживлению «сцены», а быть может, и выразительно переключалось на расстоянии с «дуэтом» лжесвидетелей, составляя единственную аналогию ему в произведении.

Более широко и многообразно, чем в «Страстях по Иоанну», понимаются теперь Бахом партии хора. «Страсти по Матфею» — двуххорное произведение, причем хоры, по смыслу происходящего, выступают и по отдельности, и чередуясь, и вместе. Однако это не значит, что они всегда персонифицированы. В больших хоровых номерах (№ 1, 35, 78) они имеют символическое значение и звучат от лица верующих (оба хора вместе) или дочерей Сиона и верующих (два хоровых состава во вступительном хоре). Символично-обобщающее понимание хора встречаем и в ариях с хором (№ 26, 36, 70), в речитативе № 77 с хором. Однако если в «Страстях по Иоанну» Бах придавал такой обобщенный облик лишь вступительному и заключительному хоровым номерам, то в «Страстях по Матфею» эта функция хорового начала расширяется и охватывает, помимо вступления и заключения, еще семь номеров. Оба хоровых состава соединяются при исполнении хоралов (их всего 14).

Все остальные выступления хоров (внутри речитативных номеров и отдельно) имеют драматический смысл (*turbae*). Они кратки и действительны, иногда сводятся к одной реплике, к призыву, даже к возгласу. Первый такой хоровой номер (№ 5) звучит, когда первосвященники и книжники, собираясь обманом захватить Иисуса, восклицают: «Но не в праздник, чтоб не было возмущения в народе». Участвуют здесь оба хора, то в противопоставлении групп, то вместе. В другом качестве выступает хор (один первый), передающий слова учеников Иисуса в доме Симона «Зачем такая трата? Ибо можно было продать это мироздание за большую цену и отдать нищим». Тут голоса и соединяются в аккордах, и перебивают или имитируют один другого — как бы в живых совместных репликах. Еще более живо звучит краткий (всего 5 тактов) хор учеников «Господи, не я ли, не я ли, не я ли?» — это происходит на тайной вечере, когда Иисус сказал, что один из них предаст его. Для подобных случаев Бах не нуждался в участии двух хоровых составов. Зато для возгласов первосвященников, книжников и старейшин (в № 42) «Повинен смерти!» ему понадобился двойной состав хора — и сквозь все восемь партий он провел сверху вниз имитации одной темы (пример 69). Местами композитору нужны своеобразные переключки двух хоровых составов как двух групп участников действия. Таков двойной хор в № 43 «Поведай, кто ударил тебя?» Или ответ первосвященников и старейшин на покаяние Иуды «Что нам до того? смотри сам». Даже в очень скромных пределах (8 или 5 тактов) благодаря переключке групп достигается впечатление массовой динамики,

агрессивности перебивающих друг друга предателей. Аналогичные приемы применены и в хорах толпы, истязающей Иисуса («Радуйся, царь иудейский!»). Моменты острого драматизма подчеркнуты ударным объединением хоровых составов, как в страшном крике «Варраву!» (пример 70) или в зловещих имитациях «Распи его!» (два хора в унисон), повторенных, после четырех номеров, на секунду выше. Кульминация отмечена, напротив, раздвоением хоровых групп. Первый хор восклицает (вслед за последними словами Иисуса) «Он зовет Илию». «...Другие же говорили, — сообщает евангелист: „Стой, посмотрим, придет ли Илия спасти его“», — и эти слова отданы второму хору.

Вся система приемов служит новой (в сравнении со «Страстями по Иоанну») драматизации действенных хоров и помогает усиливать их внутреннюю динамику без расширения масштабов, а порою даже при большем лаконизме. Например, хор «Распи его» — всего восемь тактов, тогда как в первых пассивах он содержал двадцать четыре такта. Общее количество хоров *turbæ* не намного превышает их число в «Страстях по Иоанну» (восемнадцать против четырнадцати), хотя объем текста значительно шире. Многие выступления хоров даже не выделены в самостоятельные номера, а объединены с речитативами.

Таким образом, музыкальная драматургия «*Matthäus-Passion*» не могла бы особенно расшириться за счет речитативов, действенных хоров и хоралов. Основой ее расширения стала лирическая линия произведения, много более развитая, чем в «Страстях по Иоанну», зачастую выходящая на первый план, объединенная внутренними связями, с сильными элементами драматизма. Ее составляют десять ариозо, пятнадцать арий и один дуэт (ряд номеров — с хором), а также три больших хора.

Особого внимания заслуживают в «Страстях по Матфею» многочисленные ариозо, которые Бах обозначает как речитативы (аккомпанированные). К их числу мы отнесли бы также, кроме десяти названных, два речитативных номера с хорами — № 25 и 77. Небольшая, незамкнутая, но музыкально насыщенная форма ариозо почти всегда связана у Баха с известной драматизацией лирики. И это вполне естественно, ибо ариозо не столько дает обобщенное выражение лирической эмоции (функция арии во время Баха), сколько воплощает напряженное, часто переходное душевное состояние, знаменуя скорее путь, движение, чем остановку и углубление. Нигде в вокальной музыке Баха не разрабатывается с такой последовательностью форма ариозо, как в «Страстях по Матфею». Обычно после ариозо идет ария (но не всякая ария предворяется ариозо), написанная для того же голоса, часто с аналогичным сопровождением. Это не относится к ариозо Иисуса (в № 17) на тайной вечере и к ариозному заключению его речитатива (в № 24,

пример 67): в соответствии с традицией «Vox Christi» на текст Евангелия.

Тематические связи между ариозо и арией не выступают в каком-либо устойчивом выражении. Они могут быть и более определенны и почти незаметны, могут и отсутствовать. Дело в том, что почти вся лирическая линия «Страстей по Матфею» объединяется более сложной системой интонационных связей, которые действуют по-разному на различных этапах драматургического развития. Они проходят сквозь ряд ариозо, расположенных на расстоянии, иногда сближают арию с предшествующим ариозо, порою же перекидываются арками от ариозо к другим, более далеким ариям. Тут вступает в силу закономерность более крупного плана: в развертывании лирической линии «Страстей» проявляется не только существенная общность лейтинтонаций, но и постепенное сгущение скорбной их образности, нарастание трагического чувства. И поскольку лирическая линия, естественно, не может стать непрерывной на протяжении композиции, а чередуется с повествованием и «действием» (даже прямо зависит от них), ей не дано стремительно взлетать, развертываясь только в прямом направлении. Нарастание трагизма идет в крупном масштабе, от ситуации к ситуации, но оно в известной мере и сдерживается тоном и темпом евангельского слова, совершаясь длительно, в рамках всей монументальной композиции. Это сдерживаемое, длительно нарастающее напряжение составляет одну из важнейших особенностей в музыкальной драматургии «Страстей по Матфею» и определяет выразительную сущность ее лирической линии.

В «Johannes-Passion» очень заметно выделяется единая линия действенных хоров (*turbae*). Ее можно условно обозначить пунктиром, соединив четырнадцать номеров из шестидесяти восьми. В «Matthäus-Passion» эта линия гораздо более разветвлена (показаны различные силы драмы), что нимало не ослабляет, однако, ее драматизма, углубленного, как мы видели, гибким применением двуххорного состава. Одновременно в «Страстях по Матфею» на первое место по целостности выходит лирическая линия. Здесь можно соединить пунктиром не только большой ряд ее вершин-арий, но и наметить воображаемую черту, связывающую двенадцать ариозо в их очень важной лирико-драматической функции. Для «Страстей по Иоанну» это уже совсем не характерно: там ариозо только дважды отмечают восхождение к кульминационной точке (№ 31 и 62).

На наш современный взгляд в «Страстях по Матфею» все-таки есть отдельные длинноты, возникающие местами именно в развитии лирической линии благодаря тому, что она отзывается на все главнейшее, о чем повествует евангелист, и композитор нигде не склонен поступиться ее полнотой. Возможно, однако, что наше восприятие в некоторых отношениях безупречно: не все музыкальные образы прошлого нам равно близки

и понятны — что-то утрачено с годами из художественной традиции баховской поры, что-то изменилось в особенностях музыкального восприятия. Быть может, в силу позднейшего слухового опыта мы несколько по-другому слышим целое: нам порою кажется, что при изобилии лирических откликов иные (единичные) из них способны, пожалуй, даже расхолодить впечатление, слишком задерживая ход общего развития драмы...

Так или иначе, рассматривать почти все арии и ариозо «Страстей по Матфею» вне соединяющей их лирической линии нецелесообразно: здесь они находятся в более тесных и более сложных взаимоотношениях, чем в «Страстях по Иоанну» (хотя и там мы отмечали, как именно они соотносятся по степени эмоционального напряжения). Помимо того, во вторых Passionen возникают и новые связи между хоровым и сольным началом, проведенные достаточно последовательно через всю партитуру. Поэтому мы предпочитаем судить о том и другом вместе, то есть стремимся проследить, как развивается музыкальная мысль от номера к номеру на свободный (не евангельский) поэтический текст «Страстей».

## VII

Большой вступительный хор (e-moll, со всем оркестром) — своего рода увертюра к произведению — задуман Бахом синтетически-многозначно: обобщенное выражение возвышенных эмоций сливается здесь с поэтической символикой (плач дочерей Сиона) и элементами драматической картинности в едином, живом, органически развивающемся целом. В соответствии с основным содержанием хора (тема великой жертвы, самопожертвования ради всеобщего блага), он написан на хорал «O Lamm Gottes», мелодия которого проходит, строка за строкой, у сопрано, выделенного из хора. Из двух хоров один звучит от лица дочерей Сиона, другой объединяет верующих. Оркестр, начинающий изложение, неуклонно ведет свою линию от начала до конца в ровном движении аккордово-насыщенной прелюдии с большими волнами подъёмов (напряженных и неизменно сдержанных этой мерностью), с настойчивым опеванием характерных секундowych интонаций, словно стонов (они позднее проникнут и в другие музыкальные номера), с тяжелыми шагами басов. Хоровые составы противопоставлены один другому и лишь в последнем разделе формы сливаются в многоголосном движении. В начале же ведущая роль принадлежит первому хору, который после парных имитационных вступлений (сопрано с басом — у каждого

своя мелодия — и точно так же альт с тенором) как бы включается со своими призывами «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen» в полифоническое «плетение» целого и тоже опекает интонации стона. Второй хор лишь местами вторгается с вопросами «Кого?», «Как?», «Что?», «Куда?» — словно толпы народа потрясенно следят за происходящим. Символика оборачивается драмой, а плач дочерей Сиона уже, кажется, вызван шествием на Голгофу. В середине композиции оба хора переключаются короткими вопросно-ответными репликами, что еще больше оживляет драматизм звучания. А над всем спокойно движется хорал, то замолкая, то вступая вновь как простое напоминание об идее, лежащей, в основе целого, как сентенция.

Вся внутренняя многозначность, все сопоставления и противопоставления, символика в соединении с драматизмом и картинностью не нарушают художественное единство хоровой увертюры к «Страстям». При его сложности она воплощает единый образ — возвышенный, драматически-напряженный, так сказать, пророческий для произведения. Принцип единовременного контраста выражен здесь очень полно, с многосторонней последовательностью, в большом комплексе стимулирующих и сдерживающих сил.

Лирико-драматическая линия вступительного хора в определенной мере подхватывается и разворачивается дальше в ариозо и ариях, начиная с № 9. Однако здесь нет простой и прямой музыкально-тематической зависимости. Возникают, накапливаются и развиваются новые интонационные элементы, одно как бы прорастает в другое, старое сочетается с новым, что-то восстанавливается на расстоянии, что-то проходит путь внутреннего развития, преобразуется на этом пути и т. д. В процессе живого роста нет повторений: все движется вперед, и к преобразованию уже возникшего всегда могут присоединяться новые тематические зерна и ростки. Такой тип сквозных и гибких музыкальных связей нельзя уподобить ни вариационности, ни разворачиванию мелодии внутри старых одночастных полифонических и гомофонных форм, ни, тем более, мотивному развитию сонатного *allegro* или развитой системе лейтмотивов. Помимо всего прочего, этот тип музыкального продвижения возможен лишь в крупной вокально-инструментальной композиции, где есть стержень словесного текста и драматургия больших масштабов — при значительном единстве основных образов или групп их.

Попытаемся проследить сначала на примере первой, более компактной части пассионов, в какой мере и по каким принципам связаны между собой двенадцать ее музыкальных номеров (1, 9, 10, 12, 18, 19, 25, 26, 28, 29, 33, 35), составляющих лирико-драматическую линию и написанных на свободный поэтический текст. Напомним, что вся первая часть произведения, за исключением четырех последних ее номеров, повествует о пре-

дыстории собственно «страстей»; только с № 32 рассказ приходит к тому, с чего начинаются «Страсти по Иоанну». Тем не менее, с самого начала «Страстей по Матфею» все лирические отклики на события связаны только с трагическими мотивами в евангельском тексте: с предвестием грядущего, с упоминаниями о распятии, жертве, погребении, с пророчествами самого Иисуса. На первые слова речитатива «...будет распят» (пример 66а) отвечает хорал № 3 — пока еще простая, всеобщая реакция. Но уже после слов Иисуса в доме Симона (о возлиянии мира, которое как бы приготовило его к погребению, пример 66б) звучит первое ариозо (№ 9 h — fis-moll, альт с двумя флейтами\*), и за ним следует ария «Buss'und Reu'» (№ 10, fis-moll, тот же состав) — выражение глубокого сострадания, проникнутое тревогой (ариозо) и лирикой покаяния (ария). И хотя ариозо непосредственно подводит к арии, ощущения тематических связей между ними нет. Ариозо, как всегда, более декламационно. Важный тематический элемент появляется в его сопровождении. Вся декламация альты идет на фоне параллельного движения флейт, пронизанного интонациями-вздохами. В арии же местами явно акцентируются интонации секундовых опеваний, родственные тем, что звучали во вступительном хоре (пример 71а, б) — так возникает первое звено связи.

Совсем небольшой речитатив отделяет эту арию от следующей. Она связана с откликом на новые события: евангелист сообщил о предательстве Иуды. Ариозо в этом случае нет. Ария (№ 12, h-moll, сопрано с флейтами и струнными) проникнута интонациями вздохов-рыданий, и в вокальной и инструментальной партиях — «Blute nur, du liebes Herz». В ней словно прорвалось то, что едва намечено в первом ариозо. Это ступок *lamento* в его акцентированном виде (пример 72). Дальше как будто идти некуда в этом направлении...

В заключение «сцены» тайной вечери следуют новые ариозо и ария — как бы следующая ступень образного развития. В ариозо (№ 18, e-moll — C-dur, сопрано с двумя гобоями d'amore) отчасти подхватывается интонационный строй первого ариозо. Декламация становится несколько патетичнее, а в сопровождении явно усилен, динамизирован родственный тематический элемент: сплошные «вздохи» гобоев подчиняются более напряженной пульсации общего движения (пример 73 б). Ария (G-dur,  $\frac{6}{8}$ , сопрано с тем же составом) носит просветленный характер, но и в ней настойчиво опеваются секунды-стоны (№ 19), то есть протягивается далее нить от вступительного хора.

На новой ступени образного развития вступают в действие новые силы. После знаменательных слов Иисуса «Душа моя

\* Повсюду с органом и continuo (см. пример 73 а).

скорбит смертельно» в рамки ариозо и арии вторгается хор (второй — верующие), усиливая общее впечатление и оттеняя экспрессию сольной партии. Ариозо № 25 (f — g-moll, тенор с флейтами, гобоями, струнными) сочетает фрагменты музыкальной декламации и хорового пения, патетического речитатива и хорального склада. Как мы уже убедились, такие чрезвычайные средства Бах применяет не часто и только в целях обостренной экспрессии. Декламация здесь еще более широка и патетична, чем в двух предыдущих ариозо, почему для нее и выбран тенор (олицетворяющий символический образ Сиона); сопровождение усложнено и насыщено драматическими элементами (дуэтные переключки-вздохи флейт и гобоев при непрерывном трепете басов *pianissimo*), в более строгих хоровых репликах выделяются глубокие нисхождения басов, усиленные инструментальным сопровождением (пример 74). Ария (№ 26, c-moll, тенор и хор со сходным составом) тоже строится на чередовании сольных и хоровых фрагментов. В целом ее характер несколько светлее в сравнении с ариозо. Но тематизм ее не прост. В соответствии с поэтическими мотивами текста, Бах вовлекает в музыкальное развитие то интонации сторожевого рожка («Ich will bei meinem Jesu wachen»), то характернейшие ломаные хроматизированные ходы (тематика скорби и крестного страдания), то умиротворенные, спокойные гармонии (первые реплики хора). Скорбь не беспросветна; в темном колорите проступают светлые блики... И все-таки даже в легких, казалось бы, пассажах вокальной партии появляются знакомые секундовые опевания-стоны — на них откликаются прерывистыми вздохами сопровождающие инструменты...

Еще на несколько ступеней поднимается лирическая линия в первой части «Страстей», достигая вершины в заключительном хоре на хорал. В этом восходящем движении действует целый комплекс выразительных сил и средств. Бах не идет по пути дальнейшего усиления только что испытанных приемов. Напротив, после моления о чаше на время снимается хор, убираются сложные приемы сопровождения и торжествует медленная благородная кантилена баса в арии «Gerne will ich mich bequemen» (№ 29, g-moll, бас со струнными) — строгой, проникновенной, исполненной глубокого чувства вне бурных патетических излияний. Предшествующее ариозо с его прерывистой мелодией и ниспадающими аккордами сопровождения (тоже как прерывистыми репликами) оттеняет характер арии по контрасту. В ее ясном, строгом складе и широком движении особенно остро выделяются отдельные интонации (уменьшенные терции и септима) и синкопы. И чем дальше развертывается мелодия, тем отчетливее выступают в ее новом целом секундовые опевания-стоны (пример 75). Это, быть может, самая «тихая», но и самая глубокая ария в первой части пассионов.

И вновь иные средства выразительности привлекаются Бахом для двух крупных музыкальных номеров — последних в первой части оратории. Иуда предаёт учителя, и стражники уводят Иисуса. Тут же следует дуэт сопрано и альт с хором (№ 33, e-moll с флейтами, гобоями и струнными). Написанный в тональности вступительного хора, он состоит — в отличие от всех предыдущих номеров — из двух контрастных разделов: *Andante*,  $\frac{4}{4}$ , поочередно дуэт и хор (второй — верующие); *Vivace*,  $\frac{3}{8}$ , оба хора без солистов. Образный контраст резко выявлен. В первой части оплакивается участь плененного Иисуса («... Луна и солнце затмилась от скорби»); вторая исполнена бурного гнева на злодеяние и вызывает к громам и молниям, к «разверстой бездне ада». Это несомненно самый драматичный из хоровых номеров в «Matthäus-Passion». Уже медленная часть здесь не однозначна. Ведёт изложение светлый по тембру дуэт; сопрано и альт то контрапунктируют, то движутся параллельно. Их движение насыщено характерными интонациями двух родов: вначале — секундовыми опеваниями-стонами (с имитацией) в новом воплощении, затем потоками «вздохов» (параллельное движение голосов) (пример 76). Хор трижды вторгается сюда с громкими вскриками «*Lasst ihn, haltet, bindet nicht!*». «Они влекут его, он связан», — продолжают свое дуэтное «плетение» солисты. Тут разражается буря в грозно-страстном *Vivace* с его простой и резкой темой в имитациях, тяжелыми пассажами басов, стремительной переключкой хоров: «*Blitze — Blitze, Donner — Donner*» и мощным заключительным *tutti* (отмщение!). Да, эта концепция куда как далека от евангельской: острота сострадания и пафос отмщения проникнуты такой земной, такой живой силой, какая не давалась и лучшей опере в ту пору. Мы вправе говорить здесь именно о драматизме, о драматической контрастности образов — в отличие от проявлений трагического начала у Баха в принципе единовременного контраста.

Именно этот принцип полностью торжествует в большом заключительном хоре первой части пассионов (№ 35, E-dur, оба хора вместе с флейтами, гобоями d'amore и струнными), проникнутом образным единством, обобщенном по содержанию и на редкость богатом по художественному сплаву многих выразительных сил и средств. Превосходный анализ этого хора на хорал дан В. В. Протопоповым. «Его создание, — заключает исследователь, — было возможно лишь в силу того, что подготовлялось частными, но очень богатыми средствами полифонического развития <...>. Стянутые воедино и одухотворенные глубоким идейно-художественным содержанием, они стали выражением большой художественной концепции, какой еще не знало к тому времени музыкальное искусство...» [18, 139]. Первичной основой хора был хорал «*O Mensch, beweine dein' Sünde gross*» с его темой покаяния и

искупления. Один за другим двенадцать стихов хорала звучат в партии сопрано. Три остальных хоровых голоса сопровождают их (с признаками интонационного родства), то приближаясь к хоральному складу, то в имитационном движении, то подчиняясь хоральной строке, то самостоятельно выходя на первый план, опережая и даже оттесняя мелодию хорала. Но это всего лишь две выразительные силы, достаточно тесно между собой связанные и образующие в художественном комплексе относительно объективное, строгое, гармоничное начало. Впрочем, оно не остается неизменным на протяжении хора: эмоциональность вокальных партий постепенно усиливается к концу. Огромное и вполне самостоятельное значение имеет партия оркестра, объединяющая композицию единым током движения и несущая в себе главную силу экспрессии. Первые же такты оркестрового вступления дают как бы сгусток тематизма (пример 77). Все исходит здесь из характерных интонаций «вздохов-рыданий», потоки которых низвергаются в параллельном движении голосов оркестра, а волны вздымаются снизу вверх.

На основе единообразного ритма идет напряженное интонационное развитие; исходные мотивы преобразуются, обостряя скорбную выразительность мелодии (такты 5—7 на органном пункте), вступая в диссонирующие отношения с басом. С начала до конца формы не умолкает это биение прорывающихся чувств, все нарастающих новыми волнами, не ослабевает пафос страдания и покаянной скорби. Однако даже в моменты наибольшей экспрессии, как справедливо замечает В. В. Протопопов, Бах дает ощутить черты просветленности образа, всякий раз поручая мелодию флейтам. В целом высокая экспрессия оркестровой партии вместе со вступлениями хора на хорал, много более строгими и спокойными, образует особое художественное единство, возникающее по принципу одновременного контраста. Если бы все строилось на тематизме оркестра, преобладала бы патетика, торжествовал бы драматизм страстного страдания. Объективный тон хорала и уравновешенность хорового звучания, далекого от остропатетических акцентов (а также цельность и «сгармонизированность» всей композиции), придают целому скорее трагический смысл скорби страстной, но возвышенно-просветленной, страдания великого, но одухотворенного, оправданного любовью. Концепция хора, вне сомнений, много шире темы, диктуемой хоралом: она имеет общечеловеческое значение и внушена Баху всем его духовным опытом немецкого художника, хорошо познавшего цену страданиям и жертвам на примере своего народа.

Первоначально хор предназначался для вступления к «Страстям по Иоанну», но затем композитор заменил его другим и перенес во вторые «Страсти». Вероятно, степень эмоционального напряжения, достигнутая в этой музыке, скорее соот-

ветствовала уже совершающейся трагедии, чем введению в нее.

По отношению к другим обобщенно-хоровым или с участием хора (не *turbae*) номерам данный хор является своего рода кульминацией в развитии лирико-драматической линии пассионов: его эмоциональный уровень наиболее высок, и напряжение чувств не превзойдено в последующих хорах. Для композиции первой части «Страстей по Матфею» он имеет важное завершающее значение, как бы отвечая большому вступительному хору (*e-moll* — *E-dur*) и давая иное воплощение основной темы: совсем вне драматически-картинных ассоциаций, только во внутренне-психологическом аспекте. Там было предвестие, здесь — первый эмоциональный итог, там внушительность пророчества, здесь — покоряющая сила душевного отклика.

Во второй, более обширной части «*Matthäus-Passion*» лирико-драматическая линия развивается не с такой неуклонной последовательностью, как в первой: тут главнейшие события и наиболее острые коллизии сосредоточены в евангельском тексте, то есть в речитативах и кратких действенных хорах. Порою, когда эта сторона выходит на первый план, единичные из арий воспринимаются в общем движении как длинноты.

Выделим сначала группу музыкальных номеров, связанных с повествованием о суде над Иисусом (выступление лжесвидетелей, крики «Повинен смерти!») и об отречении Петра. Вторая часть пассионов открывается арией альта с хором (№ 36, *h-moll*, с флейтой, гобоем *d'amore* и струнными). Ее текст проникнут символикой: кто-то (Душа? Дочь Сиона?) ищет Иисуса, словно скитаясь и стеля в мучениях. Общий тон трагичен. Горестные соло альта чередуются с выступлениями сочувственного хора. Тематика арии нова, голос контрапунктирует с флейтой и гобоем (в унисон); словно тяжелые капли, падают синкопы в мелодии (переходя затем в бас), и тут же секундовыми «стонами» опеваются ближайшие звуки, а в последнем соло альта эти опевания объединены в одну фразу с интонацией вздоха (пример 78). Так при возникновении иного образа в новом целом развиваются характерные лейтинтонации, проходящие сквозь все произведение.

Существенным признаком лирической линии во второй части «Страстей» является частая патетическая импровизационность изложения, придающая партиям голоса и концертирующих инструментов оттенок скорбной страстности. Она намечена уже в первой арии альта с хором, широко развита в арии тенора с виолой *da gamba* (№ 41) и получает особо выразительное значение в арии альта с концертирующей скрипкой (№ 47). Последняя ария возникает в острой коллизии, на трудном переломе «действия»: Иисус осужден на смерть, а Петр трижды отрекся от него. Здесь сосредоточены живые терзания покаянного сердца, глубоко уязвленного муками совести, исхо-

дящего безутешной скорбью перед лицом жертвы Иисуса. Ария «*Erbarme dich*» принадлежит к числу лучших из лучших произведений Баха, к самым вершинным образцам его творчества. Для драматургии «Страстей по Матфею» она становится высшей точкой в развитии лирико-драматической линии. Главные трагические события еще впереди, но эта линия терзающей скорби выше не поднимается: со временем вступают в действие несколько иные силы.

В сравнении с другими ариями или хорами, основанными на принципе единовременного контраста, в арии «*Erbarme dich*» (h-moll,  $12/8$ ) особенно остро ощущается власть эмоционального напряжения, факторов побуждающих, активизирующих, высвобождающих развитие пламенного чувства (пример 79). От характерных восклицаний *lamento* (к ним добавлены опевания-стоны) мелодия переходит к патетическому выражению страстного до неистовства отчаяния (нарастающие волны синкопированных пассажей, изобилующих «вздохами» и «стонами», с «пронзительной» интонацией увеличенной секунды). Однако это впечатление безудержного порыва чувств еще не раскрывает существа музыки. На самом деле все ее развитие сдерживается и уравнивается не менее властными факторами иного порядка. Сложен комплекс противоборствующих сил, многозначно их соотношение. Начать с того, что ария написана в жанре сицилианы; с ним были связаны светлые, даже идиллические образы; в частности, у Баха — лишь редкие прорывы драматизма (пример 9). Форма целого крепко скована фундаментом оstinатного баса, диктующего неуклонную общую мерность движения, на основе которого уже расцветает мелодическая импровизационность в партиях голоса и концертирующей скрипки. Медленный темп, словно крепкая рука, сдерживает сильнейшие мелодические порывы. Вокальная партия движется в среднем регистре, контрапунктируя с мелодией концертирующей скрипки. И лишь в инструментальном вступлении (оно же заключение — *da saro*) скрипка одна изливается в слезных жалобах. Но и здесь чувство не безбрежно, но безудержно: все построение (восьмитакт) гармонически совершенно, структурно выверено и опирается на полную формулу *basso ostinato*.

Именно такая сила скованной страсти всего более определяет характер баховского трагизма: до предела напряжено чувство — и предельно возрастает власть сдерживающего начала. И хотя в «Страстях по Матфею» мы встретим и дальнейшие проявления трагического чувства, они не достигнут в ариях уровня «*Erbarme dich*». Тематика покаянной скорби здесь как бы иссякает.

Между тем, драматические события идут своим чередом: Иисуса ведут к Пилату; Иуда, раскаявшись, возвращает первосвященникам сребреники — цену крови. Как это ни странно,

эмоциональное напряжение в лирической линии пассионов даже спадает, и ария баса с концертирующей скрипкой «Gebt mir meinen Jesum wieder» (№ 51) звучит несколько нейтрально. Но поскольку вслед за ней сразу резко обостряется драматизм евангельского повествования (Иисус у Пилата; возгласы «Варраву!» «Распни его!»), быть может, предыдущая ария нужна Баху именно как мгновение душевного отдыха? Мы же воспринимаем ее как одну из немногих длиннот в драматургии второй части пассионов.

После первого хора «Распни его!» и примыкающего к нему хораля возникают ариозо и ария для сопрано (№ 57 и 58). Ариозо (в сопровождении двух гобоев *da caccia*) в известной мере связано с тематикой самых первых ариозных номеров оратории — разумеется, в преображенном виде (выразительные ходы параллельными терциями у гобоев). Ария же (*a-moll*, с флейтой соло и гобоями), хотя и не лишена выражения скорби, носит характер скорее лирически-просветленный: «Aus Liebe will mein Heiland sterben» — вероятно, эти слова «Из любви...» и определили более всего ее музыкальный образ.

Отсюда, от этого эмоционального уровня вновь растет напряжение в подъеме лирико-драматической линии «Страстей» — до «тихой» кульминации, как бы снимающей, отстраняющей все, что было ранее. Три драматические точки обозначаются на этом пути: эпизод бичевания Иисуса; шествие на Голгофу; Голгофа — распятие на кресте. Вся группа номеров отчасти объединена общностью выразительных приемов. Они сказываются особенно ясно в ритмическом движении — при всем различии арий и ариозо. Нервный пунктирный ритм «бичевания», пронизывающий ариозо альты «*Erbarm'es Gott!*» (№ 60, со струнными) сплошными «ударами» сопровождения, свободно отражается затем в ближайшей арии (№ 61), сочетается с импровизационными моментами в арии баса с виолой *da gamba* (№ 66) и отголосками звучит в арии альты № 70 (пример 80 а, б, в, г). Почти повсюду здесь необходима резкая энергия струнных инструментов, и лишь в последней арии альты пунктирные фигуры выпеваются гобоями. Это совсем не сводится к изобразительности! Мотив «ударов бича», хоть и связанный внешне с ситуацией, становится выражением роковой, подстегивающей движение силы, неотвратимой угрозы. Однако в последних номерах этой группы он сменяется колокольными звучаниями и затем поглощается ими.

В этих свободных рамках каждое ариозо и каждая ария вполне индивидуальны по облику. Отметим удивительную последовательность мелодического движения в арии «*Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen*» (№ 61, *g-moll*, альт со струнными): едва ли не вся вокальная партия сосредоточена на секундовых опеваниях (пример 81). Трагическим пафосом проникнута ария «*Komm, süßes Kreuz*» (№ 66, *d-moll*, бас

с солирующей виолой *da gamba*): низкий регистр звучания, темный колорит, мужественность тона, вспышки патетической импровизационности на общем фоне «рокового» ритма. Ее трагизм совсем иной, чем в арии «*Erbarme dich*». Здесь нет места покаянной скорби; шествие на Голгофу — путь мужественного страдания, символический образ подвига.

Новые звучности, новые краски вступают в силу, когда идет речь о распятии. Утихают прежние бурные лирические излияния, скорбное чувство более не бьется в порывах отчаяния. На сочном колокольном фоне звучат возгласы альты «*Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha!*» (ариозо № 69, альт с гобоями *da caccia* и струнными) (пример 82). Мотивы перезвона вторгаются и в следующую арию (№ 70, *Es-dur*, альт с гобоями), в ее сопровождение, сказываются в ее ритмах. Она носит уже просветленный и несколько торжественный характер: «Смотрите, Иисус протягивает нам руку...» Это и подводит к «тихой» кульминации произведения — к последним словам Иисуса на кресте (речитатив № 71).

После зоны кульминации наступает успокоение. Евангелист сообщает, что вечером того же дня Иосиф из Аримафеи пришел к Пилату за телом Иисуса. Умиротворенной тишиной прохладного вечера дышит музыка ариозо «*Am Abend, da es kühle war*» (№ 74, бас со струнными), и сумеречная печаль его лишена бурных порывов. Идущая за ним ария (№ 75, *B-dur*, бас с гобоями и струнными) освобождается от выражения остро скорбных чувств (хотя в сопровождении еще часто звучат интонации вздоха). Она мелодически широка, и вдохновение ее светло: «*Mache dich, mein Herze, rein*». Быть может, это знак катарсиса?

Последние номера пассионов связаны с отпеванием Иисуса, с хоровой лирикой прощания. В гибкой форме из четырех речитативно-ариозных строф с припевом хора «*Mein Jesu, gute Nacht!*» строится первая «колыбельная» (№ 77, солисты со струнными, хор с флейтами, гобоями и струнными). Поочередно выступают бас, тенор, альт, сопрано (тембры светлеют), и всякий раз им отвечает хоровой припев (краски сменяются: *As-dur, Es-dur, f-moll, c-moll*). После всех широких и сложных форм с их многоплановым полифоническим развитием эти скромные строфы с припевом *pianissimo* звучат так камерно, почти интимно! Ничто, кажется, не объединяет их с тематикой скорби и сострадания, как она выражена в лирической линии «Страстей», — все ушло, отстранилось, все снято великим очищением в трагической кульминации...

Но ничто не забыто. Синтез скорбных мотивов и новой умиротворенности достигается в большом заключительном хоре «*Wir setzen uns mit Tränen nieder*» (№ 78, *c-moll*, двойной хоровой состав, с флейтами, гобоями и струнными) — одним из прекраснейших созданий Баха. Общий склад музыки на ред-

кость гармоничен, голоса во многом движутся параллельно, колоннами аккордов поддерживая певучую мелодию, плавные волны которой возвращаются словно по кругу (пример 83). Форма ясно расчленена, замкнута, трехчастна; в середине ее происходит разработка характернейших скорбных мотивов основной темы. Это хоровая песня-плач, она же похоронная колыбельная, объединяющая всех в одном движении чувства. Сочетание душевной теплоты и мощности выражения определяет ее главную силу. Все здесь иное в сравнении с хорами первой части — и тематика, и общий склад, и самый тон мирной, благоговейной печали, и даже тональность (там e-moll — E-dur, здесь c-moll). Бах не мог бы замкнуть композицию возвращением к исходному образному строю: слишком многое совершилось на ее протяжении. Но некоторые лейтинтонации (в данном случае — медленные вздохи), в высокой степени характерные для лирической линии «Страстей», непрерывно звучат в заключительном хоре, преображаясь в облик кантилены и определяя его тематизм.

## VIII

Вся грандиозная концепция «Страстей по Матфею», вся многоплановая их общая драматургия позволяют говорить, как мы убедились, о полифонии не только в собственном смысле, но и в отношении выразительных сил в крупном масштабе. Таково, например, развертывание эпической, драматической и лирической линий с их сближениями, перекрещиваниями и расхождениями. Таков ряд несовпадающих кульминаций — хоровой (хор № 35), ариозной (ария № 47) и главной, смысловой (речитатив № 71). Ни одна из них не ослабляет другую, и, напротив, после достигнутых вершин напряжения тем сильнее оказывается действие «тихих» сил. Сложными путями идет и образное развитие целого. Тогда как каждая композиционная единица, каждая замкнутая музыкальная форма выстроена автором с высоким совершенством художественного расчета, соотношения и образные связи музыкальных номеров удивительны своей свободой, гибкостью, многозначностью, неповторимостью. Все связано между собой и все возникает, «прорастает» как новое. Этот процесс беспределен. Рождение новых образов предполагает, что в них преображаются черты, свойственные предшествующим. «Цепной» характер развития «звеньями», от образа к образу сочетается — после достижения эмоциональных вершин — с временным «снятием» только что достигнутого и переводом мысли как бы в другой план, что, однако, не озна-

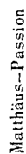
чает разрыва со всем предыдущим. Так происходит, естественно, после зоны кульминации во второй части пассионов. Потребовало этого в известной мере и предельное напряжение арии «*Erbarme dich*», поскольку дальнейший путь в том же направлении был немислим.

Сама художественная концепция «Страстей по Матфею» в итоге представляется нам таким предельным напряжением созидательной мысли, после которого композитор не мог двигаться далее по этому пути. Помимо всего прочего, он должен был испытать глубокое разочарование при первом исполнении «Страстей» 15 апреля 1729 года. Мы не располагаем никакими документальными сведениями о том, как именно проходило оно. Но известно, насколько стеснен был Бах даже в повседневном выборе исполнителей для духовных кантат. К 1730 году он ощутил настоящий кризис в этом смысле, о чем свидетельствует его докладная записка Лейпцигскому магистрату от 23 августа.

Бах писал, что для обычного исполнения музыки в четырех церквях Лейпцига нужно не менее тридцати шести певцов и двадцати инструменталистов. Он же располагает в школе св. Фомы семнадцатью годными музыкантами и, кроме того, четырьмя городскими трубочками и четырьмя скрипачами.

Положение стало катастрофическим. Следовательно, весной 1729 года Бах уже не смог рассчитывать на сколько-нибудь сносные исполнительские силы, а ему нужны были для «Страстей по Матфею» два хора и два оркестра, не говоря уж о первоклассных певцах для соло и инструменталистах для партий концертирующих струнных и духовых. Невозможно даже представить, какие трудности у него возникали! Правильнее будет заключить, что «Страсти по Матфею» оказались по существу неисполнимы в тех условиях... В 1736 году Бах осуществил новую редакцию произведения, но вряд ли она облегчила дело. И далее XVIII век прошел мимо «Страстей по Матфею». Они начали свою жизнь лишь много позже, если иметь в виду их исполнение, понимание и истинное признание со стороны слушателей.

Как бы то ни было, Бах после «Страстей по Матфею» поставил перед собой иные конкретные цели. Лишь в 1733 году, приступив к работе над Высокой мессой, он вновь задан труднейшими творческими планами. А до тех пор отклонился на время от их решения, что можно со всей определенностью заключить из опыта его работы над «Страстями по Марку», хотя мы знаем лишь немногие номера произведения и его словесный текст (принадлежащий Пикандеру). Общая расплановка «либретто», однако, в некоторых отношениях обнаруживает резкие отличия от плана «Страстей по Матфею», почти не касающиеся хоров *turbae* (одиннадцать против восемнадцати) и применения хоралов (шестнадцать против четырнадцати). Они сосредоточены в сфере речитативов и арий. В «*Markus-*



Passion» девяносто семь речитативов (против тридцати четырех) и шесть арий (против двадцати арий и ариозо). Бах, следовательно, до известной степени «снял» богатое развитие лирической линии, какое было характерно для «Matthäus-Passion» и разрабатывал по преимуществу то, что связано с евангельским текстом, а именно речитативы в их эпическом и драматическом значении. Нам могут заметить, что композитор, по-видимому, не ставил «Страсти по Марку» в один ряд со «Страстями по Матфею» и «Страстями по Иоанну», не возвращался к их партитуре (не случайно, быть может, она оказалась утраченной и уцелели только некоторые пародии). Все это так. Возможно, что «Страсти по Марку» остались только своего рода экспериментом в поисках новых путей после восхождения на головокружительную высоту «Страстей по Матфею». Но «Страсти по Марку», вместе с Рождественской ораторией, свидетельствуют о некоем пересмотре взгляда на ораториальную композицию, о временном отходе композитора от широкой синтетической концепции в сторону большей простоты состава и стилистики. Было ли это связано с желанием Баха опираться на реальные возможности исполнения или со стремлением уловить дух времени — трудно решить.

Вне всяких сомнений концепция баховских «Страстей» (по Матфею и по Иоанну) совершенно нова. Достойны освещения лишь степень и масштабы ее новизны. Она не может не быть новой в отношении к прошлому в истории пассионов. Пассионы Шютца были, как известно, строго ограничены текстом евангелий. Музыка сольных партий у него близка григорианской псалмодии (голос без сопровождения, мелодия нотирована по-старинному, вне метроритмических закономерностей); хоры выдержаны в стиле а cappella. Все, казалось бы, следует традициям церковного искусства. Но Шютц сумел даже в строгих рамках несколько оттенить партии евангелиста, Иисуса, Петра, Иуды, Пилата, написанные для различных голосов, а также внести драматизм в хоры *turbae*. Исследователи утверждают, что из недр его псалмодии уже рождаются признаки выразительного речитатива.

Так или иначе, Шютц мог силой гения только отчасти преодолеть изнутри ограниченность традиционных форм — текстовых и музыкальных. Новые формы, уже начавшие развитие в опере, не привлекали его в «Страстях», да им и не было там места — в каноническом евангельском тексте.

Лишь со временем немецкие композиторы решились писать арии на внеевангельские тексты, ввели партию *basso continuo*, инструментальные эпизоды. Но, как уже было замечено, последовательное развитие музыкальных форм оперного типа началось в «Страстях», когда литераторы стали работать над созданием свободных поэтических «либретто», то есть именно при жизни Баха, в первые десятилетия XVIII века. К оперным фор-

мам обратились тогда в пассионах его крупнейшие современники — Гендель, Кайзер, Телеман.

Бах был в первых рядах среди тех, кто таким образом сблизил в принципе музыку «Страстей» с приемлемыми достижениями оперного искусства. Но он же, много смелее и свободнее других, совместил это с развитием неоперных полифонических и хоральных форм и придал оперным (по происхождению) небывалую глубину и серьезность. Именно широта в использовании всех музыкальных форм и выразительных средств своего и предшествующего времени, смелость их преобразования в системе большой драматургии стали признаками новизны его концепции как концепции трагической.

Будучи безусловно новой в отношении к прошлому и современности, эта художественная концепция остается совершенно непревзойденной в XVIII столетии. Она обретает силу откровения для романтиков XIX века. И никому неведомо, как долго будет еще открываться ее новизна всем, кто умеет и хочет слышать.

# Месса h-moll и другие вокальные сочинения

---

## I

В мессе h-moll, так же как и в «Страстях по Матфею», Бах в определенном смысле сказал последнее слово художника, достигнув предела, до тех пор по существу недоступного его современникам. Далее в этом направлении он уже не пошел. И хотя в 1737—1738 годы он писал «малые» мессы, они знаменовали такой же поворот от мессы h-moll, каким были «Страсти по Марку» и Рождественская оратория после «Страстей по Матфею». Поворот к более простым концепциям, к более реальной для исполнения музыке, к свободному использованию уже готового материала (пародии). Поэтому вряд ли целесообразно рассматривать малые мессы Баха вслед за его Высокой мессой. Правильнее предварительно сказать о них несколько необходимых слов, чтобы оставить возможность для сравнений — там, где они потребуются.

Хотелось бы также вкратце осветить те немногие произведения Баха, которые в какой-то мере занимают промежуточное положение между духовной кантатой как широко представленным у него типом композиции и иной композицией мессы. Имейте в виду Магнификат и шесть мотетов.

Магнификат (BWV 243) — одно из известнейших вокальных сочинений композитора — возник в 1723 году в Лейпциге. По характеру образов он близок большим торжественно-праздничным кантатам, как и следовало ожидать по смыслу текста. В композицию входят мощные хоры с трубами и литаврами, более строгая хоровая fuga; разнохарактерные арии (легкоподвижная светлая, скорбно лирическая и другие — арии № 2, 3); пасторально-идиллический дуэт (дуэт № 6). Но все же это — не кантата, хотя бы и из самых монументальных: латинский богослужебный текст, при полном отсутствии «сюжетности» в нем, не побуждает к созданию речитативов и незамкнутых

форм, и композиция в итоге состоит из пяти хоров, пяти арий и двух ансамблей. В принципе она ближе к мессе, чем к духовной кантате.

Что касается мотетов, созданных Бахом между 1723 и 1734 годами, то они подготовлены гораздо более старой полифонической традицией, чем кантаты, и могут, следовательно, не побуждать к сопоставлениям. Но мотеты Баха единичны, и при том в них все-таки нелегко уловить общую тенденцию. Поэтому они невольно наводят на сравнение с кантатами как с самым показательным, самым излюбленным из его вокальных жанров. Некоторые же черты мотетов, отличающие их от кантат, в свою очередь, позволяют порой сопоставлять их с хорowymi частями мессы.

Традиционной основой мотета является полифонический склад произведения для хора а cappella. Но среди шести мотетов Баха один (BWV 226, 1729 года) исполнялся в определенных условиях с инструментальным сопровождением (сохранилась запись инструментальных партий), а другой (BWV 230) написан для хора и continuo. Характер тематического материала, даже образный строй баховских мотетов не слишком отличается от того, что знакомо нам по духовным кантатам. Конечно, в мотетах меньше индивидуализации тематизма, меньше личностного и лирико-драматических элементов, а следовательно, и слабее возможности для контрастов внутри композиции. И все же Бах находит средства для контрастного сопоставления образов и явно тяготеет к тому, чтобы объединить в мотете ряд более или менее контрастирующих частей. При этом его искания — быть может, поскольку мотетов так мало — представляются в целом более экспериментальными, чем в кантатах.

Лишь в одном отношении он постоянно придерживается того же принципа, что и в духовной кантате — в подборе словесного текста. Здесь тоже все продиктовано музыкальным замыслом: заимствование из Библии (псалом 117 в мотете «Lobet den Herrn alle Heiden», BWV 230), соединение библийских текстов со строфами хоралов или духовных песен (мотеты BWV 225, 226 и 228), обращение к текстам того или иного поэта (И. Франка в мотете BWV 227, П. Тимиха в мотете 229).

Во всех случаях избранные тексты носят, как обычно, духовный характер. Однако назначение мотетов различно. Два из них являются траурными произведениями: «На погребение славного профессора и ректора Эрнести» (BWV 226) и траурная музыка в честь жены главного почтмейстера Кееза (BWV 227). Возможно, что и одночастный мотет BWV 228 имел аналогичное происхождение. В отличие от них, мотеты BWV 225 и 230 выдержаны в духе светлой праздничности и, вероятно, связаны с какими-либо торжествами в Лейпциге. Своеобразно лиричен мотет BWV 229.

Масштабы музыкальной композиции и ее внутреннее «наполнение» тоже всякий раз иные. Так, одночастный мотет «Fürchte dich nicht, ich bin bei dir» (BWV 228), написанный для двуххорного состава, содержит сто пятьдесят четыре такта, а мотет «Jesu meine Freude» (BWV 227, 1723 года, для пятиголосного хора) состоит из одиннадцати частей и четырехсот шестидесяти пяти тактов. Относительно небольшой мотет «Lobet den Herrn...» включает две части (в одной тональности). Три мотета четырехчастны (BWV 225, 226, 229) — при весьма различных соотношениях частей в каждом случае. Все это зависит от музыкальных образов, их связи или контрастирования, их круга в произведении, их возможного диапазона. Так, две до-мажорные части мотета «Lobet den Herrn...», хотя и различны, но не до степени контраста: обе означают прославление — призыв к нему и возглас «Alleluja». В другом случае близкое содержание воплощено с большей широтой и многообразием: таков четырехчастный мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» (BWV 225). Здесь небольшая третья часть, выделенная фактурно и тонально (Es-dur в B-dur'ном мотете), поручена только одному хору из двух и исполняется на слова «Lobet den Herrn in seinen Taten». После нее особенно динамично звучит заключительная быстрая fuga на  $\frac{3}{4}$ , которая начинается раскатами баса, вступающего с подвижной темой. Кстати сказать, с этой фугой связана аналогичная fuga, входящая в Sanctus из мессы h-moll (там она исполняется на слова «Pleni sunt coeli» шестиголосным хором в сопровождении оркестра).

Звонкий и динамичный первый хор на  $\frac{3}{8}$  из мотета «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» (BWV 226) тоже очень легко представить в пышном вокально-инструментальном изложении. С другой стороны, третья часть того же мотета, спокойная и мерная в своем полифоническом движении, явно контрастирует всему предыдущему как типичный образец традиционно-мотетного склада a cappella (с которым мы также встретимся в мессе h-moll). Композицию завершает строгий хорал — новый контраст и аналогия ко многим кантатам. Интересно, что сходную функцию в другом четырехчастном мотете («Komm, Jesu, komm!», BWV 229) выполняет небольшая медленная ария для двух хоров в аккордовом складе — на сей раз явно лирический, мягко-умиротворенный образ («Drauf schliess' ich mich in deine Hände»). Этот мотет, написанный в g-moll, вообще проникнут лирическими чувствами и лишен «глориозной» торжественности. Назначение его, к сожалению, неизвестно.

Несколько особняком стоит в целом самый обширный из мотетов Баха — «Jesu meine Freude». При наибольшем объеме он отнюдь не отличается ни особой монументальностью композиции, ни особой сложностью склада или внутреннего построения

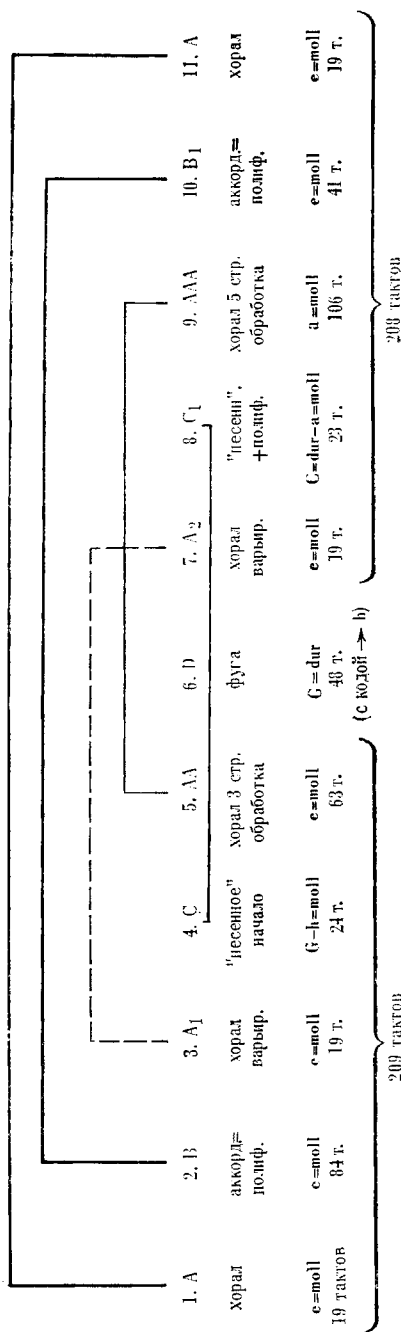
частей. Напротив, это одно из самых прозрачных по изложению и доступных баховских сочинений. В нем чередуются хоральные части (1, 3, 5, 7, 9, 11) и свободные, причем применен прием «рассредоточенных» вариаций (то есть варьирования на расстоянии), а вся музыка, за единичными исключениями, тяготеет к гомофонному складу, местами даже к песенно-бытовому звучанию. Любопытно здесь соотношение хоральных частей. В начале и в конце мотета хорал дается в простом и строгом четырехголосии. В третьей и седьмой частях он фактурно варьируется при сохранении масштаба (19 тактов). В пятой и девятой частях (перекрестно в отношении к предыдущему) новые строфы хорала варьируются более широко (вместо 19—63 и 106 тактов) и свободно — это уже скорее хоральные обработки. Каждая из них по-своему даже характерна. Девятая часть (для двух сопрано, альты и тенора) с ее мерным движением и плавными терцовыми вздохами верхних голосов (*cantus firmus* у альты) близка колыбельной (на слова «Gute Nacht»). Пять других частей (2, 4, 6, 8, 10), не связанных с хоралом, находятся, в свою очередь, в особых внутренних взаимоотношениях. Так, аналогичны в известной степени части вторая и десятая, то есть обрамляющие целое (помимо хорала). Сходны по начальному характеру «дуэтно-песенные» части четвертая (для двух сопрано и альты) и восьмая (для альты, тенора и баса). Наиболее выделяется центральная по положению шестая часть — пятиголосная fuga. В итоге возникает следующая схема: см. с. 174. Как будто бы общие масштабы частей невелики и музыка не сложна, даже совсем прозрачна и бесхитростна, а внутренние связи частей композиции удивительно многообразны! Хорал задан — это объективное начало произведения. Но и его «линия» в мотете не остается только объективной. На первом уровне вариаций он еще сохраняет тон объективности, однако на уровне обработок (части пятая и девятая) возникает драматизация образа («Trotz, Trotz dem alten Drachen») или проявляется большое лирическое смягчение («Gute Nacht»). Нехоральные части составляют нечто вроде цикла с явной тенденцией к его внутренней симметрии: в центре динамичная fuga, ее обрамляют светлые песенные части, отнюдь не совпадающие, но из близкого круга образов, а в начале и в конце звучат сходные строго торжественные траурные части. Этот «цикл» словно вдвинут в другой цикл — вариаций на хорал.

Казалось бы, все так просто: «траурная музыка» мотета представляет довольно широкий круг образов, не только собственно траурных и объективных в контрасте с более драматичными или динамичными, но также и лиричных оттенками идилличности, простодушия, душевной теплоты... Почему бы не выстроить тут своего рода хоровую сюиту — именно как ряд частей? Но композитор пожелал объединить это многообразие целой системой связей, и более строгих и более свободных, от

обручей хора и фактурных вариаций до образных аналогий. Здесь сказались как исконные традиции хоровой полифонии с ее методами развертывания, так и современные Баху принципы контрастных сопоставлений в цикле. В соединении это образovalo удивительно наглядный пример баховской музыкальной драматургии, осуществленной в рамках пятиголосного произведения для хора *a cappella*, при скромных масштабах частей и простоте тематического материала. Имеет ли данный пример только структурное значение? С нашей точки зрения сама структура мотета служит его общему образному замыслу: иначе мы не говорили бы о драматургии. Если представить на миг отдельные образы, возникающие в этой «траурной музыке» только в рамках контрастного «ряда» сюиты-сонаты, без аналогий и обрамлений, без объективного «стержня» хора, то утратится конечная цельность концепции. Теперь в ней просто-душно-лирическое и драматическое начала, как и выражение динамики активных сил, выступают своего рода наплывами на общем объективно-траурном, серьезном, даже торжественном фоне. В сюите это было бы недостижимо.

Мотет обладал специфическими возможностями объединения материала и формы благодаря единству чисто хорового склада и старинным традициям полифонии *a cappella*. Но в рамках мотета острота контрастных сопоставлений и высокое напряжение единовременного контраста, потребные Баху во многих его концепциях, были неосуществимы, не вязались с его спецификой, с его эстетикой. Объективный тон так или иначе оставался присущ мотету и составлял его главное достоинство как в торжественно-праздничных, так и в спокойно-созерцательных и даже лирических разделах. Любые образы, воплощенные в мотете, приобретали долю объективности; одни от этого выигрывали, другие, быть может, и теряли в своей остроте. Кантата была Баху ближе, чем мотет. И не только потому, что в ней развивались современные формы речитатива, арии, ариозо, хоровой и инструментальной музыки, а в мотете — одни лишь хоровые формы, но и потому, что в кантате можно было сочетать то и другое, достигая предельной силы единовременного контраста и контрастных сопоставлений. Но в кругу баховских выразительных средств жило, развивалось и то, что шло от традиций мотета, то есть от типичной для него хоровой полифонии. Это полностью относится и к мессе *h-moll*. Во многом она связана с духовными кантатами, но не во всем: незамкнутые формы речитатива и ариозо не могли получить в ней применения — как и в мотете. Зато тип хоровой *a cappella* полифонии, специфичный для мотета, определил облик целого ряда ее номеров. (В духовных кантатах этот тип тоже сказался, но происходит он именно из традиций мотета).

Ближе всего к *h-moll*’ной мессе, надо полагать, примыкают малые мессы Баха, появившиеся позднее, — по-видимому, около



1737—1738 годов. Приходится говорить «появившиеся» (а не «созданные»), так как происхождение значительной части их музыки гораздо более раннее. Всего четыре малые мессы (они состоят из *Kyrie* и *Gloria*) связаны по музыкальным номерам с десятью духовными кантатами 1723—1726 годов. А поскольку многие кантаты Баха не сохранились, возможно, что и вся без исключения музыка месс представляет собой пародии. Так или иначе, назначение малых месс было, видимо, практическим: в протестантском богослужении исполнялись именно *Kyrie* и *Gloria* из традиционных частей католической мессы. Выполняя определенный заказ, Бах свободно черпал музыкальный материал из прежних сочинений: иначе что бы могло побудить его к таким обильным пародиям?

Все четыре мессы построены по сходному плану: *Kyrie* как один большой номер (хор, чаще с соло в середине формы), *Gloria* — из пяти номеров (хоры в начале и в конце, три арии в середине). Все написаны для четырехголосного хора и трех или четырех солистов; к струнным инструментам и *continuo* присоединяются два гобоя или две флейты, в одном случае — два гобоя, две валторны и фаготы. О трактовке в собственном смысле частей мессы говорить трудно: чаще приходится оценивать подбор музыки для них. В двух случаях (месса *F-dur*, BWV 233 и месса *G-dur*, BWV 236) *Kyrie* носит спокойно-объективный характер, в духе строгой полифонии а *capella* (инструменты в унисон с голосами), но во втором из них музыка целиком взята из духовной кантаты BWV 179, где она звучала в начале, со словами «*Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*». В мессе *g-moll* (BWV 235) *Kyrie* отличается легкостью, неожиданной подвижностью как в партиях хора, так, особенно, и у солистов. Вся музыка, до единого такта, вместе с большим инструментальным вступлением, заимствована из духовной кантаты BWV 102, где этот же хор открывал произведение. Сравнение с аналогичной частью мессы *A-dur* (BWV 234) еще более убеждает в том, что заметной последовательности в образной трактовке *Kyrie* Бах в малых массах не выдерживает.

Что касается *Gloria*, то эта часть мессы всегда трактуется у него очень широко и в несколько раз превосходит объем *Kyrie* (в мессе *g-moll* *Gloria* содержит более 600 тактов!). Сочиняет ли Бах музыку этих номеров или переносит ее с небольшими изменениями из кантат, он всегда стремится противопоставить сольные лирические — скорбные или патетические — номера, как сердцевину части, торжественным, динамическим или гимническим хорам в начале и в конце. Разумеется, эти образные контрасты не могут быть особенно индивидуализированными — из-за пародий. Так, в мессе *F-dur* две арии (*Qui tollis* и следующая за ней) взяты из кантаты BWV 102, а примыкающий к ним хор — из кантаты BWV 40. В мессе *g-moll* все пять номеров *Glo-*

gia являются пародиями (источники — в кантатах BWV 72 и BWV 187). Так же обстоит дело в мессе G-dur, где в Gloria вошел материал из четырех духовных кантат (BWV 79, 138, 179, 17). Заметим попутно, что обе последние мессы с начала до конца (включая Кюрие) оказываются пародиями, будучи «собраны» (с небольшими переработками) из нескольких источников каждая.

Даже из беглого обзора ясно, что малые мессы не представляют самостоятельного значения в гигантском творческом наследии Баха. Они не проблемны. Но для круга проблем Высокой мессы h-moll так или иначе существенно едва ли не все в баховских вокальных (и не только вокальных!) сочинениях.

## II

К мессе h-moll, казалось бы, не приложимы никакие привычные исторические мерки. Внешние стимулы для ее возникновения как нельзя более прозаичны, создавалась она с перерывами, практическое ее назначение сомнительно, для протестантской ориентации композитора она не вполне органична. Вдобавок Бах, параллельно ее завершению, мог отвлекаться такими второстепенными задачами, как составление малых месс! И все это оказалось в конечном счете не существенно. Вопреки внешним обстоятельствам, поверх всяких практических соображений, независимо даже от реального предназначения собственно мессы, возникал, рос и осуществлялся величественный замысел синтетически-обобщающего произведения, не имевшего себе равных. То, что для него были избраны внешние рамки мессы, обусловлено временем Баха: иных, столь же широких, еще никто не мыслил. Но и эти рамки композитор свободно раздвинул, по существу даже нарушил. При жизни Баха месса целиком не исполнялась. Немецкие музыковеды давно признали, что практическое ее применение в литургии вообще исключено.

Первое исполнение Кюрие и Gloria из мессы h-moll состоялось, как теперь доказано, 21 апреля 1733 года в Лейпциге, на торжественном богослужении в связи с празднествами в честь нового саксонского курфюрста Фридриха Августа. Партии этих частей Бах затем переслал курфюрсту в Дрезден — вместе с просьбой о титуле придворного композитора для себя (датована 27 июля 1733 года, титул же был пожалован в 1736 году). В дальнейшем к двум частям мессы композитор присоединил остальные три. Быть может, он рассматривал ее как коронационную (в 1734 году саксонский курфюрст стал королем польским Августом II, и его коронация происходила в Кракове).

Таким образом, Высокая месса была начата почти через четыре года по окончании «Страстей по Матфею», параллельно ей сочинялась Рождественская оратория и готовилась вторая редакция названных «Страстей».

Когда бы, в каком порядке, с какими бы перерывами ни работал Бах над мессой, по ее партитуре ясно, что она оставалась для него важнейшей творческой задачей, единственной в своем роде. Допуская в ней единичные пародии, он всегда, за редкими исключениями, преображал собственный материал, отбирал только лучшее, только безупречно соответствующее цели. Что касается мессы h-moll, то следует говорить об избранности музыки с начала до конца. И вот это-то ни в какой мере не диктовалось практическими, житейскими соображениями: поднести саксонскому курфюрсту можно было и нечто стоящее на уровне одной из малых месс. Не диктовалось это и богослужебным назначением композиции: Бах должен был учитывать, что его месса неисполнима в церкви, где ее звучание, вместе с иными текстами литургии, заняло бы большую часть дня.

Естественно, что месса h-moll побуждала и побуждает к различного рода эстетическим толкованиям — в попытках «объяснить» ее необычность, исключительность. Обсуждается, например, соотношение протестантского и католического начал в ней, поскольку Бах, как известно, не только был протестантом, но и развивал музыкальные традиции протестантизма. Постоянно возвращаются пишущие о Бахе к вопросам богослужебного или чисто концертного назначения мессы. Оставляем в стороне многочисленные религиозно-философские толкования ее смысла, издавна принятые и до сих пор не оставленные на Западе. Впрочем, каких только толкований тут не было! В 1930-е годы приходилось и у нас слышать, например, такие версии: образ богатоца олицетворяет якобы у Баха государственную власть, образ бога-сына — человечество, духа святого — природу. Но композитор, вне сомнений, был далек как от подобной схемы в целом, так и от примет вульгарной социологии, разоблачавшей социальное происхождение самого вседержителя!

В последнее время все чаще заходит речь в литературе о синтетическом значении мессы h-moll, что более чем естественно. Но каким именно мыслится этот синтез? Известный немецкий музыковед Харри Гольдшмидт, например, находит, что в мессе объединились две тенденции, характерные для творчества Баха, и что подобный синтез был у него единственным в своем роде. Одна из этих тенденций идет от вокальной его музыки с ее неистощимой фантазией, проявившейся в духовных и светских кантатах. Эта творческая линия достигает своей вершины и расширяется в своем драматизме в пассионах. Другая тенденция представлена инструментальной музыкой Баха, исходит от небольших клавирных произведений, ширится в Wohltempe-

iertes Klavier и других циклических сочинениях для клавира и органа, к «Музыкальному приношению» и вплоть до «Искусства фуги». Эта тенденция ведет через чисто музыкальную логику и абстракцию к известной у Баха «математике тонов» [47, 27].

Можно согласиться с тем, что в мессе синтезируются тенденции вокальной и инструментальной музыки Баха, как нельзя не признать, что она знаменует высокий синтез творческой фантазии и зодческой мысли художника. Но на определенном уровне этот синтез осуществлялся и в кантатах и в пассионах, которым никак невозможно отказать в силе музыкальной логики и «строительного» начала. На своем уровне этот синтез достигался и в огромном большинстве инструментальных сочинений Баха (быть может, за исключением таких специально технических замыслов, как «Kunst der Fuge»), которым также невозможно отказать в силе творческой фантазии и богатой образности. В этом смысле синтетична и музыка кантат, и музыка, созданная для клавира и органа. Единство мира образов и, в значительной мере, композиционных принципов скорее сближает, чем разграничивает эти сферы у Баха. На примере духовных кантат мы стремились, в частности, подчеркнуть их прямые соприкосновения с его инструментальной музыкой.

Вопрос состоит не в том, чтобы связывать богатство образной фантазии с вокальной музыкой Баха, а чисто музыкальную логику с его инструментальными сочинениями. Вопрос сводится в итоге к тому, что в мессе h-moll осуществлен в более широких масштабах, быть может, в самых широких у Баха, характерный для его творческого метода синтез вокальных и инструментальных форм и закономерностей и не менее характерный для него синтез неисчерпаемой образной фантазии и высочайшей музыкальной логики. Но ради чего именно возникает такой синтез, чему он служит в данном художественном произведении? Ответ на этот вопрос действительно приблизил бы нас к пониманию существа мессы.

Занимая особое место среди произведений Баха, месса как будто бы ничем в своем роде у него не подготовлена. До нее созданы в основной части духовные кантаты, сложились их типы, в совершенстве выработались принципы композиции. До нее Бах неоднократно углублялся в работу над пассионами, которые составляли тогда его важнейшую творческую задачу. Месса как род композиции была для него новой проблемой. И первое же ее решение оказалось уникальным! Это побуждает к тому, чтобы ранее всего отграничить мессу h-moll от других вокальных жанров, с которыми она одновременно и связана и далеко не тождественна. В целом мир ее образов (а это действительно большой мир) различными гранями близок и множеству духовных кантат, и особому образному миру пассионов. Но образная концепция мессы, а тем самым и музыкаль-

ная драматургия не совпадает ни с какой-либо из кантат, ни со «страстями». Образы «Страстей» отражаются в различных частях мессы, прежде всего в хоре *Stucifixus*, но также в хоре *Qui tollis* и в арии *Agnus Dei*. Однако они возникают здесь в ином контексте, существуют и действуют в ином целом, нежели в пассионах Баха. В неисчерпаемом образном мире духовных кантат можно обнаружить порознь едва ли не все прообразы того, что затем будет воплощено в мессе на новом уровне обобщения. Но это всего лишь некоторые истоки, отдельные линии, а не предсказание концепции. Можно с полным правом сказать, что месса у Баха уникальна.

В соответствии с таким характером образных связей композиционные принципы мессы частью непосредственно сближаются с уже известными нам принципами кантат и пассионов и одновременно не вполне совпадают с ними. Иные стороны духовных кантат (получившие также новое развитие в пассионах) оказались далекими для композиции мессы. Кроме протестантского хораля, естественно, это было все то, что служило драматизации музыкальных форм как незамкнутых (речитатив, аккомпанированный речитатив, ариозо) или своеобразно смешанных (речитатив с хоралом, вторжение ариозных соло в хор). Отпадали и инструментальные номера самостоятельного значения, а следовательно, исключались те прямые связи с клавириными концертами, со скрипичными произведениями, с Бранденбургскими концертами, с оркестровыми сюитами, какие имели место в кантатах.

Все сказанное почти целиком относится и к значению пассионов для работы над мессой. Как раз в «Страстях» Баха особенно углубились драматические возможности его композиции (в частности, в хорах *turbae*), тогда как в мессе полностью восторжествовали большие и замкнутые музыкальные формы. Вместе с тем, немногие крупные хоровые номера, например, «Страстей по Матфею», тоже имеют свои отличия от больших хоров мессы: они исполнены внутреннего драматического напряжения, как того требует тема пассионов, концентрируют в себе ее драматизм и к тому же включают в свое многослойное целое немаловажную линию протестантского хораля. Драматургическое сплетение драматической, лирической и эпической линий в композиции «Страстей» совершенно чуждо мессе уже по самому ее жанру. И все-таки музыкальные образы мессы, воплощенные в ином целом, в рамках замкнутых музыкальных форм, вне какого-либо сочетания различных линий драматургического развития, местами сближаются с образами пассионов — там, где говорится о распятии, о «взявшем на себя грехи мира», об «агнце божьем». Тем самым сближаются в принципе и музыкальный тематизм, интонационный строй, даже развертывание композиционной единицы по принципу единовременного контраста.

Далекая от непосредственных связей с инструментальными жанрами, месса *h-moll* находится, однако, в определенном внутреннем соотношении с ними. Дело даже не в ее стилистике («инструментальность» мелодического склада в ряде случаев): она такова и в других вокальных сочинениях Баха. Дело в том, что среди хоров мессы (а их 16 из 25 номеров) явно преобладают крупные и замкнутые музыкальные формы, развивающиеся чаще по тем же законам, что и в инструментальной музыке. Исключения, впрочем, очевидны: мы не отнесем сюда хор *Crisifixus*. В большинстве же хоровых номеров словесный текст имеет только заглавное значение: с ним связан основной тематизм того или иного хора, а дальше, в ходе музыкального развития, возникает музыкальный образ как бы результирующий то, о чем «заявлял» текст. Это не препятствует, разумеется, формообразованию скорее инструментального типа, с той оговоркой, однако, что партии хора подтекстованы немногими словами, повторяющимися столько раз, сколько потребует музыкальная композиция. По форме подобные хоры в принципе могут быть близки инструментальным фугам (с понятными ограничениями в фактуре), французской увертюре; иногда в них заметны черты концертности.

Как видно уже из этого, существенные отличия мессы от других вокальных сочинений Баха зависят не только от ее текста вообще (что само собой разумеется), но и от особого соотношения текста и музыки в ней — отличного от того, что мы наблюдали в кантатах и пассионах. Тексты кантат порою компоновались из разных источников. Текст евангелий широко дополнялся в «страстях» поэтическими вставками и строфами хоралов — такое вмешательство служило музыкальным замыслам композитора. Текст мессы был, как известно, строго каноничным. Помимо того, он влек за собой и определенную традицию музыкального воплощения (идущую от XVI—XVII веков), с которой в той или иной мере приходилось соотносываться.

Тем не менее, Бах проявил самостоятельность даже в отношении к тексту мессы. Где только возможно, он раздробил текст каждой из частей на наименьшие смысловые ячейки и лишь в виде исключения допускал две фразы в номере. Таким образом, музыка любого хора, любой арии писалась на очень короткий текст, и по существу всякая его фраза возбуждала образную фантазию композитора. Эта широта в музыкальном воплощении канонического текста мессы предельна у Баха — в прямом и точном смысле слова. Из пяти частей ее он создал двадцать пять номеров: шестнадцать хоров, шесть арий и три дуэта. Первый же возглас «*Kyrie eleison*» послужил единственной словесной основой двух больших хоров, общим объемом в сто восемьдесят пять тактов. В трех случаях композитор выделил внутри хора даже часть фразы, чтобы ввести с ней новый музыкально-тематический материал. Так, в первом хоре *Gloria*

слова «... и на земли мир» звучат с новой музыкой. В первом хоре Sanctus также выделены сменой тематизма слова «... полны неба и земля славы твоя». Но чаще всего каждый хор, каждая ария мессы выдержаны в одном характере, воплощают один образ, развертывая его очень широко, что требует многократных повторений фраз или их частей.

В дальнейшем мы убедимся еще и в том, что Бах необычайно последователен в трактовке возможных образов мессы. Он очень далек от ортодоксальной сдержанности, нейтральности, объективного тона церковной музыки — как академического стиля а cappella, так и более парадного барочного, распространенного в католических придворных центрах. Своей музыкой он придает каноническому тексту мессы экспрессивное толкование, соответственно находит для каждой ее фразы сильнее выраженные средства, опираясь при этом на весь опыт в кантатах, в пассионах, в инструментальных жанрах — на все серьезнейшее, самое глубокое в своем творчестве. Углубляя выразительность мессы, он и обостряет ее, что совсем не характерно для традиций церковной музыки.

В итоге все же остается неснятым вопрос: что именно побудило Баха к такому расширительному толкованию канонического текста мессы, даже если он стремился вложить в нее всю силу своей экспрессии? На это можно попытаться ответить, лишь оценив произведение в целом как музыкальную композицию.

### III

Бах рассчитывает в Высокой мессе на очень большой по своему времени (но не «чрезвычайный»!) исполнительский состав, который необходим ему не для общей парадности звучания, а для возможной дифференциации хоровых и оркестровых средств в зависимости от образных задач каждого музыкального номера. Не остается неизменным состав хора: в восьми случаях — пять голосов, в шести — четыре голоса, в одном — шесть голосов, в одном — восемь (двойной состав). В состав оркестра входят: флейты I и II, гобой d'amore I и II, гобои I, II, III, фаготы I, II, трубы I, II, III, валторна da caccia, литавры, скрипки I, II, альт, виолончель, continuo. Трубы и литавры звучат всего в шести случаях (из них в четырех — с полным оркестром, в двух — без гобоев); в остальном партия оркестра тоже трактована очень дифференцированно и гибко — как по выбору тембров, так и по роли инструментов в полифоническом целом.

При всей значительности солистов в мессе, удельный вес сольных номеров в ней несколько меньше, чем в пассионах и

большинстве духовных кантат. Солируют здесь: альт (две арии), бас (две арии), второе сопрано и тенор (по одной арии). В дуэтах выступают: два сопрано, сопрано — альт, сопрано — тенор. Как и в других вокальных сочинениях Баха, солисты по существу образуют равноправный ансамбль с концертными инструментами (из них в мессе отдано предпочтение скрипке и гобою d'amore).

Однако удивительное многообразие мессы, особенно ее хоров, определяется не столько составом исполнителей (он подчинен высшим целям), сколько характером тематизма, особенностями полифонического склада и формообразования — всем, что всякий раз особо требуется образным замыслом композитора. Каждый хор мессы имеет индивидуальный облик, что достигается чисто музыкальными средствами — вне картинности или драматизма кантат, вне драматических коллизий пассионов. Хоровой «корпус» мессы — своего рода энциклопедия баховского хорового искусства. Здесь претворено все, от старых традиций стиля а cappella до новейших приемов большой «концертной» фуги для хора и оркестра или небольших, почти камерных полифонических форм, внутренне насыщенных драматизмом или лирикой непосредственного высказывания. В одном случае Бах буквально повторил музыку хора (№ 6 — № 25) на значительном расстоянии, по-видимому, стремясь закрепить впечатление спокойной умиротворенности, строгости и равновесия благоговейных чувств. В остальном же его хоры чаще контрастируют один другому по характеру образов, и чем они напряженнее, тем сильнее возникающий контраст. В ряде случаев введение арии или дуэта, помимо всего прочего, еще оттеняет образный смысл того или иного хора, усиливая его воздействие. До Credo Бах старается не помещать внутри одной части мессы двух хоров подряд, перемежая их ариями и дуэтами. Это в целом отлично оттеняет иной принцип, принятый композитором для Credo. Другими словами, многообразие мессы закрепляется целой системой контрастов даже в распределении ее номеров по их исполнительскому составу.

Здесь, впрочем, необходимо оговориться. В трудах зарубежных (главным образом, немецких) ученых различие исполнительских средств в частях мессы, как и некоторые другие особенности их склада, нередко служит доказательством разновременности их создания, расчета на разные условия исполнения — иными словами, свидетельством разрозненности композиции, как бы собранной, составленной из самостоятельно возникших компонентов. Однако полное, документированное восстановление творческой истории мессы вряд ли когда-нибудь станет возможным. Нельзя отрицать также, что части ее возникали в разное время, быть может, в известной мере даже независимо одна от другой. Но перед нами — целое, авторизованное композитором, имеющее прямые внутренние связи, утвер-

дившееся в художественном опыте поколений именно как целое. Перед нами — данность, концепция. Как она складывалась — вопрос особый. Не исключено, что, попытавшись проникнуть в нее, мы сможем оправдать и самое ее происхождение.

Ко времени Баха традиционные пять частей мессы не регламентировали композитора слишком строго в подробностях его музыкального замысла. Существовали лишь привычные, примерные выразительные рамки для каждой части, да установилось издавна в общих чертах соотношение частей. Более торжественный и динамичный характер Gloria был явственнее ощущим после более сдержанно-молитвенного тона Kyrie. Некая ортодоксальная объективность, истовость заявила о себе в Credo. Величественно звучал Sanctus, более лирически — Agnus Dei. По усмотрению композиторов, части содержали — в зависимости от словесного текста — внутренние разделы или состояли из ряда музыкальных номеров (Gloria или Credo в особенности). В малых мессах Бах не делил Kyrie на законченные номера, ограничиваясь внутренними разделами (причем возглас «Christe eleison» определял средний раздел формы). Gloria же расчленялась у него на пять номеров. Этой схемы он твердо придерживался. Она по существу представляет композиционный план, родственный мессе h-moll (в двух ее первых частях), но проведенный в сокращении.

Создавая h-moll'ную мессу, Бах, конечно, нисколько не помышлял обходить традиционное разграничение ее частей по характеру, диктуемое самим каноническим текстом. Он лишь сделал из этого самые крайние художественные выводы, какие мог сделать, не утратив для мессы ее обозначения. В каждой из частей Бах исходит из сложившихся представлений о ее возможном характере, но возникающие у него музыкальные образы по выразительной силе и масштабам развития далеко превосходят все, что ранее мыслилось под смиренной мольбой Kyrie, под истовым исповеданием веры в Credo или лирическим просветлением Agnus Dei. Ни одна из частей не остается внутренне односоставной: где это возможно, действуют яркие образные контрасты; в других случаях сопоставляются образы словно из одного их круга, но богатые всякий раз иными психологическими оттенками, новыми эмоциональными акцентами. В этом смысле месса h-moll по музыкальной композиции является своего рода циклом циклов (соответственно из трех, восьми, девяти, трех и двух номеров).

Первая часть мессы, первый ее «цикл» — Kyrie — отличается от других наиболее широко распетым текстом и особенно длительным пребыванием в кругу не контрастных, а родственных образов. В малых мессах Баха эта часть состояла из ста семнадцати, ста восемнадцати, ста двадцати семи и ста сорока восьми тактов. Здесь два ее хора и дуэт достигают вместе двухсот семидесяти тактов. Минорные хоры (h — fis) на слова

«Kyrie eleison» разделены мажорным (D) дуэтом на слова «Christe eleison» (по аналогии с внутренним делением Кугие в малых мессах). Главной особенностью Кугие и одним из величайших достижений Баха следует считать глубокое и оригинальное раскрытие двух различных образов взывающей к небу скорби — в двух прекрасных хорах на одни и те же слова. Помещенный между ними дуэт лишь смягчает своей лиричностью остроту скорбных чувств, строгость их выражения, как бы снимая ненадолго высокую напряженность трагического. Удивительно внутреннее различие хоров Кугие, обусловленное различной трактовкой образов скорби. Они написаны каждый в особом полифоническом складе, в особой традиции полифонического письма — и в этом смысле даже контрастируют один другому. Если первый хор, большая пятиголосная fuga в совершенной и сложной синтетической форме, является подлинно вокально-инструментальным сочинением с самостоятельной ролью оркестра в целом и с выделением его (без хора) в частях формы, то второй хор Кугие, четырехголосная fuga на две темы, выдержан в строгом мотетном хоровом стиле (плавное движение, инструменты в унисон с хором), идущем от традиции a capella.

В первом хоре больше непрестанно растущей экспрессии, волнами вздымающегося страстного чувства скорби, как бы заполняющего собой всю форму. Оно звучит в речитациях и мучительных изломах широко развернутой патетической темы, оно растет в большом масштабе экспозиции в партиях оркестра, за тем хора с оркестром, оно не умолкает в сосредоточенно-скорбных интонациях оркестра в небольшой разработке и снова вздымается из глубины и растет в репризе. С огромным мастерством Бах длит это развитие из единого источника, в едином выдержанном характере. Все напряженно здесь в облике темы, в ее движении, в ее размахе, в беспокойной совокупности проникнутых ею мелодических линий — и все сдерживается медленным движением (*Largo*), строго логичным тональным планом, великой, зодческой уравниженностью целого\*. В основе единого образа и его развития лежит принцип единовременного контраста.

Второй хор Кугие тоже воплощает единый образ скорби (появление второй темы не меняет дела) и тоже подчиняется принципу единовременного контраста. Но все здесь другое в этих общих рамках. Плавная волнообразная тема движется мерно, в скромном диапазоне, и с первых же ее звуков пение ведет за собой инструментальную партию (бас вступает вместе с фэготами), определяя таким образом дальнейшее изложение. Музыка с начала до конца носит характер строгой сосредото-

---

\* Об особенностях синтетической формы этого хора как фуги с сонатными тональными отношениями см. 18, 162—165.

ченности, сдержанной углубленности. И в этом «мотетном» развертывании, близком, казалось бы, старинным хоровым формам, тем тяжелее падает в своей остроте смелая и новая (от второй пониженной к вводному тону) интонация уменьшенной терции, составляющая резко индивидуальный признак главной темы. Эта «падающая» интонация как бы пронзает всю ткань фуги; введение второй, более «нейтральной» темы (с такта 32) лишь оттеняет ее, не давая утратить остроты от повторений. Итак, во втором хоре Кугие действует в определенном направлении ряд сдерживающих факторов, которым противостоит в своей экспрессии лишь один, но всецело решающий. Эта скорбь неизменно сдержанна, даже внешне спокойна, величава, но она смертельно сжимает сердце.

Дуэт двух сопрано с концертирующими скрипками (два инструмента в унисон) отличен и от первого и от второго хора, как более светлый по колориту, с нежными вздохами голосов, идущих то параллельно, то канонически. Его не назовешь скорбным; он исполнен легкой лирической печали и дает эмоциональную передышку после экспрессии первого Кугие. Тем суровее и отрешеннее звучит потом второй хор Кугие.

В пределах Кугие полностью молчат трубы, валторна, литавры. И хотя в обоих хорах использованы одни и те же инструменты (струнные и деревянные духовые), оркестровая звучность их весьма различна. В первом хоре все время слышны самостоятельные в общем полифоническом движении голоса флейт, гобоев, струнных, несущих свою выразительную нагрузку; во втором хоре тембр всех мелодических линий двуетудин — окрашен вокально-инструментально. Это разграничение — или слияние — голосов хора и оркестра очень важно для широкой экспрессивности первого Кугие или строгой сосредоточенности второго Кугие. Звучность дуэта рядом с хорами оказывается чисто камерной: по существу это квартет, в котором равноправны четыре партии (скрипки в унисон — два сопрано — continuo).

Если сопоставить Кугие из мессы h-moll с аналогичными частями малых месс Баха, то даже из такого сравнения будет ясна необычная, из ряда вон выходящая образная сила большого Кугие. Наиболее серьезные и сосредоточенные по музыке малые Кугие (из месс F-dur и G-dur) представляют собой полифонические хоры мотетного типа, строгие, спокойные, лишены скорбных акцентов, благоговейные — и не более того. Они как раз стоят ближе всего к распространенной, традиционной трактовке этой части мессы. Так, вместо смиренной мольбы, вместо спокойного благоговения Бах дает в h-moll'ной мессе небывалый простор для многостороннего выражения глубоко скорбных чувств. Не побоимся заключить, что в первом из пяти «циклов» мессы сразу сосредоточено ее трагическое начало.

Второй «цикл» — Gloria — по господствующему в нем тону резко контрастирует первому. Впрочем, эта часть мессы много-

составна и содержит значительные внутренние контрасты. В малых мессах часть Gloria всегда была у Баха достаточно развернутой — общей сложностью от пятисот пятидесяти двух до шестисот восьми тактов. В мессе h-moll Gloria содержит восемь номеров и семьсот семьдесят тактов. Заметим, кстати, что дальнейшему расчленению текст этой части уже не поддается: Бах извлек из него максимум возможностей для образного наполнения данного цикла. Главной целью для композитора было преодолеть традиционную, официальную парадность торжественно-динамического прославления, внести в него лирико-патетические или героические акценты и, где возможно, выделить образы строгой, благодостной сосредоточенности или напомнить о жертвенности искупления. Преобладают в Gloria, разумеется, светлые, праздничные образы, начальный и заключительный хор по-разному «глориозны» (D-dur, Vivace, с трубами и литаврами), но даже их выразительная сила в известной мере зависит от контрастов с другими номерами цикла.

Четыре хора, входящие в Gloria, выдержаны в различном характере, хотя крайние из них принадлежат к близкому кругу образов. Начальный хор Gloria in excelsis Deo — блестящий, живой и мощный, поначалу с фанфарами и «юбилеями» в быстром темпе — содержит и внутренний контраст: со словами «Et in terra pax» наступает резкий перелом — снимаются на время трубы и литавры, звучит идиллическая тема, изложенная параллельными терциями, несколько замедляется движение, меняется метр ( $\frac{4}{4}$  вместо  $\frac{3}{8}$ ). Но из этой «мирной» темы дальше разрастается эффектная и динамичная fuga, общее оживление которой обусловлено подвижной пассажной мелодией второй темы, присоединившейся к первой. Смена образов не нарушает общего концертного характера Gloria, тем более, что разрастание fugи из «мирной» темы скорее сближает, чем разграничивает их.

Последний хор Gloria — Cum sancto spiritu — не только под стать первому, но и превосходит его энергией выражения, обилием смелых, броских приемов хорового письма в соединении с гармоническими «обострениями», вторжением аккордово-маршевых фраз в ткань fugи, редкостной свободой и размахом изобретения. Все служит созданию образа необычного, как бы рвущего привычные рамки в своей действенной силе, могучего, грозного и светозарного одновременно. Вряд ли Бах когда-либо так приближался к образам Микеланджело, как в заключительном хоре Gloria. Подчеркнем такие особенности хора, как энергичный возглас заглавной темы (всегда в паре голосов) с ее отрывистым ударным окончанием, как широкие шаги богатырского баса в пределах двух тактов на фоне протянутого аккорда верхних голосов («... Patris», такты 5—7, 13—16), как трехкратно выдержанный хором уменьшенный септаккорд (такты 27—29, 76—78, 113—115), как «вырастание» темы ярко

динамичной фуги (от такта 37) из заглавной темы-возгласа, как сочетание внутри фуги активного полифонического движения и прерывающих его аккордовых фраз, которые и членят форму и еще крепче объединяют фугу с началом хора, то есть служат скреплению целого. Возникающий образ не прост, не однозначен, показан с разных его сторон, но это в итоге единый образ всемогущества, призванный поразить воображение слушателей.

Хоры в середине Gloria — совсем другого порядка, другого склада, иных, более скромных масштабов. Из них *Gratias* отличается бóльшим спокойствием, гармоничной уравновешенностью чувств, объективностью общего тона; однако в нем есть и величие, и сила, раскрывающиеся постепенно от начала к концу. Бах взял за его основу хор из кантаты BWV 29 — тоже благодарственный (на слова «*Wir danken dir, Gott*»), значительно сократил его и внес малозаметные изменения. Тематический материал здесь прост, обе темы (вторая более подвижная) развертываются плавно, чаще поступенно. Характер полифонического изложения на протяжении двух третей формы приближается к мотетному (инструменты в унисон с голосами). В проведении и сочетании двух диатоничных тем композитор ставит перед собой различные контрапунктические задачи, показывая темы поочередно, сдвигая в стреттах, накладывая одну на другую. Внутренняя активизация всей полифонической ткани позволяет не только длить разворачивание спокойного образа без ослабления интереса, но и раскрывать его последовательно ширящимся, завоевывающим все большую силу. Своего рода скачок, сдвиг наступает с тридцать первого такта, когда партии труб впервые высвобождаются от подчинения голосам хора и самостоятельно имитируют первую тему поверх всей остальной звучности. Это уже нарушает мотетный склад изложения, образуя прорыв к кульминации. В целом такой тип развития напоминает неспешное, ровное, последовательное движение к высоте в долине, когда поле зрения медленно раздвигается на длительном, некрутом подъеме, а дали все ширятся перед глазами... Перехватив, наконец, первую тему (такты 31 и 41), трубы дают сигнал, что высота достигнута.

На особое место выделяется в цикле Gloria хор *Qui tollis* — первый из номеров, написанный в миноре (h-moll), в основной тональности мессы. Он обозначает лирический центр всего цикла и сближается по духу с миром образов в «страстях». На редкость проникновенна его прекрасная тема, пластичная, подлинно вокальная в широкой начальной фразе, в расчленении паузой, в «говорящем» продолжении («... *miserere nobis*»). Она только поется — звучит в партиях четырехголосного хора в каноническом изложении, в имитациях, тогда как оркестр ведет самостоятельные линии. Партитура как бы многослойна: имитационная полифония хора соединяется с контрастной к ней

полифонией оркестровых партий. На гармоническом фундаменте струнные с первого такта создают колышавшийся звуковой фон, а поверх него, начиная с седьмого такта, парят более быстрые пассажи двух флейт, изобилующие «вздохами» (такты 22—27, 36—41, 44—49). Все это насыщенное изложение не перегружено звучностями и — при совершенном ансамбле — должно быть прозрачным. Главенствует выразительное пение, скорбная мольба с непосредственностью лирического высказывания. Живое дыхание и мягкие краски «фона» вместе с потоками нежных вздохов у флейт сообщают целому совершенно своеобразную прелесть и более теплый колорит.

Сравнение этого хора с подобными же номерами трех малых месс Баха (в мессе G-dur такой номер отсутствует) доказывает бесспорное преимущество Qui tollis из мессы h-moll. В малых мессах Qui tollis не исполняется хором: это всегда медленная ария, тонально выделенная из целого. К сожалению, во всех трех случаях арии заимствованы из духовных кантат Баха (BWV 102, 179 и 187). Правда, они достаточно выразительны (две из них минорные, звучали в скорбных ситуациях), но в них нет той степени откровения, какой отмечена музыка хора Qui tollis (пример 84).

Нельзя не вспомнить, что Бах использовал и для Qui tollis музыку первого хора из кантаты BWV 46, сочиненной еще в 1723 году. Он переработал этот хор, превратил его в новое целое, снял большое инструментальное вступление, сократил почти втрое, но воспользовался его тематическим материалом (вплоть до струнного «фона» и пассажей флейт). И все же победителей не судят: Бах одержал в этом случае полную победу.

Три арии и дуэт, входящие в цикл Gloria, в принципе смыкаются по складу с многочисленными сольными номерами духовных кантат. Как увидим дальше, даже типы арий в мессе h-moll совпадают с тем, что можно наблюдать в кантатах. В общей композиции Gloria сольные номера выполняют немаловажную роль именно в сочетании с хоровыми — то в известной степени контрастируя им, то продолжая их образную линию, то смягчая достигнутое напряжение. Строго говоря, эти функции чаще всего так или иначе совмещаются.

После первого хора Gloria с его праздничным блеском и динамикой ария Laudamus te (A-dur, для второго сопрано со скрипкой соло) как бы продолжает восхваление, но вносит в него лирико-патетический смысл, оттенок личностного в выражении чувства. Заметим попутно, что ни в одной из малых месс Баха аналогичного номера нет: его текст не выделен из первого хора. Ария очень красива, богата по изложению: голос соревнуется с концертирующей скрипкой, квартет (струнные и continuo) ведет сопровождение. Это яркий образец импровизационно-патетического стиля у Баха: уже в большом инстру-

ментальном вступлении (законченное построение из двенадцати тактов) скрипка исполняет широкую патетическую мелодию, волнами восходящую к единой вершине и так же низвергающуюся с нее. Изысканные ритмы, смены и перебои акцентов, усиливающие выражение чувства, огромный диапазон, особая страстность устремления мелодии — все подчинено здесь единому вдохновенному порыву. Вступление определяет основной тематизм арии, который частично отражается дальше и в вокальной партии. Такая удивительная широта импровизационного развития мелодии, как выражение индивидуального начала, возможна, разумеется, только у солирующих исполнителей. В данном случае она прекрасно оттеняет и «массовую» динамику первого хора Gloria и спокойную строгость следующей за ней хора Gratias.

Дальше совершается переход к лирической сердцевине всего цикла Gloria. Что-то простодушное есть в светлой лирике дуэта Domine Deus (G-dur, сопрано и тенор с солирующей флейтой) — и трогательное в этом простодушии. Голоса вступают канонически один за другим и тут же сливаются в параллельном движении. Флейта концертирует, изредка присоединяясь к ним. В ее партии подчеркнуты чувствительные интонации, временами обостряющиеся (такт 53). Сопровождение остается тем же, что и в предыдущей арии. Дуэт непосредственно подводит к хору Qui tollis, не завершаясь в своей тональности, а модулируя в h-moll. Точно так же связана с хором идущая за ним ария. Хор останавливается на доминанте си минора и в той же тональности без перерыва следует ария Qui sedes. Так, три лирических номера, образующих сердцевину цикла, непосредственно связаны один с другим. В центре находится Qui tollis. Глубина и оригинальность этого воплощения лирики всецело оттенена светлым простодушием предшествующего дуэта. В свою очередь образность хора Qui tollis находит частичное отражение в нежно-печальной лирике арии Qui sedes (h-moll, альт с солирующим гобоем d'amore и сопровождением квартета), мелодически пластичной, прозрачной по фактуре, с предпочтением матовых тембров (альт и гобой) и средних регистров.

Вся группа номеров отделена от последнего хора в цикле арией Quoniam tu solus sanctus (D-dur, бас с валторной da caccia и двумя фаготами). В наше время она кажется излишне тяжеловесной, какой-то неповоротливой не только в вокальной, но и в инструментальной части. Мы плохо понимаем такой стиль письма и готовы даже усомниться в его целесообразности. Между тем, ключ к этой арии лежит в заключительном хоре Cum sancto spiritu. Величественное движение баса, размашистые ходы и пассажи валторны, глубокое рокотание фаготов призваны подготовить в арии, после лирической сердцевины, совсем иные стороны образа всемогущества, который восторгается в заключительном хоре Gloria. Даже «богатырские» ходы баса,

столь подчеркнутые в хоровой партии, имеют прообраз в арии Quoniam. Если бы хор следовал прямо за лирическими номерами, общее равновесие цикла *Gloria* оказалось бы нарушено: композитору был необходим эмоциональный противовес после лирических номеров и перед заключением всей части.

## IV

Цикл *Credo*, центральный в мессе, является и самым обширным. Вероятно, его создание представило наиболее трудную задачу для Баха: текст не располагал к образному его воплощению; композитор, по кругу обязанностей, не обращался ранее к нему. Но Бах и не мог подойти к тексту «Символа веры» догматически или риторически. Как всегда, он мыслил образно, трактуя слова в своей системе образов. Он нашел в ней средства для воплощения таких сторон *Credo*, как твердость установлений, как незыблемость, крепкая традиционность высказанного, хотя, казалось бы, они мало поддавались художественной трактовке. Он обозначил лирическую сердцевину *Credo* и наметил высокую, единственно для него возможную кульминацию всей части. Он услышал и трагическое начало в *Credo*, и возможность идиллического мироощущения, и сильнейшее, победное торжество жизни над смертью. Он создал свое *Credo*.

Из девяти номеров *Credo* семь написаны для хора. Дуэт, с одной стороны, и ария, с другой, также имеют, конечно, свой образный смысл, но главное для всего цикла выражено в его хорах. Они удивительно многообразны по содержанию и выразительным средствам, по вокальному письму и роли оркестра. Схематически их можно представить четырьмя группами: хоры утверждения, декларативные, строго конструктивные (*Credo* и *Confiteor*); хоры прославления (*Patrem omnipotentem* и *Et expecto*); хоры глубоких лирических или трагических чувств (*Et incarnatus*, *Crucifixus*); хор героически-триумфальный (*Et resurrexit*). Только для первой группы характерно введение григорианских мелодий, символизирующих католическую традицию.

Композиция *Credo* в целом до известной степени симметрична, хотя строгой схемы мы не обнаружим. Двум первым хорам (*Credo* и *Patrem omnipotentem*) отвечают два последних (*Confiteor* и *Et expecto*). Дуэт после первой пары хоров и ария перед последней парой как бы отграничивают хоровую сердцевину цикла с лирическим центром среди ее трех номеров и кульминацией всего *Credo*. В масштабе мессы как «цикла циклов» эта сердцевина тоже имеет важнейшее значение.

Первый хор Credo (Credo in unum Deum, миксолидийский лад, пятиголосный состав с двумя скрипками и continuo) отчасти стилизован под старину, как fuga на мерную григорианскую мелодию в диапазоне квинты, с применением горизонтально-подвижного контрапункта (стретты, их сочетание с темой в увеличении), при скромном составе исполнителей и господстве вокального голосоведения. Но вся fuga как бы наложена на непрестанное волнообразное движение четвертями в басу (партия continuo) — своего рода *perpetuum mobile* (остинатность намечена, но не выдержана). Это лишает ее архаичности. И, что еще существеннее, имеет большой образный смысл. По самому замыслу fugи ей чужда явная эмоциональность: она сдержанна, величава, декларативна, как ни обогащают баховские контрапункты изложенную большими длительностями григорианскую тему. Остинатное движение баса, словно неумолимый ход времени, придает целому характер неотвратимости — и этот оттенок образа уже снимает возможную «нейтральность» эмоций.

Примыкающий к первому хору Credo второй (Patrem omnipotentem, D-dur, четырехголосный, с трубами и литаврами) своеобразно соотносится с ним: по ряду признаков они контрастны, а вместе с тем образуют пару, объединенную функцией начала для всего цикла Credo. Хор Patrem omnipotentem тоже в известной мере декларативен, но это уже хор прославления, оживленный, гармонически ясный, с яркой звучностью оркестра. Однако он составляет дополняющий контраст к первому хору и поэтому воспринимается в известном единстве с ним. Помимо всего прочего, это подчеркнуто особым приемом: в начале второго хора (такты 1—3) и дальше (такты 6—8, 10, 42—44) звучат слова первого («Credo in unum Deum»), причем они вторгаются репликами свободных голосов хора поверх общего полифонического развития всей его ткани. Эти возгласы, заявляя одно и то же, в самом деле несут в себе нечто от «декларации». Основная тема хора — широкая, лапидарная, размашистая — движется по аккордовым звукам, вступая в басу, что сразу сообщает ей характер мощной энергии. Удержанное противосложение (или, если угодно, второй тематический элемент) далее еще активизирует, оживляет полифоническую ткань, а партия оркестра, в свою очередь (движением басов, аккордовой поддержкой, затем пассажами струнных, деревянных, медных с литаврами), усиливает это впечатление нарастающей динамики. В таком хоре нет ничего личностного, ничего от индивидуализации образа. Он воплощает простую, но необоримую силу, декларирует ясный, неоспоримый тезис, утверждает догмат. Но если в первом хоре Credo это было сделано с величием внутренней сосредоточенности, то во втором — с ораторским размахом торжественного провозглашения.

Два последних хора Credo (мы пропускаем пока пять номеров в середине цикла) раньше рассматривались обычно как два раздела одного номера (так было и в изданиях партитуры мессы), но теперь их принято обозначать как отдельные номера, что представляется более справедливым.

Контрастируя по общему характеру, хоры написаны в разных тональностях, в сопровождении различных инструментов (один — с basso continuo, другой — с полным оркестром). Каждый из хоров достаточно развернут (146 и 105 тактов). Вдобавок ко всему Бах заимствовал музыку для второго хора из своей кантаты 120, что лишний раз свидетельствует в пользу ее независимости от первого хора.

Первый хор Confiteor (fis-moll, пятиголосный, в сопровождении continuo) выдержан в традиционно-полифоническом складе, как fuga на две темы, к которым присоединяется (только с 73-го такта) григорианская мелодия, имеющая здесь, как и в первом хоре Credo, символическое значение. На простом, несколько объективном тематическом материале Бах демонстрирует виртуозную полифоническую технику. В рамках первого шестнадцатитакта экспонируется первая тема, канонически имитируемая всеми голосами хора (последовательно сверху вниз). Далее идет экспозиция второй темы, более сжатой в диапазоне, с традиционно-вокальными попевками (последовательно от тенора вверх). После чего следуют двойные имитации: обе темы вместе у двух сопрано, они же вместе у альты и тенора — и все это в двойном контрапункте, темы меняются местами по высоте. В ходе дальнейшего развития появляется григорианская мелодия, проводимая канонически басом и альтом (тогда как остальные голоса продолжают разрабатывать основные темы), а затем идущая у тенора в увеличении. Медленная кода на ровных басах сопровождения, необычайно острая гармонически, с хроматическими интонациями, долго подводит к следующему хору... Кода, такая смелая и свободная по выразительным средствам (хотя как будто бы и выведенная из предшествующего мелодического развития), воспринимается как эмоциональный слом всего предыдущего, как акцентированный переход от того, что обычно, традиционно, догматично, к неведомому, странному, таинственному. Так вторгается подлинно баховский драматизм, знакомый нам по духовным кантатам, даже в полифоническую плоть мессы, в ее обобщенные и замкнутые формы. Это находит прямое объяснение в тексте: Бах строит коду на словах следующего хора: «Чаю воскресения мертвых...» Но то, что станет там открытым, «трубным» ликованием, здесь, — на своем месте, в преддверии Vivace, ре мажора, фанфар — еще звучит как прикосновение к тайне небытия.

Последний хор цикла Et expecto (D-dur, пятиголосный, с трубами и литаврами) знаменует победу жизни над смертью и проникнут единым порывом чувств. Его темы, имитационно экспонируемые одна за другой, носят героический, торжественный или «юбилейный» характер, а партия оркестра, гармо-

нически ясная, не лишенная маршевости, скрепляет целое своим светлым, мощным концертным звучанием.

Все остальные номера, входящие в цикл *Credo*, — сколь бы они ни были многообразны — отличаются гораздо более индивидуальной выразительностью. Внеличный характер по преимуществу Бах придал только большому и торжественному обрамлению цикла. Все же, что так или иначе связано с образом Христа, как всегда у композитора, проникнуто поэзией лирической одухотворенности, глубоким и трепетным чувством, трагическим состраданием. От дуэта *Et in unum dominum Jesus Christum* идет дальше это углубление образов цикла, достигающее предела в гениальном хоре *Crucifixus*. Дуэт (*G-dur*, *Andante*, сопрано и альт со скрипкой и гобоем *d'amore*) в общем еще не выходит за пределы светлой и мягкой лирики, голоса движутся канонически (со свободной сменой интервала), реже параллельно, и лишь к концу (с 69-го такта) колорит на время темнеет и чувства омрачаются (одноименный минор, интонационные обострения) — словно в предвестии будущего. Бах оттеняет слова: «...ради нас и нашего спасения сошедшего на землю».

Чудесный хор *Et incarnatus* (*h-moll*, пятиголосный, в сопровождении двух скрипок и *continuo*) погружает слушателя в сферу серьезных и благоговейных чувств. Его почти камерное звучание остается таким с начала до конца. Отрывисто бьют каждую четверть басы, непрерывно «вздыхают» в легких фигурациях скрипки, и на этом выдержанном фоне, нисходя по звукам аккорда или сходясь в созвучиях, голоса хора — тоже в ровном движении — с глубокой серьезностью вещают о совершившемся чуде перевоплощения («...и воплотившегося ... и ставшего человеком»). Возникает очень необычный образ, высокий, проникновенно-серьезный — и одновременно лирически-«очеловеченный», трепетно близкий каждому. Что-то есть в этом образе от внушения, от застывшего «чудесного мгновения», при котором, однако, слышно, как бьется сердце. Некоторыми чертами он, казалось бы, близок всяким явлениям, вещаниям, даже заклинаниям в оперной музыке с их напряженной статикой, но нет, Бах лишил его рокового бесстрастия... Для него величие образа было не в «божественности», а именно в нисхождении на землю, в жертвенной человечности. В рамках мессы, в ее образной концепции *Et incarnatus* — тоже явление («вочеловечившийся» бог), поразительное по силе и точности воздействия. Бах ограничился здесь скромным кругом художественных средств, проявив большую тонкость мастерства и вкуса.

Образная значительность хора *Et incarnatus* подготавливает слушателей к восприятию хора *Crucifixus* — центральной части в цикле *Credo*. Некоторые исследователи называют оба хора «духовной сердцевиной» *Credo*, даже сердцем всей

мессы [45]. В основе хрестоматийно-известного хора *Crucifixus* (e-moll, четырехголосный, в сопровождении струнных, флейт и continuo) лежит целый комплекс сложно взаимодействующих выразительных средств. Возникающий образ достигает трагедийной силы, не ослабевающей с годами, даже со столетиями. Тема распятия, столько раз воплощенная в искусстве ко времени Баха, для него была прежде всего темой скованного страдания (и страстного сострадания), неоднократно входившей в его творчество. Заметим попутно, что в пассионах он ее — ее непосредственно — не раскрывал в широкой музыкальной форме: он вел к ней образное развитие, эмоционально предваряя ее (покаяние Петра, шествие на Голгофу), он исходил из нее в оплакивании (похоронная колыбельная), он, наконец, допускал ее драматическое воплощение (в речитативах, в кратком ариозо), но не более того. В мессе, где подобных возможностей совершенно не было, тема распятия получила лишь концентрированное, обобщенное выражение в одном хоре *Crucifixus* (и как бы отозвалась в хоре *Qui tollis* и арии *Agnus Dei*).

Ни одно из музыкально-выразительных средств хора не является «чрезвычайным». Среди них есть и весьма традиционные. Бах не прибегает ни к патетической импровизационности с ее напряженной экспрессией, ни к сложнейшему полифоническому развитию целого. Вся партия хора с начала до конца кажется свободной в движении, будучи объединена только кругом интонаций. Но именно совокупность выразительных средств в их необычном взаимодействии позволяет композитору превзойти ранее существовавшие образцы драматизма в музыкальном искусстве и создать подлинно трагическую музыку. Как не раз уже приходилось замечать, она подчинена в развертывании принципу единовременного контраста, причем и на стороне активизирующих мысль, «экспрессивных» факторов, и на стороне сдерживающих движение, тормозящих сил выступают сразу многие компоненты целого.

Лучше всего известно то, что считается стабильным в хоре *Crucifixus*: *basso ostinato* четвертями в основе всей формы и ровные аккорды сопровождения половинными нотами с начала почти до конца. Но и в этой двойной мерности нет покоя. Сама остинатная басовая «формула», происходящая из пассакалии, к тому времени стала как бы символом *lamento*, а ее хроматическое нисхождение в глубину на протяжении четырехтакта добавляет к этому примету скорбной обреченности, не отступающей ни на миг. Мерные «всплески» аккордов в разных регистрах могли бы, кажется, внести спокойствие, но со второго четырехтакта гармонии обостряются (появляются уменьшенные септаккорды и их обращения), и успокоение не наступает. Итак, уже партия оркестра, с ее тотальной мерностью, с тринадцатикратным повторением формулы *basso ostinato*, несет в себе и сдерживающее и движущее начало вместе. Она к

тому же совершенно отделена от партии хора, не подчиненной сколько-нибудь родственному конструктивному принципу. Первый четырехтакт звучит без хора: показан лишь фон для его дальнейшего движения. Во втором и третьем построении голоса поочередно вздыхают «Crucifixus, crucifixus...» — и этот возглас спускается от сопрано к альту, тенору, басу... Очень постепенно уплотняется хоровая ткань — от четвертого к восьмому построению. Нисходящие хроматизмы проникают и вокальные партии (такты 21—23, 25—27, 49—51). В восьмом и девятом построении устанавливается полное четырехголосие хора; в десятом — одиннадцатом (после паузы) голоса вступают с имитациями (опять, как вначале, сверху вниз), причем имитируемая попевка (сопрано — альт) заставляет вспомнить о втором Куге — острой интонацией уменьшенной терции (пример 85). В последнем, тринадцатом построении движение хора замедляется, хроматизируется (на повторяющиеся слова «... и похоронен, и похоронен»), оркестр замолкает, звучит лишь оstinатный бас.

Хоровая и оркестровая партии находятся в отношениях контрастной полифонии, причем и в той и в другой присутствуют и побуждающие и сдерживающие факторы. Но в оркестре господствует мерность движения, хор же движется вперед, местами обостряя интонационный строй и изменяя степень плотности звучания. В итоге возникает особый характер развития — строго регламентированного в одном смысле и свободно развертывающегося на основе определенных интонационных процессов в другом. По существу хор *Crucifixus* — углубленное и образно обогащенное *lamento*, выражение трагической скорби, одновременно и острой, и высокой, и мучительной, и благоговеющей.

Остается еще сказать о хоре в контексте мессы. Он и сам по себе очень выделяется из целого и вместе с хором *Et incarnatus*, действительно, представляет сердцевину произведения. В отношении же к последующему хору *Et resurrexit* он образует самый резкий контраст в мессе: на него, с нашей точки зрения, приходится зона кульминации всего произведения. Тихо сползают вниз голоса хора, в последний раз хроматически нисходит бас, в заключительных тактах он поворачивает из *e-moll* в *G-dur*... каденция... и вдруг ослепительным светом врывается «трубная» звучность хора с полным оркестром, в триумфальном, победном *D-dur* «...И воскресшего в третий день по писаниям». Впечатление грандиозное, ошеломляющее.

Прежде чем переходить к хору *Et resurrexit*, заметим, что хор *Crucifixus*, при всей глубокой оригинальности, в определенном смысле соотносится и с другими номерами мессы. В рамках *Credo* любопытно реализуется, например, сама идея оstinатности. В первом же хоре цикла сначала устанавливается

собственно *basso ostinato* (8+8 тактов), затем оstinатность волнообразного движения четвертями удерживается до конца, а сама исходная формула как бы размывается в нем. Черты нестрогой оstinатности в движении баса проступают и в хоре *Patrem omnipotentem*. Органные пункты на тонике (такты 1—8) и доминанте (такты 20—27) и оstinатность общего движения оркестровой партии отличают весь хор *Et incarnatus*. После этого строгая, совершенная оstinатность баса в соединении с оstinатным аккордовым движением других голосов оркестра в хоре *Crucifixus* представляется завершением этих оstinатных тенденций *Credo*. В дальнейшем, с триумфальной победой жизни в хоре *Et resurrexit*, оstinатность как бы отступает из цикла. И лишь однажды, в медлительной коде *Confiteor*, как уже было замечено, упорное оstinатное движение басов (вместе с гармоническим обострением), на словах «Чаю воскресения мертвых», выделяется из всего музыкального контекста. Так или иначе, оstinатные тенденции характерны именно для *Credo*, обозначают ли они незыблемость идей, неумолимый ход времени, свойства чудесного явления, оттенок скорбной обреченности или напоминания о смерти. Они связаны только с отдельными гранями, чертами, свойствами различных образов, но то, что эти образы — из цикла *Credo*, в центре которых находится *Crucifixus*, по-своему, надо полагать, симптоматично.

Хор *Et resurrexit* (D-dur, пятиголосный, в сопровождении оркестра с трубами и литаврами) всем характером концертной звучности, «ударным» трубным началом, «юбилейным» обилием имитируемых тем, виртуозным соло баса контрастирует хору *Crucifixus*. Черты праздничной концертности изложения, с выделением порою и оркестровых блоков, сочетаются в нем с проявлением вариационности: из начального, «заглавного» *tutti* вырастают и мелодии других разделов формы (пример 86). Это сообщает целому тематическое единство при динамичности развития: весь хор проникнут ликующей силой жизни.

Своего рода блаженным отдыхом становится после зоны кульминации и ослепительной динамики хора *Et resurrexit* ария баса *Et in spiritum Sanctum* (A-dur, бас с солирующими гобоями d'апоге). Хотя текст на этот раз достаточно обширен (помимо слов о духе святом и троице идет речь еще о «святой, всеобщей и апостольской церкви»), Бах извлек из него только возможность создать светлую идиллию, почти пастораль — в характерном движении на  $\frac{6}{8}$ , с нежными терциями в волнообразном движении солирующих гобоев и такой же легкой, подвижной мелодией баса. Вероятно, композитор услышал для себя в тексте одно лишь слово «*vivificantem*» («животворящего», «творящего жизнь») — и возник образ неожиданный для догматического «Символа веры» и естественный, необходимый Баху для его *Credo*. В контексте цикла *Credo* эта ария становится своего рода идиллическим интер-

меццо перед монументальным финалом, в зону которого входят хоры *Confiteor* и *Et exspecto*, достойно венчающие девятичастный цикл.

Четвертая часть мессы, *Sanctus*, не столь многосоставна, как две предыдущие. Бах и в данном случае предпочел широкие музыкальные формы при достаточно кратком тексте. К примеру, слова «Осанна в вышних» — и только они — звучат в хоре из ста сорока восьми тактов, который к тому же должен повторяться после следующего номера. Но хотя цикл *Sanctus* и содержит более пятисот тактов, в нем всего три части — образный смысл не допускает более дробного деления. По общему характеру торжественного прославления *Sanctus* как бы отвечает второй части мессы — *Gloria*, но без ее образной многосоставности. В контексте всей мессы первый хор *Sanctus* с наибольшей силой и размахом воплощает образ всемогущества, гигантского, необоримого созидательного начала жизни. Громоносное величие и стихийная мощь вместе с импульсивной динамикой определяют основное впечатление от этого великолепного начала всей части.

В цикле *Sanctus* заглавный хор (D-dur, шесть голосов в сопровождении всего оркестра — трубами и литаврами) состоит из двух разделов («Свят, свят, свят...» и «Полны небо и земля славы твоя»), сопоставленных по принципу французской увертюры, трактованной по-баховски широко и с акцентом на первом разделе. Первые же такты хора потрясают слушателя. Сочетание громового триольного раската голосов, идущих параллельными созвучиями, с тяжелыми, крепкими шагами баса по большим интервалам, с трубным звучанием оркестра и элементами марша в его партии — все это, в отдельности как будто и не столь сложное, в целом создает удивительный эффект не банальной, не стереотипной торжественности. Обычно всякие торжественные начала хоров или увертюр оставались статичными. Громоносное начало *Sanctus* излучает всепобеждающую энергию. Второй, фугированный раздел хора с признаками концертного склада полон радостного оживления, необычайной подвижности и света.

Два остальных номера в цикле *Sanctus* связаны в трехчастную последовательность, поскольку должны исполняться так: *Osanna* — *Benedictus* — *Osanna da capo*. Хор *Osanna* (D-dur, двойной состав, оркестр с трубами и литаврами) потому и написан для двойного состава голосов, что это как нельзя лучше подходит к его концертной форме, при сопоставлениях *tutti* и концертирующих голосов или двух хоровых групп. По характеру он динамически праздничен без особенно яркого индивидуального отпечатка (прообраз этой музыки — в духовной кантате BWV 215). Ему контрастирует лирическая ария тенора *Benedictus* (h-moll, с солирующей скрипкой). В масштабе мессы она отвечает лирико-патетической арии *Laudamus te*:

соревнование голоса со скрипкой проходит в импровизационно-патетическом складе; в двенадцатитактовом вступлении скрипка излагает основной тематический материал арии. Но в музыке *Benedictus* меньше пафоса, больше мягкости, прозрачности при постоянном оттенке лирической печали. В цикле *Sanctus* она, несомненно, предстает лирическим центром, образуя контраст к двум праздничным хорам.

Что касается цикла *Sanctus* в целом, то он некоторыми чертами приближается к инструментальным жанрам — к французской увертюре, к *concerto grosso*. Хор *Sanctus* естественно рассматривать как центр тяжести, *Benedictus* — как лирический центр и *Osanna* — как финал. Разумеется, все это условно: *Osanna* ведь обрамляет *Benedictus*. Но по соотношению частей, по их облику и музыкальному складу цикл *Sanctus* наталкивает на подобные сопоставления — точно так же, как это признается в отношении нескольких духовных кантат Баха (BWV 119, 194, 146, 35, 169, 42).

Последняя часть мессы, *Agnus Dei*, наиболее скромна (95 тактов), включает всего два номера и совсем не содержит — подобно циклу *Kyrie* — ничего празднично-триумфального. Входящие в нее ария и хор, хотя и контрастируют между собой, не составляют столь резкого контраста, какой мы не раз наблюдали внутри других частей мессы. Прообразом арии *Agnus Dei* (g-moll, альт с солирующими скрипками) стала прекрасная ария из духовной кантаты BWV 11 (там она звучала со словами «*Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben*»), о которой уже шла речь в связи с кантатой (с. 61). Бах переработал ее, сделав мелодию строже, острее, транспонировал на тон ниже. Эта пародия не ставит под сомнение избранность музыки в мессе: ария *Agnus Dei* принадлежит к числу высоких образцов трагического у Баха и поднимается до уровня сильнейших номеров сочинения, будучи, бесспорно, лучшей из ее арий. Традиционное понимание этой части совсем не требовало такого углубления эмоций: достаточно было лирического смягчения после более мощного, торжественного *Sanctus*. Бах же ощутил здесь остроту душевной боли — в напоминании о великой испускательной жертве («Агнец божий, взявший на себя грехи мира»), так же, как это было отчасти в хоре *Qui tollis*, но еще более мучительно, в приближении к «страстям». Арию *Agnus Dei* — при всех ее ярких индивидуальных отличиях — это чувство трагического сближает еще с хорами *Kyrie* и *Crucifixus*, то есть с вершинами эмоциональной выразительности. Так, композитор ни в одной из частей мессы, кроме *Sanctus*, не минует трагических образов и эмоций.

Подобно ариям *Laudamus te* и *Benedictus*, ария *Agnus Dei* складывается как соревнование голоса со скрипкой (в данном случае альт с двумя скрипками в унисон). Но свойства патетической импровизационности, особенно богато представленные

в первой из арий, сведены здесь к характерным изломам и «покачиваниям» мелодии с острыми интонациями (вторая пониженная в движении вниз к вводному тону), в синкопированном ритмическом движении. Сочетание, переплетение равноправных линий альты и скрипок на фоне равномерного аккордового сопровождения углубляет и длит это мучительное напряжение горестных чувств, острых и сдерживаемых, словно в подавленных рыданиях. Как обычно в подобных случаях, у Баха все музыкальное разворачивание подчинено принципу единовременного контраста.

Часть *Agnus Dei* и с нею вся месса завершается хором *Dona nobis pacem*, который полностью повторяет музыку хора *Gratias* — в том же масштабе, в тех же тембрах. Раньше он воспринимался как новое равновесие и сосредоточенность чувств после светлой патетики *Laudamus te*; теперь становится необходимым умиротворением, успокоением после трагической лирики *Agnus Dei*, и его *D-dur* звучит особенно светло после минорной субдоминанты (*g-moll* в арии). Итак, Бах предполагал не только умиротворяющее заключение мессы (это диктовалось текстом «Дай нам мир»), но и возврат к хору, который уже был значительно раньше, в цикле *Gloria*. Характеризуя его, мы отмечали простоту диатонического тематизма и длительное, неторопливое разворачивание спокойного, «объективного» образа, подобное некрутому подъему в долине. Видимо, этот образ и особенности его развития были для Баха наиболее естественными в завершении мессы: величие, ясность, медленно нарастающая простая сила, вне каких-либо личностных акцентов, подходили ему в данном случае больше, чем праздничная концертность, «глориозность» и виртуозный блеск. В какой-то мере хор *Gratias* выполнил функцию, которую Бах обычно поручал протестантскому хоралу в заключениях духовных кантат.

## V

По рассмотрению пяти частей мессы *h-moll* у нас не остается сомнений в том, что почти все ее музыкальные номера могли бы существовать и в рамках той или иной духовной кантаты. Разве только хоры *Credo* и *Confiteor*, из-за использования григорианских мелодий, были бы неуместны в кантатах, да и это заключение чисто умозрительное (известно происхождение темы или *cantus firmus*), а не художественное. Что же касается сольных номеров, то они в мессе, без преувеличения, таковы же, как в духовных кантатах. Для арий характерны те же черты музыкального склада, те же приемы соревнования голоса с инструмен-

том или патетической импровизационности, то же преобладание монообразности, даже сходная функция «тематических» инструментальных вступлений. Лучшая из арий мессы *Agnus Dei* была раньше одним из номеров кантаты. Авторская переработка, которой она подверглась, лишь усилила и укрупнила черты возникающего образа, сделала его строже, чище, обобщеннее. Три дуэта трактованы Бахом без противопоставления вокальных партий (как «арии для двоих» — по тогдашнему выражению), но ведь и в кантатах явно преобладал такой тип дуэта. Мы знаем, насколько многообразны хоры баховских кантат. Почти каждый из хоров мессы мыслим как главное ядро кантаты. И даже такие особенные ее хоры, как *Qui tollis* и *Crucifixus* имеют прообразы в духовных кантатах. Быть может, и сочетание хоров, арий и дуэта, подобное циклу *Gloria*, тоже аналогично большой праздничной кантате? Пожалуй. Но в кантате этого масштаба нужно предположить и несколько речитативов. Во всем же остальном праздничная кантата возможна на музыку *Gloria*. Другие части мессы, однако, не толкают к такому допущению. Цикл *Sanctus* скорее наводит мысль на аналогии с концертом, как уже было замечено. Цикл *Credo* специфичен именно на своем месте. *Kyrie* и *Agnus Dei* по функции в целом и внутреннему содержанию не самодовлеющи: вне мессы такие «циклы» (из трех или двух номеров) представить трудно — для этого в каждом из них не хватает внутренней контрастности. Вот здесь мы естественно приходим к вопросу о том, какие принципы лежат в основе объединения номеров мессы, как цикла циклов.

Небезынтересно, что ладотональный план мессы и ее частей по концентрированности стоит ближе к инструментальным произведениям, чем к более свободным планам пассионов. Основная ладотональность мессы встречается во всех ее частях, кроме последней: в первом *Kyrie*, в хоре *Qui tollis*, в арии *Qui sedes*, в хоре *Et incarnatus* и арии *Benedictus*. Вдвое чаще звучит параллельный мажор: в *D-dur* написаны все «глориозные», победные хоры. По два раза Бах обращается к *A-dur*, *G-dur* и *fis-moll*. Особое значение приобретают тональности *e-moll* (*Crucifixus*) и *g-moll* (*Agnus Dei*). Заметим, что во всем грандиозном произведении нет ни одной далекой тональности, кроме *g-moll*, которая трактуется как минорная субдоминанта к основному *D-dur*. В целом план таков:

*h—D—fis/D—A—D—G—h—h—D—D/* (А микс.) *—D—G—h—e—D—A—fis—D/*  
*D—D—h—D/g—D*

В каждой из частей мессы и во всем произведении заметны и другие тенденции объединения или сближения материала. Повторение хора *Gratias* в конце с новыми словами, на большом расстоянии (№ 6—25), вряд ли можно объяснить одними

практическими соображениями композитора. Заметим, кстати, что именно этот хор не имеет себе никаких аналогий в мессе — ни среди хоров праздничных, торжественных, ни среди глубоко проникновенных. Он один такой, и он призван скрепить целое. Ария *Agnus Dei*, которую (как и хор *Gratias*) Бах выбрал из своих прежних сочинений, тоже несет подобную функцию: в ее интонационном строе есть общие черты и с первым и со вторым хором *Kyrie* — именно те, которые интонационно обостряют ее мелос. С первым *Kyrie* ее роднят характерные ломаные ходы (в различных вариантах они связаны у Баха с образами страданий), со вторым — присутствие второй пониженной ступени и хода от нее к вводному тону (подчеркнуто экспрессивные интонации) (пример 87). Эти интонационные связи не формальны: они обусловлены образными соприкосновениями в кругу скорбных чувств. Менее индивидуализированы признаки интонационного родства между «глориозными», победными хорами, будучи в еще большей степени признаками типа образов: достаточно сравнить начальные такты *Gloria*, *Cum sancto spiritu*, *Et resurrexit*, *Et exspecto* и *Osanna* (пример 88). Однако хор *Sanctus*, тоже близкий этому типу, стоит несколько особняком по своему исходному тематизму: его мощная энергия выражена более сложным комплексом выразительных средств. Все без исключения названные хоры исполняются с трубами и литаврами и написаны в ре мажоре.

Нам уже отчасти приходилось говорить о соотношениях композиционных единиц в пределах частей мессы. Суммируя отдельные наблюдения, можно прийти к выводу, что в каждой из них есть свой принцип объединения или противопоставления номеров, иными словами, что каждый из пяти внутренних циклов мессы — особый цикл. По образному смыслу они соотносятся так: цикл *Credo*, центральный по положению, не имеет себе аналогий; цикл *Gloria* и *Sanctus* в известной мере отвечают один другому (как уже было отмечено); «малые» циклы *Kyrie* и *Agnus Dei* частично сближаются в эмоциональных оттенках скорбного моления и в определенности наклонения каждого из них.

Цикл *Kyrie* — единственная часть произведения, в которой отсутствует не только какая-либо праздничность, но даже и возможная объективность тематизма, присущая, например, хору *Gratias*. Это цикл, как мы говорили о некоторых духовных кантатах Баха, вполне определенного наклонения — в данном случае экспрессивно- или сосредоточенно-скорбного. Месса начинается в миноре и с таким углублением скорбных чувств, какое совсем необязательно для слов «*Kyrie eleison*». Полностью молчит медь в оркестре. Но монотонности в своем кругу образов в *Kyrie* нет. Два ее хора дают различное воплощение скорбных чувств, и это определяет различие их письма, их звучностей, вокального и оркестрового облика. Кроме всего

прочего, первый хор Kyrie как начало мессы, как «увертюра» ее, более синтетичен по трактовке вокального и инструментального начала и по принципам формообразования, а также имеет особое вступление (первые четыре «заглавных» такта) перед собственно экспозицией. Так и внутри цикла Kyrie — перед нами не ряд номеров, а объединение их с определенными функциями каждого (в том числе дуэта между хорами).

Большой, внутренне контрастный цикл Gloria построен совершенно по другому принципу. Бах мог бы интерпретировать эту часть тоже в одном наклонении, противопоставляя ее праздничное ликование иным образам Kyrie. Однако он предпочел не этот путь. Хор Qui tollis стал лирическим центром цикла, и все остальные номера получили свои выразительные функции в нем, как мы уже специально подчеркивали, характеризую их.

Тоже большой и тоже внутренне контрастный цикл Credo существенно отличается от цикла Gloria. Его нельзя было бы представить в виде духовной кантаты. И хотя он включает в себя наибольший в мессе круг образов и самые сильные ее контрасты, он накладывает на всё особые ограничения и особый отпечаток. Прежде всего здесь строго ограничено собственно личностное начало (широко проявившееся в середине Gloria) и на второстепенные места отодвинуты два сольных номера. Самые глубокие и самые сильные чувства выражены в музыке хоров Et incarnatus и Crucifixus. Сильнейший в мессе контраст, кульминационный для нее, потому и достигнут между образами Crucifixus и Et resurrexit, что один из них подлинно трагический, а другой — первый в этом цикле яркий, ликующий, победный (впервые концертный блеск в Credo). Если б начало Credo было иным, не столь строгим и «догматичным», если бы в конце цикла, в зоне финала, не был воздвигнут Confiteor, словно старинный храм полифонии, — кульминационный контраст цикла не действовал бы с такой остротой и не оставлял бы это впечатление как главное. То, что Бах ощутил, нашел, создал музыкальную кульминацию мессы именно в Credo, в самой бесстрастной и догматической ее части, где глубина трагизма и резкость контраста как раз непривычны, — было гениальным творческим решением в масштабе всего произведения.

Цикл Sanctus выделяется как наиболее триумфальный, единственный именно с таким наклонением. Некоторое лирическое смягчение в арии Benedictus не меняет дела. Все решает первый хор как вершина «образов всемогущества» в мессе; яркий концертный характер целого поддерживает основное впечатление.

Все праздничные, победные, триумфальные образы, все самые потрясающие образные контрасты мессы отступают в последней части — Agnus Dei. Остается чистое скорбное чувство,

как память о выраженном раньше (на этот раз в лирическом, арпозном воплощении), и вновь обретена сила духа, душевная крепость, достигнутая на простых, «земных» путях, в мирной долине жизни. Соотношение арии и хора в заключительном цикле можно отчасти уподобить соотношению выразительной прелюдии и фуги в «малом» инструментальном цикле Баха, но, разумеется, это сравнение условно, и даже тональное единство здесь отсутствует.

Итак, внутри каждого из пяти циклов мессы существуют всякий раз особые функциональные отношения композиционных единиц, и ни один цикл в этом смысле не похож на другой. Тем самым и функции каждого из них в большом цикле мессы тоже определяются как всякий раз особые, неповторимые. Целое ни в малом, ни в большом не строится как ряд составных частей. Все в мессе h-moll складывается функционально, и эта, в первую очередь, образная функциональность определяет в каждом случае специфический выбор выразительных средств и приемов музыкального письма из почти неограниченного их круга.

При несомненной избранности музыки мессы величественный мир ее образов полностью сливается с образным миром Баха, каким он предстает во всей его системе. Если мы, не разграничивая духовных и светских сочинений, зададимся вопросом, какие типы баховских образов отсутствуют в мессе, то ответить на него будет нелегко. Пожалуй, только комические, буффонные образы абсолютно чужды мессе. Но ведь и у Баха они второстепенны. Не характерны для музыки мессы жанровые особенности, связанные с обликом и движением ряда танцев и порою проступающие даже в духовных кантатах. Впрочем, «курантоподобные» движения все-таки заметны в некоторых быстрых разделах хоров... Однако это не существенно. Важнее всего, что месса содержит главное из образной системы Баха, и притом в избранных вариантах.

Казалось бы, исконная, культовая традиция мессы (особенно высокой, торжественной мессы) совсем не обязывала композитора обращаться к кругу скорбных, горестных, трагических образов и эмоций. Между тем именно они обуславливают сильнейшие впечатления от ее музыки, по преимуществу они сохраняют на века эту наибольшую силу воздействия. И даже отчасти благодаря им победное ликование и героический пафос того или иного «трубного» хора воспринимаются ярче, острее. Их круг, как мы видели, достаточно широк: от лирической печали *Benedictus*, от чудесного внушения *Et incarnatus*, от трепещущей скорби *Qui tollis* к глубокой и сдержанной горечи *Agnus Dei*, к вздымающимся скорбным молениям *Kyrie*, к трагической глубине *Crucifixus*. Нет лишь воплощения той иступленной скорби покаяния, какая, например, господствует (хотя и сдерживаемая иными факторами) в арии «*Erbarme*

dich» из «Страстей по Матфею». Наибольшая широта, наибольший рост скорбных чувств тут достигнуты в молениях первого хора Кюрие. Что же касается трагической силы, то для нее найдено неповторимое своеобразие тоже в облике хора — *Crucifixus*. Повсюду в композиционных единицах этого типа господствует принцип единовременного контраста в самом полном его осуществлении.

Строгой грани между скорбно-лирическими и лирическими образами в мессе нет: ария *Benedictus*, например, стоит как бы между этими группами. Не лишена легкого оттенка печали и ария *Qui sedes*, но эта печаль светла. Мягким лиризмом проникнуты все три дуэта с их полным «согласием» вокальных партий. Патетика подлинного лирического вдохновения определяет характер арии *Laudamus te*. Тут в итоге тоже представлено все основное, что встречалось нам в этом кругу образов, когда мы рассматривали духовные кантаты Баха. Даже жанр идиллической пасторали не обойден в мессе! Лирическое начало (хотя бы и скорбно-лирическое) выделено в каждом из пяти циклов мессы. Лирическими центрами *Gloria* становятся *Laudamus te* и еще очевиднее — *Qui tollis*. О лирической сердцевине *Credo* уже шла речь, как и о лирическом центре *Sanctus*. В цикле Кюрие дуэт становится лирическим интермеццо между двумя хорами. В последней части мессы лирическое начало выражено в арии *Agnus Dei*.

Особая сфера образов мессы раскрыта в хорах *Gratias*, *Credo* и *Confiteor* — внеличностных, по-разному объективных, внутренне сосредоточенных, лишенных блеска и яркой динамики, но исполненных скрытой и простой силы, будь то сила душевного равновесия или догматических установлений, привычного порядка, традиций. Этот круг образов категорически чужд миру «страстей» — настолько же, насколько им близок круг скорбных образов. Но «страсти» не могут не быть по-своему избирательными. В общем же масштабе музыки Баха эти образы — не яркие, но стойкие — достаточно типичны: особенно для вокальных произведений, для мотетов, для духовных кантат. Сошлемся на мотет «*Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*» (BWV 226, от такта 146), на кантаты 179 (первый хор), 38 (первый хор), на Кюрие из малой мессы F-dur (BWV 233).

И, наконец, образы «глориозные», победно-динамические, героические, триумфальные, воплощенные по преимуществу в «трубных» ре-мажорных хорах. Мы уже подчеркивали свойства их типичности, нашедшие выражение даже в некоторой общности интонаций. И все-таки круг их широк в мессе. Для одних более характерна собственно динамика (*Osanna*), для других — победно-героическая сила (*Et resurrexit*), для третьих — воплощение мощной энергии, всемогущества (*Cum spiritum sanctum* и особенно *Sanctus*) или собственно восхваления, восторга (*Gloria*, *Et expecto*). Вся эта сфера многосторонне показана в

духовных кантатах Баха, в их хорах, басовых и теноровых ариях и по-своему раскрывается также в больших органых фугах, в Бранденбургских концертах, повсюду, где позволяют средства выразительности и масштабы композиции.

Рассмотрев сначала образную концепцию мессы по пяти ее частям, мы пришли к заключению об определенной функциональности ее композиции в целом (как цикла циклов) и в каждой части (как своеобразном цикле). Теперь можно сделать вывод, что в основе концепции находится избранный круг типичных для Баха музыкальных образов. Более того: месса по существу вмещает в себя весь мир его образов, показанных в различных воплощениях, достаточно широко, но вместе с тем обобщенно — в главном, в сильнейшем, в крупных линиях, без «крайностей» и остроличного впечатления. Это значит, что содержание каждой ее части не только глубоко (как скорбные моления *Kyrie*, как трагическая сердцевина и победная кульминация *Credo*, как величие *Sanctus*, как горечь и обретение крепости в *Agnus Dei*), но и многозначительно — как часть баховской «картины мира». Только впоследствии классическая симфония, когда она достигла зрелости, смогла претендовать на свое воплощение «картины мира», но метод художественного обобщения там уже был другим: вместо избранности при полноте восторжествовал отбор при кристаллизации\* нескольких основных образов. Мессу Баха труднее охватить сознанием как единую «картину мира»: она еще далека от такой концентрации многозначительного содержания. Ее многоплановость можно сопоставить, например, с росписями Сикстинского потолка, сделанными Микеланджело: их тоже трудно, даже невозможно, охватить сразу как особую «картину мира» (в основном по библейским мотивам) — еще более многоплановую и многообразную.

В истории мессы грандиозное произведение Баха занимает особое место. Ни во время Баха, ни в XVII веке, ни в классический период полифонии строгого стиля, при Палестрине и Орландо Лассо, месса еще не становилась «картиной мира». Хотя в наши дни принято говорить и писать о ее обобщающем значении, о ее «симфонизме» и даже прямо бросать определение «месса — симфония XVI века», — это на поверку совершенно не соответствует действительности. Месса Палестрины и композиторов его поколения (а тем более их предшественников) отнюдь не включает в себя сильнейшие образы и образные контрасты своего времени. Напротив, она отстраняет все новейшее, экспрессивное, индивидуально выразительное, экспериментальное, что возникает в мадригале, в новых светских вокальных жанрах, в молодой инструментальной музыке, и довольствуется совершенным полифоническим развитием немногочисленного в тематизме и ладогармоническом отношении. В этом аскетизме, в этой сосредоточенности — ее внут-

решающая сила. Но «картиной мира» она все-таки стать не может: как ни прекрасен, ни гармоничен ее «мир», он явно не полон, он узок и ограничен в сравнении с реальной художественной действительностью. Отказываясь от многого в современном ей музыкальном движении, месса потому и не может претендовать на полноту охвата жизни. Мессе XVII века — все равно, в палестринском стиле а cappella или в пышном вокально-инструментальном облике — никто и не пытается называть симфонией своего времени: другие поднявшиеся музыкальные жанры заслонили ее. Они, бесспорно, заслоняют ее и в эпоху Баха. И только он сам, овладев всем, чего достигло современное ему музыкальное искусство, возвысившись над его уровнем, смог создать художественную концепцию, которая по значительности избранных образов и широте их охвата стала «картиной мира». Но именно поэтому его месса — последнее слово великого художника — перестала быть собственно мессой...

# Заключение. Некоторые перспективы

---

## I

На примере вокальных произведений Баха с достаточной отчетливостью видно, какие пути он мог избирать, решая проблему большой композиции. Есть, несомненно, и нечто общее на этих путях для различных жанров, хотя бы уже само присутствие словесного текста и опора на крупные, завершенные в строго-конструктивном смысле композиционные единицы (хоры, арии, ансамбли) полифонического письма. Но проявляются и существенные различия, особые тенденции, важные именно для кантаты, или для пассионов, или для мессы.

В духовной кантате правилом для Баха становится: выбор или конструирование текста, подчиненного музыкальной концепции, возникающим в сознании композитора музыкальным образам; сочетание замкнутых композиционных единиц с «открытыми» формами речитативов и ариозо; множественность вариантов общей драматургии целого. При этом важной тенденцией, уловимой лишь на обширном материале, можно считать проходящую сквозь все многообразие единичного тенденцию к установлению опорных точек композиции, до известной степени (никак не больше!) сближающей драматургию кантаты с некоторыми закономерностями инструментального цикла у Баха. Итак, мы видим здесь правило, своего рода норму, с одной стороны, и всего лишь тенденцию, наметившийся процесс, с другой, — свободное выражение еще не вполне ясных, но многозначительных в перспективе художественных признаков.

Для пассионов правилом является: определенная сюжетность, сочетание канонического текста со свободным его конструированием; в связи с широтой концепции (драматическое, лирическое и эпическое начала), особо гибкое сочетание замкнутых и «открытых» композиционных единиц. Свободно выра-

жена тенденция к многозначительному лейтобразному развитию — по-разному в «Страстях по Иоанну» и «Страстях по Матфею». И здесь проявление нормативов соединяется с процессами, протекающими внутри большой композиции, не сразу и не всегда заметными, не поддающимися строго конструктивному определению, какому поддается в принципе любая композиционная единица у Баха, особенно из числа развернутых и замкнутых. Снова строгость форм и письма сочетается со свободой, трезвая зодческая мысль — с фантазией. Не нужно доказывать, что к этому побуждает Баха глубина и жизненность его творческих концепций как в духовных кантатах, так и, еще более, в пассионах.

Наконец, Высокая месса дает новый пример этого знаменательного двуединства. Текст ее строго каноничен с начала до конца. «Конструирование» заключается только в предельном расчленении его на образно-смысловые ячейки. Композиционные единицы, как правило, широко развернуты и замкнуты. Все это — норма для Баха. Сверх того проступает, благодаря творческой концепции мессы в целом и образному содержанию ее номеров, тенденция к созданию обобщенной «картины мира», выраженной в цикле циклов. Итак, конструктивная строгость в мессе, в каждом ее номере, воплощена с наибольшей композиционной последовательностью (никаких открытых форм!). Но и творческая сверхзадача возникает на самом высоком уровне, то есть именно в точном своем значении для драматургии целого.

Является ли принцип двуединства порождением собственно вокальной музыки у Баха? Только в известной мере: к некоторым новым исканиям может побуждать текст (например, в сфере лейтобразности), как влечет он за собой и открытые формы речитатива и ариозо. Но далеко не все новые тенденции связаны с вокальной природой кантат, пассионов или мессы. Тяготение к опорным точкам композиции в духовных кантатах или путь к созданию «картины мира» в мессе скорее сближают их с процессами, зарождающимися в инструментальных жанрах. Вокальные произведения Баха естественно синтезируют признаки вокальной и инструментальной музыки, представляя по существу вокально-инструментальное его творчество во всех жанрах, кроме мотета. И возникающие здесь проблемы — прежде всего проблемы большой, синтетической вокально-инструментальной композиции.

Искания Баха, его творческие тенденции и открытия в этой области были, вне сомнений, новыми для той эпохи. Ни в одном из крупных жанров его времени — в мессе, в опере, в оратории, где устанавливались свои нормы, — нельзя наблюдать столь высоких творческих концепций и таких смелых прорывов сквозь привычные композитору, созданные им самим установления. Наиболее серьезная современная Баху творче-

ская концепция складывалась тогда в ораториях Генделя. Она и близка Баху своей общечеловеческой значительностью, некоторыми чертами драматургии, и отлична от его концепций. Гендель не знает такого соединения и одновременного раскрытия драматического, лирического и эпического начала, какое определяет облик «Страстей по Матфею». Не знает масштабов образного обобщения, достигнутого в мессе h-moll. Гендель — при всем его драматизме и действенности — более эпичен в повествовании, в картинности и менее, гораздо менее трагичен, чем Бах. У Генделя возможны целые группы подряд, например, хоровых номеров, пребывающих в одном кругу чувств — скорбных или радостных, триумфальных или покаянных. Это движение эмоций само по себе неторопливо, эпично. На вершинах драматизма Гендель редко достигает трагической экспрессии, всегда подвластной Баху. Отсюда и возникающие перед ними сверхзадачи большой композиции в значительной степени различные. В частности, Гендель и в «нормах» и в «сверхзадачах» более связан со сферой собственно вокальной «сюжетной» музыки и менее склонен к методам образного обобщения, складывающимся в инструментальных циклах. От Баха и от Генделя исходят в этом смысле свои традиции и свои импульсы.

Дело, однако, не в непосредственном влиянии Баха, не в его прямом воздействии на дальнейший ход музыкального развития, а в том, что он ранее других ощутил, в каком направлении оно может идти, и тем самым совершил ряд открытий непреходящей важности. Найденное Бахом в равной мере перспективно как для вокальной, так и для инструментальной музыки последующего времени, вплоть до наших дней.

Нет сомнений в том, что принцип единовременного контраста или новые закономерности инструментального цикла, складывающиеся у Баха, приобрели большое значение для судебного музыкального искусства. Это уже было отчасти прослежено в первой части настоящего исследования [10]. Теперь же, в связи с вокально-инструментальными сочинениями, естественно поставить вопрос о новых тенденциях, наметившихся именно в большой композиции у Баха, как она представлена кантатами, пассионами и мессой. Это не значит, что мы станем искать в последующие эпохи всю сумму конкретных признаков и приемов баховской музыкальной драматургии. Нас будет интересовать самый принцип, которому они подчиняются, а именно соотношение у композитора сложившихся конструктивных норм, выработанных им приемов письма, закономерностей музыкальной формы и свободных, всякий раз индивидуальных, совсем не нормативных процессов, возникающих сверх норм и закономерностей и порожденных особенностями образного развития в рамках большой композиции. Разумеется, и самое воплощение норм и закономерностей (стилистики или музыкальной формы) повсюду, в каждом творческом случае отлично

от иного. Форма всегда процессуальна, если она творчески интерпретирована. Бесконечно разнообразны фуги Баха и беспредельна творческая фантазия Бетховена в пределах сонатного цикла. Но лучше всего познаны в них именно нормы и закономерности, все то, что делает фугу фугой и сонату сонатой. Между тем, у крупнейших художников всегда возникают особые сверхзадачи, которые далеко не сразу поддаются ясному конструктивному определению, но в которых и заключается, быть может, высший смысл художественного открытия, степень творческого откровения. В «Страстях по Матфею» мы изумляемся совершенству полифонических хоров в начале и в конце первой части, прослеживаем особенности их формы (точно так же, как и арий), но совсем не с той мерой точности улавливаем тенденцию к лейтобразному развитию лирического начала в большой композиции целого. Строго конструктивно все в мессе h-moll внутри ее многочисленных хоров, ее арий и дуэтов, какие бы высокие и сильные эмоции они ни выражали. Но общая композиционная идея целого как цикла циклов, направленного на создание «картины мира», тоже сразу не поддается простому конструктивному раскрытию и точному формулированию. Это Бах не плачивал, не рассчитывал: здесь действовала высшая творческая интуиция, и произошло открытие. Бах никогда, думается, не планировал и принцип единовременного контраста...

На поиски сверхзакономерностей музыкальных форм крупных композиторов мог наталкивать словесный текст, побуждающий, например, стремиться к лейтобразности, как бы выходя за привычные конструктивные рамки или иным путем преобразуя форму. В таком направлении позднее действовала программность. Но когда открытия становились нормой, смысл соединения закономерностей и открытий перемещался на другие уровни музыкального формообразования. Если у Вагнера стремление к лейтобразности привело уже к созданию разветвленной системы лейтмотивов, она и стала для него нормой, ее он планировал, заранее предусматривал. А открытие совершалось сверх нее: в образующемся потоке симфонического развития, в конечном счете перекрывающего все частности, всю образную детализацию лейтмотивной системы.

Во второй половине XVIII века, то есть вскоре после Баха, проблемы большой композиции приобрели новое значение как в крупных вокальных формах (опера), так и в инструментальных (классическая соната, симфония). Творческие концепции Глюка, Гайдна, Моцарта (особенно Моцарта) требовали более последовательного раскрытия, нежели концепции оперы-серии или старинного инструментального цикла. Только лишь складывались, созревали, устанавливались закономерности музыкального мышления венских классиков, проявившиеся в формах сонаты-симфонии и оперной драматургии. И все же, еще вне-

конструктивно, шли искания образных связей внутри большой композиции, намечались, нащупывались (вне схемы) пути к индивидуализации каждого цикла или к особой характерности той или иной части.

Бах при этом еще не влиял (или почти не влиял) на композиторов новых поколений. Тем не менее, его принцип двуединства, несомненно, действовал в их искусстве, ибо наступило время больших творческих концепций, требующих и большей цельности музыкальной драматургии.

В достаточно простом и ясном выражении это проступает уже в партитурах реформаторских опер Глюка, то есть как раз там, где композитор стремился преодолеть старые условности и стереотипы традиционной оперы-сериа. Хорошо известна осознанная и «заявленная» программа Глюка-реформатора: освобождение оперы от вокальных «излишеств», подчинение музыки смыслу поэтического текста; благородная простота, правда и естественность, «язык сердца» и сильные страсти на месте искусственных сюжетов и цветистых описаний; связь речитатива и арии, отражение содержания оперы в ее увертюре. Но сверх закономерностей, которые складываются в операх Глюка, мы замечаем и его стремление к типизации музыкальных образов, и некоторые признаки лейтмотивного развития. Первое, как известно, не «заявлено» Глюком, но и не ново в итальянской опере. Второе тоже не «заявлено», но, бесспорно, ново, как средство установления внутренних связей внутри оперной композиции. В «Орфее» и в «Альцесте» эти признаки лейтмотивности проступают в кульминационных (вторых) актах. Они внутренне объединяют партию Орфея (в сцене с фуриями) характерными интонациями *lamento* — без тождества его выступлений. И они же постепенно определяются в партиях Альцесты, Адмета и окружающих, когда их объединяет чувство скорби и обреченности перед угрозой гибели Альцесты. Здесь Глюк в принципе близок Баху, намечая свободные связи между образностью различных номеров большой композиции, несмотря на то, что ни малейшей прямой зависимости между «Орфеем» (или «Альцестой») и «Страстями по Матфею», разумеется, нет.

Признаки единства большой оперной композиции, хотя они и гениально новы у Моцарта, становятся у него закономерностями: таковы его характеры как музыкальные образы высшего порядка, такова симфонизация музыкального развития в обширных финалах. Его открытия совершаются далее на ином уровне: в свободном, подвижном соединении свойств различных оперных жанров от произведения к произведению — в новом художественном синтезе, какого требует более жизненная оперная концепция Моцарта. Что же касается крупных инструментальных форм у него, то в них принцип двуединства закономерностей и сверхзадач проявляется многосторонне и чрезвычайно

убедительно. Это тем более важно, что композитор не связан со словесным текстом в исканиях свободных «сцеплений», образных аналогий, интонационных арок внутри большой композиции, а повсюду исходит из чисто музыкальной концепции.

К сожалению, в бесчисленных случаях анализа крупных инструментальных сочинений давно стал правилом разбор каждой части цикла без обстоятельной оценки художественных свойств целого. Лишь в наше время и по преимуществу усилиями советских ученых стали разрабатываться проблемы всей большой инструментальной композиции. И примечательно, что как раз у Моцарта внимание исследователей привлекает стремление к единству симфонического цикла помимо его сложившихся конструктивных закономерностей. Так возникает речь об общности звукоатмосферы (термин Протопопова) в циклах Моцарта, обусловленной широко понимаемыми интонационными связями — не простой тематической близостью, а соотношением интонаций, попевок, звуковых акцентов, гармонических приемов на расстоянии [21, 148—150]. Единое образное наклонение симфонии g-moll с ее вдохновенным лиризмом достигается именно подобными средствами, которые не поддаются какой-либо схеме, не выражаются в определенной конструкции. Это связи собственно образные, по духу близкие тому, что намечалось у Баха. В симфонии «Юпитер» они выражены иначе, но никто не станет сомневаться в том, что и она имеет свою звукоатмосферу — весьма ощутимую и совсем иную, чем в симфонии g-moll. Поиски ее, всецело связанной с образным замыслом каждого крупного инструментального цикла, и составляли едва ли не всякий раз сверхзадачу для Моцарта. В произведениях, содержащих сильные контрасты, она решается иначе, чем в циклах единого наклонения, в сочинениях крупного масштаба — не так как в более камерных. Сопоставим, например, клавирную сонату № 331 (с общеизвестным финальным рондо alla Turca) и патетическую сонату с фантазией № 475 (457). Разве не ощутима совершенно особая звукоатмосфера в каждой из них? И достигнуто это суммой своих приемов: более простых жанрово-образных ассоциаций в первом случае, более сложных, «перекрестных» интонационных связей во втором. Даже сопоставление двух патетических циклов — квартета d-moll № 421 и клавирного концерта d-moll № 466 с различными уровнями их драматизма — позволяет сделать вывод о том, что единство в цикле концерта особенно энергично подчеркнуто интонационными связями, которые акцентируют именно его драматическое начало.

По пути объединения большого сонатного цикла гораздо дальше Моцарта пошел Бетховен, чего потребовали глубина и индивидуализация его творческих концепций, их новая масштабность. Многие открытия Бетховена-симфониста превращались на его пути в закономерности, в нормы — отнюдь не

всобщие, а его собственные (точно так же, как было у Баха). Это можно отнести к его тематизму, к характеру разработки и ее масштабам, к процессуальности самого становления иных тем, к тематическим и внутритематическим контрастам, к методам мотивного развития, к образному углублению всех частей цикла — иными словами, ко всему, что сопряжено с наивысшим, классическим воплощением сонатной формы не как схемы, а как процесса.

Хорошо известно, что сонатная форма (вместе с принципами симфонизма) и впоследствии продолжала и продолжает развиваться в новых обликах. Но еще долго после Бетховена никому не дано было достичь такой целеустремленности в движении музыкальной мысли, единым током пронизывающем целое, особенно в наиболее драматичных циклах-концепциях. Этому служили, помимо новых закономерностей в симфоническом мышлении композитора, и его открытия на уровне сверхзадачи, сопряженной с единой драматургией цикла. В последние годы именно эта сторона проблемы заинтересовала наших ученых. Ее касаются Л. А. Мазель и Ю. Н. Тюлин [11, 405—407; 32]. Ее разрабатывает с большим интересом В. В. Протопопов [21; 22].

Так выявляются в циклах Бетховена не только особенности звукоатмосферы и широко понимаемые интонационные связи, не только новая система монотематизма (Пятая симфония) или тематические реминисценции (Девятая симфония, финал), но и многое другое в драматургии целого. Протопопов выдвигает теорию фониического тонального резонанса (возвращение к тональности на больших расстояниях в пределах цикла), замечает, что интонационные связи уже становятся в циклах Бетховена мелодическими, подчеркивает у него смысл выразительной лейтгармонии как одного из средств объединения цикла, раскрывает многостороннюю роль вариационности, а также полифонических форм и приемов, способствующих полноте и целенаправленности образного развития в цикле. В итоге возникает новое качество: «сквозная драматургия цикла, представляющая постепенное, этап за этапом, развитие его идеи» [21, 319 — подчеркнуто автором]. Особое драматургическое значение приобретает полифония в поздних циклах Бетховена, где она способствует синтезированию различных тем (хоровая fuga в финале Девятой симфонии), несет заключительно-обобщающую функцию или, напротив, постепенно выявляет заложенные в исходной (главной) теме внутренние выразительные возможности (первая часть фортепианной сонаты op. 111). В последних случаях Протопопов находит возможным говорить о полифонизации сонатной формы. Здесь Бетховен включает в систему образов и в драматургию сонатно-симфонического цикла именно баховское начало — уместно подчеркнуть в связи с нашей темой.

Прежде чем обратиться к инструментальной музыке романтиков с некоторыми характерными ее тенденциями, вернемся ненадолго к вокальным формам, во многом задававшим тон в пору раннего романтизма. Проблема многообразия в единстве по-новому встала в вокальных циклах Шуберта, где также складывались свои закономерности и возникали свои сверхзадачи, имеющие печать открытий. Драматургия вокального цикла, состоящего из двадцати («Прекрасная мельничиха» на слова В. Мюллера) или двадцати четырех («Зимний путь» на его же слова) миниатюр, представляла, разумеется, нечто совершенно иное в сравнении с драматургией сонатно-симфонического цикла. Но на ряд лет она стала едва ли не более характерной для нового художественного течения и даже, по-видимому, оплодотворила новыми идеями инструментальные жанры. Собственно лирическая, углубленно-лирическая образность, со свежей непосредственностью музыкально-поэтического высказывания и одухотворенной тонкостью чувств нашла свое воплощение в большом последовании песен, и завершенных как вокальные миниатюры, и соединенных развитием одной поэтической темы. В цикле «Зимний путь» с его темой романтического скитальчества возникающие образы тем не менее не создают впечатления монотонности: круг их хотя и подчинен данной теме, но на редкость полон и богат; выражение глубоких личных чувств соединено с признаками романтической пейзажности, ему тонко отвечает то, что встречается (или вспоминается) путнику, что окружает его. Сама по себе образная значительность каждой песни здесь, в 1827 году, была уже не только открытием, но и закономерностью. Открытием стала удивительная цельность этого цикла песен — бо́льшая, чем в «Прекрасной мельничихе». Она связана с более глубокой творческой концепцией, которую советский исследователь определяет таким образом: «„Зимний путь“, бесспорно, должен пониматься как подлинная, переданная средствами музыки, трагедия» [35, 417 — подчеркнуто автором]. Избранная тема, — по мнению того же автора, — трактована широко, как трагическая тема одиночества передового человека, вступившего в конфликт с окружающей действительностью. В ее раскрытии, однако, нет ни малейшей умозрительности: цикл проникнут прежде всего свежестью и остротой чувств. Он не исключает вместе с тем и контрастного сопоставления образов. Единство же его большой композиции достигнуто суммой музыкальных приемов: группировкой, соединяющей по несколько песен и отграничивающей их от других развернутым тональным планом (при двух тональных центрах), отчасти сходным с тональной организацией сонатного *allegro*, сложными интона-

ионными связями (вплоть до резюмирующей «лейтпопевки» и многих «сквозных» интонаций), с большой гибкостью проведенными в цикле [35]. И если тональный план цикла может быть представлен схемой, то система широко понимаемых связей не поддается однозначному строго-конструктивному определению, потому что это всего лишь интонационно реализованные образные связи.

Хотя поэтические мотивы трагического характера проступают порою и в других сочинениях Шуберта, хотя они даже обостряются в песнях на слова Гейне («Двойник»), «Зимний путь», это, на наш взгляд, дает наиболее концентрированное и цельное воплощение трагической темы. Показательно для нового романтического восприятия, что трагическая концепция требует теперь, на первых порах, обращения не к симфонической драматургии, не к монументальным формам, а к большой композиции из малых звеньев, к богатой множественности возникающих образов вне широкого их развития, но при сложном и гибком объединении целой системой внутренних связей.

Общеизвестно значение крупных сонатно-симфонических форм в творчестве Шуберта и Шумана. И все же мы склонны выдвигать на первое место для их творческого самоопределения проблему большой композиции из малых звеньев, как наиболее тогда новую и характерную. Для Шумана, в частности, она важна не только в вокальной, но, быть может, еще более в инструментальной музыке.

В вокальных циклах Шуман идет дальше, чем Шуберт, что особенно ясно на таких примерах, как «Любовь поэта» (шестнадцать песен на слова Г. Гейне) и «Любовь и жизнь женщины» (восемь песен на слова А. Шамиссо). Известного рода закономерностью, новой нормой для Шумана становится еще более гибкая детализация вокальной мелодии в связи с поэтическим текстом при значительном углублении и расширении выразительной партии фортепиано, более сложное образное содержание и отсюда более развитая форма многих песен. Сверхзадача его состоит в том, чтобы при этих условиях музыкально объединить цикл, уже скрепленный единой поэтической темой, даже единым сюжетом. Этому подчинено множество приемов, в общей сложности образующих то, что исследователь называет «драматургической логикой цикла» [5, 551]: интонационно-образные связи, резюмирующие инструментальные заключения, черты репризы, «логика сопоставлений и переходов, функциональная взаимосвязь песен».

В фортепианных произведениях Шумана проблема большой композиции из малых звеньев получает свое оригинальное решение. Сошлемся на «Карнавал», «Крейслериану», «Симфонические этюды». Всякий раз чередование многих ярких образов, порожденных неиссякаемой романтической фантазией, по-разному сочетается с проникающим целое принципом вариацион-

ности. Фантастические и реальные образы «Карнавала», объединенные его атмосферой, гофманианскими поэтическими мотивами и идеей «давидсбюндлеров», все же, казалось бы, независимы один от другого. Но их свободно объединяет афористическая тема ASCH (по названию города Аш), изложенная большими длительностями в виде трех «Сфинксов»; она становится интонационным ядром всего большого ряда характеристических музыкальных зарисовок. Слушатель воспринимает эту вереницу «карнавальных» миннатор как возникновение все новых и новых «лиц» и «масок» — пока не прозвучит финальный «Марш давидсбюндлеров». А на деле целое неприметно скреплено не темой в собственном смысле, но только попевкой-ядром, из которой развиваются новые тематические образования. Решение сверхзадачи здесь происходит как бы подспудно, и мотивный «стержень» всегда замаскирован, скрыт. Однако он как невидимая опора все же непрерывно действует и — вместе с атмосферой романтического карнавала — обуславливает конечное единство большой композиции.

Иными приемами достигается цельность драматургии в «Крейслериане», где господствуют две контрастные образные сферы. И, наконец, «Симфонические этюды» представляют широко развитый цикл вариаций (двенадцать этюдов), дающих последовательное и свободное преображение исходного образа в большом эмоциональном масштабе, в ярких контрастных воплощениях.

Так, проблема большой композиции решается в подвижном соединении двух тенденций — к романтической смене ярких образов и к поискам все новых средств для их объединения в развитии целого.

Отсюда идут явственно различные линии: с одной стороны, к романтической картинности или характеристичности (всегда с лирико-субъективным оттенком) в широком плане, с другой — к принципу монотематизма, лейттемности, лейтмотивности, вариационности, пронизывающему большую композицию. То и другое соединяется у Берлиоза в опоре на определенную программу «Фантастической симфонии» или «Гарольда в Италии». Это и было для него сверхзадачей. Он решал ее в рамках пяти- или четырехчастного симфонического цикла, а в драматической симфонии «Ромео и Джульетта» присоединил к оркестру вокальные партии и хор. С образом героя «Фантастической» или «Гарольда» связан «сюжетный стержень» той и другой симфонии, лейттема же в первом случае олицетворяет образ его возлюбленной, а во втором — образ самого героя. Каждая часть симфоний, выражая его новое душевное состояние, является также новой колоритной и характеристической картиной в типично романтическом духе.

Проблема романтического многообразия захватывает, как видим, и крупные сонатно-симфонические формы. В них она

получает все новые и новые решения — одни у Листа в его программных симфонических поэмах, как бы сжимающих цикл в одночастность, другие у Шопена, на высокой сонатной основе (или тоже в одночастности баллад), третьи в симфониях Брамса и т. д. Подчеркнем, в связи с нашей темой, что у Шопена в сонатных циклах, свободных от заявленной программы и не тяготеющих к монотематизму, единство целого менее всего поддается конструктивным определениям. Композитор решает свою сверхзадачу на высоком уровне — художественной концепции и стиля: единство цикла в его фортепианных сонатах достигается «развитием психологического начала, перед которым жанровость отступает» [20, 176; 12]. Есть у него и тематические связи в пределах цикла; свое значение имеют в каждом случае тональные планы и тональная окраска тематизма. Шопен чуждается программности в собственном смысле. Тем не менее, воспринимая его музыку, обычно испытываешь впечатление, что ход музыкальной мысли подчинен внутренней программе, хотя и не сформулированной словами, но психологически более конкретной, чем в типичных случаях «чистой» инструментальной музыки. Можно было бы сослаться, например, на «внутреннюю программность» симфоний Чайковского, но с той лишь оговоркой, что в них жанровое начало все-таки выражено отчетливее. Так или иначе, все в циклах Шопена, в том числе характер и функции каждой части, подчинено целому как единой образной концепции, стоящей на грани программности, но не переходящей эту грань, концепции, воплощению которой служит нерасторжимый синтез художественных средств. Можно ли «повернуть алгеброй» эту гармонию? В конечном счете, одной «алгеброй» здесь не обойтись, ибо нужно приблизиться к пониманию «внутренней программы» сонатных циклов Шопена, исходя из комплексного изучения широкого круга тех явлений художественной культуры, с какими они соприкасаются. Так поступает отчасти Л. А. Мазель в работе о Фантазии Шопена. Значит ли это, что теория уклоняется в бессилии перед феноменом особого рода? Нет, она просто по достоинству признает, что именно поддается привычным методам дедукции и что выходит за ее пределы. По существу ведь и музыкальная драматургия в больших композициях Баха — даже при наличии текста — не до конца объяснима чисто дедуктивным путем, вне понимания ее сверхзадач.

На протяжении XIX века проблема многообразия и единства большой композиции захватывает внимание музыкантов, работающих в крупных формах, и находит у них далеко не однозначные решения. В образной системе еще долго господствует дух романтизма. Вокальные и инструментальные жанры, даже вокальное и инструментальное начала вступают в тесное взаимодействие. Сонатно-симфонические принципы в цикле и в контрастно-составной «поэмности» не исключают развитие боль-

шой композиции из малых звеньев. Симфонизм в своеобразном выражении проникает в оперную драматургию, а она, в свою очередь, продолжает в новых условиях оказывать воздействие на развитие симфонии и других крупных инструментальных форм. Всевозможные выражения программности и избегание ее, воплощения словесного текста (даже в пределах оперного искусства или в рамках вокальной лирики или в синтетических вокально-инструментальных жанрах) и принципиальный уход от слова — все это представляет обширное поле исканий для европейских композиторов. И какие бы личные или общие творческие закономерности и нормы ни складывались, творческих открытий и оригинальных решений сверхзадачи здесь не перечесать. Ко всему прочему присоединяется теперь и круг особых проблем, поднимающихся с развитием национальных школ, в частности русской творческой школы.

В XX столетие музыка Западной Европы переступает, будучи представленной, среди других, такими различными фигурами, как Дебюсси и Малер. Мы не склонны абсолютизировать историческое значение того или другого. Уже то, что каждый из них время от времени объявляется истинным маяком новейшего искусства, определившим начало перемен в нем, внушает решительное сомнение в правомерности такой постановки вопроса: одно исключает другое. Искусство XX века слишком многосложно, многонационально, разносоциально, а в силу этого и разнообразно, чтобы свести его истоки к одной или двум творческим фигурам. Однако нельзя отрицать, что Дебюсси и Малер вместе — достаточно яркие и характерные явления в западноевропейской музыке своего времени: из этого мы и исходим.

Будучи едва ли не противоположными художниками по мировосприятию, по духу, по той атмосфере, которую излучало их искусство, оба они не миновали проблем большой композиции и по существу дали каждый свой ответ на нее. При всех различиях и Дебюсси и Малер органически связывали для себя эту проблему с той или иной опорой на образность (какова бы она ни была), подкрепленную программой или словом.

Для Дебюсси большая инструментальная композиция, если мыслить под этим подлинное многообразие в единстве, не была первостепенной творческой задачей (три его поздние сонаты являются скорее исключением). Система его образов, его стилистика полнее всего выражалась в циклах небольших вокальных или инструментальных пьес. В единственной опере он с предельной чуткостью и утонченностью следовал одновременно и за поэтической интонацией, и за становлением и развитием как бы приглушенных, сдержанных, чуть зыбких эмоций, за которыми, однако, стоят символически многозначительные представления о жизни, любви, чистоте и жестокости, вине и безвинности, обреченности и смерти. Вне текста и его «течения» по-

добная музыка немыслима: цельность ее облика достигается и редким единством стилистики, и особым характером образности, но ее движение идет за текстом. На примерах таких показательных и известнейших оркестровых сочинений Дебюсси, как «Послеполуденный отдых фавна», ноктюрны «Облака», «Празднества» и «Сирены», как три симфонических эскиза «Море», хорошо видно, что большая композиция в прежнем смысле ему просто не нужна, будь то сонатно-симфонический цикл или объединение малых звеньев. Становление образов, их характер, их превращения, «перетекания» в новые облики, повороты новыми гранями связаны с программностью, а единство формы не является особой сверхзадачей, ибо она не содержит контрастного многообразия — единство ее заложено в самом роде этого образного мышления. Оно-то и было сверхзадачей для молодого Дебюсси, а затем стало закономерностью, которую он, быть может, и пытался преодолеть в поздних произведениях, но вряд ли успел в этом.

В отличие от Дебюсси, Малер — прежде всего симфонист. Изящные, ароматные, приглушенные эмоции, импрессионистическая пейзажность, полутона и недоговоренность — не для него. Его истинная сфера — экспрессия, сильная, захватывающая, порою мучительная, не боящаяся нарушить гармонию целого или нормы строгого вкуса. Его творческие концепции, требующие именно симфонического воплощения, рождаются словно в совершенно ином мире образов, чем у его современника и сверстника Дебюсси. Для образного строя симфоний Малера так или иначе важны разные факторы: «внутренняя программа», связь с песней и песенной формой, прямая опора на текст католического гимна (в монументальной первой части Восьмой симфонии, написанной для мощного вокально-инструментального состава), на литературное произведение (например, на последнюю сцену «Фауста» Гёте во второй части той же симфонии) или даже на многие поэтические тексты (в «Песне о земле»). Но в формообразовании симфоний действуют сквозные собственно музыкальные принципы развития, которые советский исследователь удачно определил как «интонационную фабулу» [1] — она и лежит в основе симфонической драматургии Малера. Так большая композиция вновь тяготеет к слову и вокальному началу в симфонических формах, обнаруживая вполне определенные тенденции внутреннего объединения целого сверх его внешне структурных граней, независимо от числа частей и степени их завершенности. Именно такую сверхзадачу, думается, решал композитор, создавая достаточно сложные, напряженные и не всегда гармоничные симфонические концепции.

Небезынтересно для нашей темы, что и Малер и Дебюсси — каждый по-своему — не только глубоко чтили Баха, но и воспринимали его, казалось бы, с неожиданной стороны. По сви-

детельству современников, близко знавших Малера, Бах был одним из немногих любимейших его композиторов: Малер постоянно углублялся в изучение его партитур, особенно духовных кантат, мечтал исполнить в Вене «Страсти по Матфею», расставив исполнителей по-своему и надеясь, что публика как «община» образует еще один хор — очевидно, для исполнения хоралов [34, 363—364, 382; 2, 537—538]. К марту 1901 года относится запись Натали Бауэр-Лихнер:

«Малер совершенно счастлив тем, что у него есть большое издание Баха. Когда ни войдешь в его комнату, застаешь его с этими нотами в руках». И далее: «Малер сыграл нам баховскую кантату „Погрыз я в грехе, кто даст мне спасенье?“ Он называл ее превосходной, может быть, самой превосходной из всех сочинений композитора; она открывает, по его мнению, широчайшие перспективы. В связи с этим Малер говорил об исключительной свободе Баха, какой в музыке вряд ли еще кто-нибудь достигал; она была основана на неслыханном мастерстве и умении повелевать всеми средствами. В Бахе собраны все жизненные семена музыки, как мир — в боге. Такой великой полифонии не было никогда!» [2, 550, 551. Речь могла идти о кантатах BWV 131, 135 или 55.]

Всего лишь годом позднее Дебюсси писал:

«Старый Бах, содержащий в себе всю музыку, не обращал внимания, поверьте мне, на гармонические формулы. Он предпочитал им свободную игру звучностей, кривые которых, параллельные или противостоящие, подготавливали неожиданный расцвет, украшающий нетленной красотой самую маленькую из его бесчисленных тетрадей» [7, 420]. В другой раз Дебюсси упоминал «старого И. С. Баха, отца всех нас» [7, 440]. Мессу h-moll он сопоставлял со второй частью «Фауста» Гёте, замечая при том: «эти произведения останутся памятниками Красоты, столь же единственными, сколь и неподражаемыми; они имеют влияние, подобное таковому моря или неба, и оно является, по сути дела, не немецким, но универсальным» [7, 436].

Пусть даже Малер абсолютизирует «исключительную свободу» Баха, а Дебюсси в известной мере обманывается, полагая, что Бах «не обращал внимания на гармонические формулы», но в основе их суждений есть и много верного. Оценив по достоинству это сильнейшее притяжение двух таких различных художников в самом начале XX века к Баху, подчеркнем в особенности, что оба они чувствуют и оценивают не только универсальность его гения, его мастерства, но и его творческую свободу, возможность подняться над нормами. Это именно та сторона творчества Баха, которая нас, в частности, сейчас интересует при оценке его крупных вокальных сочинений, их закономерностей и открытой ими перспективы для дальнейшего музыкального развития.

Проблема большой композиции с особой остротой встала в искусстве представителей русской творческой школы XIX века. Само наступление классического периода русской музыки было связано, в частности, с качественно новым развитием крупных оперных и инструментальных форм на прочной и естественной национальной основе. Закономерности и нормы складывались, становились здесь постепенно, усилиями крупнейших композиторов. Но главное в этом направлении творческой мысли определилось открытиями Глинки, неопенно важными как для русской оперы, так и для русского симфонизма.

Общезвестна роль народно-национального тематизма в произведениях Глинки и давно подмечена Серовым знаменательная связь темы «Славься» со многими интонациями оперы «Иван Сусанин», из которых она выведена как своего рода итог целого. И лишь со временем стало ясно, что едва ли не все стороны большой композиции в этом произведении Глинки гениально «выведены» путем обобщения, преобразования и развития характерных свойств и признаков русского народного искусства. Именно широкое и конкретное раскрытие данной мысли определяет пафос большого исследования Протопопова, посвященного первой глинкинской опере. Не только интонационные истоки мелодий Глинки (его «песенный тематизм»), даже в речитативах, но в целом «о б о б щ е н н о е использование закономерностей русской народной музыки» [17, 164 — подчеркнуто автором] показывает и доказывает на широком материале исследователь. Речь идет о многообразии тематизма и объединяющей его разветвленной системе повторений, охватывающей все музыкальные образы оперы; о преобразованных куплетно-вариационных формах, в истоках связанных с русской песенностью; о впервые введенной в оперу вариационно-оформленной народной сцене (в каждой из частей эпилога); о достижении национальной и жанровой определенности тематизма в полифонических формах, даже о контрапунктировании, в особой драматической ситуации, разнонациональных тем (речитатив Сусанина в контрастном сопоставлении с тематикой мазурки). Таким образом, проблема большой композиции в первой русской классической опере, возникающая параллельно с новыми оперно-композиционными исканиями на Западе Европы, оказывается неразрывно связанной с народно-национальными творческими истоками.

Что касается русского симфонизма, то прозрения и открытия Глинки имели также огромное значение для его дальнейших путей [36]. «Глинкинское» становилось закономерностью для судеб русского классического искусства [33; 40; 16]. Это не

значит, однако, что, решая проблему большой композиции в опере или инструментальной музыке, русские композиторы не делали новых и новых открытий. По-разному решалась проблема большой композиции в операх Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, однако она всегда оставалась сверхзадачей для каждого из них. Нетрудно убедиться в том, что значение ее, например, для оперного творчества Чайковского и Римского-Корсакова все возрастало со временем: углублялся оперный симфонизм на пути от «Евгения Онегина» к «Пиковой даме», усиливались лейттематические связи и преобразования в оперной музыке на пути от «Снегурочки» к «Китежу», «Кашею бессмертному» и «Золотому петушку». И, быть может, наиболее интересную и сложную задачу представляло бы исследование единства в большой композиции опер Мусоргского с его тонким и чутким следованием за психологической ситуацией и потому особо свободным обращением с собственно музыкальными формами. При поразительной силе и выпуклости его музыкальных образов, при могущественном впечатлении от его сцен единство целого достигается у него скорее синтетическим, комплексным путем (музыка — слово — действие), нежели специфически музыкальным (хотя и собственно музыкальные соотношения в его композиции чрезвычайно важны). Из переписки Мусоргского со Стасовым видно, насколько импровизационным в целом был процесс создания «Хованщины», когда шаг за шагом формировалось ее либретто и параллельно сочинялась музыка, а целое еще не представляло ясности для обоих авторов. В итоге, огромное воздействие оперы, ее образов и ее сцен как будто бы даже не укладывается в единую строго логическую концепцию. Тем не менее общее впечатление от самой ее музыки, звучащей в театре, отнюдь не лишено цельности: она создает атмосферу глубоко драматичного исторического перелома на Руси, как бы творит в неповторимо ярких образах своего рода историческую хронику. Именно на этом пути находит Мусоргский в «Хованщине» решение сверхзадачи — в отличие от драматургии «Бориса Годунова», где общая концепция выражена более отчетливо и последовательно.

Свои особенности в отношении к проблеме большой композиции характерны для эпического симфонизма Бородина и для драматического симфонизма Чайковского. Сам художественный аспект «Богатырской симфонии», ее внутренняя тема, ее образное наклонение ранее всего определяют единство целого. Мы не склонны считать, что она просто дает эпическую «картину мира»: для этого она слишком полна активной, современной ей силы выражения, жизненной мощи и огня. Правильнее будет сказать, что она дает симфоническое воплощение эпического мира, мира сквозь эпос, каким его увидел передовой русский художник 60—70-х годов XIX века. В зависимости от этого и приходит решение ее сверхзадачи, до-

стигается новое единство при многообразии. Что же касается интонационных связей в пределах цикла, то они выражаются по преимуществу в общей форме — через характерно-русский склад избранного тематизма (при определенном образном наклонении), но без собственно лейттематической системы.

Для Чайковского проблемы большой композиции были неразрешимо связаны с симфоническим принципом мышления как в инструментальных, так и в вокально-драматических жанрах. Вместе с тем, драматическое начало неотъемлемо в равной мере от его опер и от его инструментальных произведений. Симфонизм Чайковского — в каких бы формах он ни развивался — и есть в принципе наиболее полное музыкальное выражение глубоко присущего композитору драматизма мировосприятия. В большой оперной композиции у него своеобразно действуют тенденции симфонического развития, как это убедительно показано советскими исследователями (ранее других — Асафьевым) на многих примерах, особенно на образцах музыкальной драматургии «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Так, обстоятельный разбор первой из опер позволяет прийти к выводу, что, при отсутствии развитой системы лейтмотивов, в ней есть «не менее важная система интонационных связей, раскрывающая единство судьбы героев, их душевный мир. Эти связи не столь заметны на первый взгляд, но так цепки, что создают общность лирической атмосферы, господствующей в опере Чайковского» [23, 116]. Далее речь идет об удивительной непринужденности самого течения музыки в опере, следующей за текстом и одновременно тематически завершенной при тончайшем интонационном развитии. Более сложная и остроконфликтная драматическая концепция «Пиковой дамы» потребовала и особого углубления симфоничности целого: «Проследимое музыкальное развитие приводит к обнаружению ясной и завершенной формы, скрепляющей все произведение и его части» [23, 279]. Музыка и следует за изменением характеров, за движением драмы и обобщает его. Этому служит целая система приемов, среди которых — разветвленные интонационные связи, сквозное тематическое развитие, тональные ассоциации.

В свою очередь симфонии Чайковского побуждают говорить не только о значении лейттемы как драматургического стержня в цикле, не только об интонационных арках и образах сквозного развития, но и о применении принципов оперной драматургии в переломных, «узловых» моментах развития, в своего рода драматических коллизиях — при переходе к разработке, достижении высокой кульминации [14]. Так, проблема большой музыкальной композиции решается по существу синтетическим путем, захватывая вокально-драматические и инструментальные произведения вместе.

«Интонационная драматургия» инструментального цикла так или иначе разрабатывается после Чайковского почти всеми

русскими композиторами-симфонистами. Предуказанная автором концепционность, тонко дифференцированная система лейт-мотивов и обостренно индивидуальная стилистика выделяют в этом отношении Скрябина на особое место. Столь заметного обособления или «перерыва постепенности» в решении проблем большой композиции у Рахманинова (тем более у Глазунова) нет. Его сверхзадача состоит в том, чтобы новое образное содержание, обновленный тематизм симфонических произведений, по-разному сложных в общей концепции, объединить поверх ясных конструктивных закономерностей гибкой и всякий раз индивидуальной линией интонационных связей. На примерах симфоний, фортепианных концертов и других сочинений Рахманинова убедительно прослеживаются его искания в сфере «интонационной драматургии», с которыми всегда связана у него проблема большой композиции [3].

Среди крупных произведений русской школы выделим в наших целях еще кантату Танеева «По прочтении псалма» — величественный итог его творческой жизни.

До сих пор мы оставляли в стороне крупные кантатно-ораториальные формы после Баха, не касались также Реквиема Моцарта, Торжественной мессы Бетховена, реквиемов Керубини, Берлиоза, Верди, Немецкого реквиема Брамса и многих других аналогичных сочинений, несомненно, связанных с проблемой большой музыкальной композиции. Дело в том, что ни одно из них (включая гениальные создания Моцарта и Бетховена) в новых исторических условиях уже не могло стать для своего времени главным, наивысшим решением этой проблемы — по аналогии с мессой и пассионами Баха. Неоконченному Моцартом Реквиему предшествовали все его оперы и симфонии с их открытиями и решениями. Рядом с мессой Бетховена возвышается его Девятая симфония. В дальнейшем проблема большой композиции решалась скорее (и современнее!) в программных симфониях Берлиоза и в операх Верди, нежели в их реквиемах. Иными словами, сколь высоки бы ни были достоинства названных монументальных сочинений, не они уже определяли главную перспективу музыкального развития.

Кантата Танеева «По прочтении псалма» возникла в те годы (1912—1914), когда русское оперное искусство испытывало огромные концепционные трудности и потому не давало подлинных открытий именно в сфере большой композиции. Монументальное произведение Танеева воплощает определенную, единую идейно-этическую концепцию в крупных вокально-инструментальных формах. В его музыкальной драматургии обобщены многие достижения композитора: совершенное владение полифонией, опыт работы в крупных инструментальных жанрах (поиски единства в цикле, тенденция монотематизма) и над оперой «Орестея». По значительности образов и полноте их круга, по общим масштабам целого именно вторая кантата

Танеева являет его «картину мира» — предпочтительно перед другими сочинениями. Здесь важна не только синтетичность музыкального письма, совмещающего полифонические принципы с иными приемами развития, сложившимися в сонатно-симфонических формах, но и трактовка большой композиции как цикла циклов (в кантате три большие части из трех номеров каждая). На пути русского музыкального искусства кантата «По прочтении псалма» с наибольшей последовательностью представляет баховскую традицию, воспринятую творчески органично.

Не забудем, однако, что для своего времени и общая концепция кантаты (возвышенная, но абстрактно-гуманистическая), и решение в ней проблемы большой композиции не могли стать столь же универсальными, сколь универсальными были признаны тогда (как раз в танеевские годы) творческие принципы Баха. С кантатой Танеева соседствовали не только крупные произведения Рахманинова (в том числе «Колокола»), Глазунова и позднего Скрябина, но и балеты Стравинского «Петрушка» и «Весна священная», «Скифская сюита», Второй фортепианный концерт и Вторая соната Прокофьева, Третья симфония Мясковского. Проблема большой композиции, казалось бы, должна подвергнуться решительному пересмотру у представителей нового поколения, выдвинувшего свои творческие концепции. Впрочем, ход этого процесса станет ясным несколько позднее. Пока же выделим одну характерную тенденцию, явно проступившую еще в те годы. Ранние балеты Стравинского поистине обнажили растущее значение зрительно-пластических образов в образной системе большой музыкальной композиции. Об этом можно было бы и не упоминать, если б все ограничилось сферой музыкальной хореографии. Но пластический фактор проявил себя шире, сказавшись и вне балета, в инструментальных жанрах, в сфере тематизма, вообще в образном строе музыкальных произведений. Разумеется, далеко не всех это затронуло. Однако для образности Прокофьева пластические импульсы тоже оказались весьма характерными — и надолго, если не навсегда.

#### IV

В дальнейшем пути музыкального искусства XX века настолько усложнились и вместе с тем дифференцировались, что это не могло не усложнить и проблему большой композиции, если музыканты выдвигали новые, современные творческие концепции. Глубокие художественные противоречия новой эпохи, с одной стороны, сказались в новых

возможностях углубления и обогащения крупных форм в зависимости от значительных творческих концепций, с другой же — поставили под сомнение и самую эту проблему. Все зависело от того, какие социальные силы действовали в сфере художественного творчества и какие идеи питали творческую мысль.

Проблема большой композиции, как мы ее понимаем в исторической перспективе, не сводима к каким-либо внешним признакам пространной формы. Она предполагает как обязательные качества воплощение единой значительной идейно-образной концепции и подлинное многообразие в единстве. В высшем выражении, по образцам Баха, она связана с синтетическими тенденциями, по-разному объединяющими свойства инструментальной и вокальной музыки (или «чистой» и программной) в образной сфере и принципах развития. Это означает, что большая композиция — всегда преодоление, всегда испытание творческой воли. Для нее особенно органично соединение найденных закономерностей с открытиями, зодческой мысли крупного плана с интуицией — именно таковы чаще всего условия возникающей сверхзадачи.

Сама «картина мира», какой она открывается современникам в нашем столетии, становится необъятно широкой и все более противоречивой. Да и нет единого мира, как не может быть и единой его картины. Вместе с тем, в историю мирового искусства все определеннее входят проблемы внеевропейских народов и по праву вторгаются новые свежие голоса развивающихся стран. Трудно ожидать в этих условиях какого-либо единства творческих устремлений и бесцельно искать одну господствующую тенденцию. Тенденций много, много экспериментального, много серьезных исканий и немало преходящих, чисто формальных или откровенно нигилистических «концепций», порою ниспровергающих вместе с традициями и само искусство как род духовной деятельности человека.

Для некоторых творческих течений характерны поиски предельного конструктивного единства композиции в опоре на чисто умозрительные теоретические системы. Таковы, например, творческие принципы нововенской школы, опирающейся на теорию Шёнберга, конструктивные идеи сериальной композиции. Действительно, все можно «построить» по такой системе с поразительной экономией средств и полным единством. Но чему служить это единство, если недостижимы яркие образные контрасты, сама яркость образов в национальном и жанровом смысле, а следовательно, и подлинное многообразие целого? Как может сложиться в этих условиях цельная и напряженная драматургия большого произведения? И в чем композитор сумеет подняться над железной, предуказанной закономерностью, как проявится его фантазия, его интуиция, откуда вырастет его сверхзадача? Только единство, только логика

конструкции — этого мало для воплощения правдивой, реальной творческой концепции наших дней. Этим ни в коей мере не удовлетворился бы и Бах...

Как бы в противовес конструктивистским по духу системам растет в связи с новыми течениями (преимущественно авангардистскими) во второй половине XX века пропаганда импровизации, случайности, произвола (алеаторика) в искусстве. Включение в музыкальную ткань инородного материала (коллаж, записи шумов и т. п.) также противостоит в принципе строгим и замкнутым системам внутренней организации произведения. Двуединство: закономерности и творческие открытия — распадается, раскалывается. На одном полюсе сказывается конструктивность как таковая, на другом — произвол, если не хаос. Проблема большой музыкальной композиции, казалось бы, повисает в воздухе...

Если бы развитие искусства в самом деле определялось только тем, что формально ново, проблема большой композиции, как мы ее понимаем, была бы снята нашей современностью. Но поскольку в передовом искусстве XX века несомненно возникают значительные и сложные творческие концепции, новые по самому существу, по содержанию, они зачастую требуют и большой композиции со всеми ее высокими качествами. И вот тут-то крайности чисто умозрительных систем, как и безграничность произвола, не выдерживают испытания — особенно, если произведение не «скреплено» даже словесным текстом и не предполагает сценического действия.

Проблема большой композиции не только не снята на пути музыкального искусства XX века, но в качестве проблемы творчества подлинно концепционного становится особенно актуальной для передовых художников. Ее так или иначе решают все крупные композиторы мира — одни с большим, другие с меньшим успехом. Необычайно интересно проследить, как широко и многообразно разворачиваются творческие искания именно в сфере большой композиции. Один лишь пример Стравинского с огромной амплитудой его опытов, словно испытующего все доступные ему средства современности, стал бы весьма показательным (хотя далеко не бесспорным). Да и творчество Хиндемита или Онеггера, Орфа или Мессяна, Белы Бартока или Вила Лобоса, как и многих других современных им авторов, представляет с этой точки зрения самостоятельный и чаще всего острый интерес. Значение слова, программы, пластики, сценического действия, народно-национальных истоков в образном строе и формообразовании большой композиции понимается в наши дни широко, многосторонне, с долей эксперимента, с выдвижением на первый план то одного, то другого фактора. Внемузыкальные импульсы — и собственно музыкальные закономерности, подчинение слову, программе, действию или безоговорочное господство музыки над ними — все это отнюдь не

однозначно проявляется в современных образцах большой музыкальной драматургии. Вокальное и инструментальное начала постоянно вступают во взаимодействие, формы которого также многообразны. Решает дело в конечном счете значительность и прогрессивность творческой концепции, предполагающей подлинное многообразие в единстве большой композиции и совершенное выявление музыкальных закономерностей — при возможности новых открытий и постановке особых сверхзадач. Если большая музыкальная композиция не проблемна, она не выполняет своего высокого назначения.

Исторический опыт советских композиторов, вне сомнений, дает богатый материал по интересующей нас теме. На протяжении многих лет проблема большой композиции побуждает крупнейших наших мастеров к напряженным творческим исканиям. Им была посвящена едва ли не вся музыкальная жизнь Мясковского; они составляли главное содержание творческой деятельности Шостаковича, имели огромное значение на всем пути Прокофьева, захватывали (на новом национальном материале) внимание Хачатуряна и Кара-Караева — вместе с целыми поколениями композиторов других народов и национальных республик Советского Союза. Значительнейшие из больших композиций, созданных советскими авторами, — произведения концепционные; это показано и обосновано в специальных исследованиях. Убедительно прослеживаются также — в первую очередь на примерах Мясковского, Прокофьева и Шостаковича — особенности музыкальной драматургии, связанные с поисками и достижением единства при многообразии целого. Здесь действует и дальнейшее развитие традиций (установление интонационных связей, стремление к монотематизму, к лейттемности в приближении к драматическим коллизиям) и все, что внушено, подсказано новыми историческими условиями, в частности расширением интеллектуального и эмоционального кругозора наших современников, многоплановостью восприятия действительности, ассоциативной связью с другими искусствами (пластическими, кинематографией) и т. д.

Нимало не претендуя на освещение множества специальных вопросов, мы хотели бы подчеркнуть лишь большую жизненность некоторых сторон проблемы, существенных для Баха и не утративших своего значения — разумеется, в новой трактовке — до наших дней. Это относится прежде всего к взаимодействию, взаимопроникновению специфически музыкальных факторов (в принципе не зависящих от власти слова, программы, сцены, синтеза с иными искусствами) и художественных импульсов, прямо или косвенно исходящих из иных источников, извне чисто музыкальной сферы. Наиболее просто такая взаимозависимость выражается в многосторонних связях вокальной (со словом) или сценической (со словом и действием) и инструментальной музыки, что можно наблюдать так или ина-

че на протяжении всей истории крупных музыкальных жанров после Баха. Но со временем расширяются и усложняются сами формы этой связи, воздействие слова становится возможным и вне вокала, в творческий процесс вторгается зрительно-пластическое начало, а затем и совершенно особая печать кинокадра.

Конечно, все это проявляется очень по-разному — хотя бы уж потому, что у одних композиторов преобладают интересы к «чистой» симфонической или камерной музыке (например, у Мясковского), другие явно тяготеют только к синтетическим формам (Орф). Тем не менее, уйти или изолироваться от «сверх»- либо «внемузыкальных» воздействий при создании большой композиции в наше время уже никому, видимо, не дано. Драматургия крупных форм уже несет на себе черты такого синтеза. Они могут проявляться в характере тематизма, в интонационном складе, в системе образов, в методах развития и формообразования — трудно даже предусмотреть, как именно, в каком направлении, в каком смысле может быть осуществлен этот синтез. Чаще всего в крупных инструментальных сочинениях непрограммного типа свойства синтеза ощутимы в образном строе, в облике некоторых тем. С другой стороны, в большой композиции принципиально программно-конкретизированной на сцене или в киноленте образностью постоянно обнаруживается конечное торжество общих музыкальных закономерностей, симфонической драматургии. И в тех и в других случаях музыка остается музыкальным искусством, органически воспринимающим и преобразующим все, что приходит «извне» (мы исключаем особые случаи, когда музыка полностью подчиняется привнесенным в нее закономерностям и становится элементарно иллюстративной).

Легче легкого уяснить синтетические тенденции на примерах таких жанров, как песня или романс, небольшая программная пьеса, несложная, иллюстративная музыка в кино или драматическом спектакле. Но нас интересует большая музыкальная композиция концепционного значения. Однако и для нее нередко оказывается важным творческое соприкосновение автора с «простыми» синтетическими жанрами, опыт работы в песне, в оперетте или в кино. Нередко, но не всегда решает дело образное мышление музыканта — его свойства, масштабы и возможности.

Один из самых ярких примеров — образное мышление Прокофьева, тяготеющее к ясности, характерности, конкретности, никогда не препятствующим обобщению и собственно музыкальному развитию образов. Широко, смело, дерзко «снисходит» Прокофьев до прямой изобразительности («Петя и Волк»), до речевой детализации, до натуралистических штрихов, не боится конкретизировать словами «внутреннюю программу» своих музыкальных замыслов. Даже когда он задается, казалось бы,

несколько отвлеченной задачей стилизации, она бывает выполнена с такой творческой органичностью, что сфера «стилизированных» образов словно оживляется особой энергией воображения (Классическая симфония). Разумеется, сама шкала музыкальных образов Прокофьева широка и многозначна — от неприкрытой, даже вызывающей изобразительности до более сложных и глубоких обобщений (в симфониях, концертах, сонатах). Но при этом главной тенденцией его творчества является яркость и ясность музыкальных образов, не изолированных от воздействия слова, пластики, драматического действия, даже киноспецифики, — в органическом соединении с музыкальными возможностями обобщения и развития в любой крупной форме. Его балеты, оперы, симфонии, крупные фортепианные произведения только в разных вариантах воплощают эту тенденцию, но в конечном счете равны по своим потенциальным данным. Советский исследователь совершенно справедливо утверждает, например: «Кантата „Александр Невский“ — уникальный образец крупной вокально-симфонической композиции, созданной целиком на основе „прикладной“ киномузыки. Композитор проявил строгое чувство формы, обратившись не к пассивно сюитному нанизыванию эпизодов, а к цельному единству семичастной структуры с очень точной логикой внутренних связей» [13, 316]. Далее говорится о применении в кантате конструктивных принципов сонатности (столкновение конфликтных образов, репризность) вне сонатных схем.

Любопытно, что сам Прокофьев признавался в 1928 году Мясковскому: «Ваши настоятельные директивы делать из „Огненного ангела“ не сюиту, а третью симфонию, оказались очень вескими: я так и поступил — и чрезвычайно доволен этим. Главное преимущество симфонии заключается в том, что, сочиняя ее, я гораздо тщательнее работал над материалом, чем если бы я стал кромсать из оперы сюиту. Асафьев так и находит, что это не симфония, состряпанная из оперы, а опера и симфония, для которых я пользовался одним и тем же материалом» [15, 287].

Именно эта тенденция совмещения яркой, отчасти синтетической по своей природе образности и специфически музыкальных закономерностей развития в пределах большой композиции все шире и с разных сторон раскрывается в исследованиях, посвященных Прокофьеву [13; 25; 24а]. Эта же тенденция в значительной мере способствует хорошему восприятию и распространению его музыки, «доходчивости» его творческих концепций.

Был ли Мясковский в понимании большой композиции подлинным антиподом Прокофьеву, как это иной раз схематически представляется по традиции? Во всяком случае, Мясковский постоянно стремился преодолеть возможную отвлеченность симфонического тематизма, сделать его сопричастным более конкретному миру образов. Отсюда известные обращения к мелодиям французских революционных песен, к секвенции «Dies irae» и духовному стиху в Шестой симфонии, к га-

лийской колядке в Пятой симфонии, к пастушьему наигрышу во вступлении к Седьмой, к мелодиям русских и башкирской народных песен в Восьмой, к якутской песне в Двенадцатой, к жанрам похоронного марша или колыбельной песни в других случаях, к мелодиям народов Северного Кавказа в Двадцать третьей симфонии, к темам из знаменного распева в Двадцать шестой. Но эти мелодии-темы явно не сливались с индивидуальным стилем Мясковского, представляя в нем некое объективное начало. Композитор искал и других путей образной конкретизации в крупных инструментальных формах. Не случайно он время от времени воскрешал в них свои же давние страницы — из числа сжатых пьес для фортепиано с их «заявленной» в подзаголовках образностью. Так, в 1926 году в Девятой симфонии прозвучала «Песня» (из тетради пьес 1906 года); в 1946 году в Двадцать пятой симфонии появилась «Легенда» (тоже возникшая в 1906 году) — как тема с вариациями в середине первой части симфонического цикла. В 1949 году фортепианная соната d-moll op. 83 включила в качестве финала «Шуточный танец» (1907). Если композитор спустя двадцать и даже сорок с лишним лет обращался к давно найденному материалу (мы назвали не все подобные случаи), его привлекала именно образность тех пьес, в которых он достиг тематической концентрации — еще без притязаний на симфоническое развитие. Они, конечно, естественнее сочетались с его симфоническим письмом, чем заимствованные народные темы, но не всегда легко вливались в процесс симфонического развития, как бы требуя для себя особых его форм («Легенда» внутри первой части симфонии — хороший тому пример).

Со временем симфонический тематизм Мясковского, несомненно, эволюционировал, становился образнее, светлее, характернее, ни на йоту не утрачивая возможностей развития в большой, сложной композиции с целой системой ее внутренних интонационных связей. Это в значительной мере способствовало успеху тех сочинений, в которых решалась такая сверхзадача \*. Ведь чем сложнее выражена симфоническая концепция в крупном сочинении, тем определеннее ее широкое воздействие зависит от его образной силы, а следовательно, и от характера тематизма, от яркости тематических сопоставлений.

Впрочем, в настоящее время даже само понятие тематизма в ряде случаев отпадает «за ненадобностью», поскольку в сочинениях, основанных на новейших конструктивных, умозрительных системах, исчезает грань между «темой» и «нетемой». Не станем касаться крайних явлений на этом пути, будучи убеждены, что проблема большой композиции в произведении концепционном все еще реально связана с возможностями об-

---

\* Вопросам тематизма и тематического развития в симфониях Мясковского посвящены специальные работы [29; 30].

разного обобщения, богатого многообразия и сложно достигаемого при этих условиях единства. Во всяком случае, такая композиция с ее двуединством закономерностей и сверхзадачи представляет наилучшие художественные основания для новых концепций передового искусства современности, которые призваны быть доступными и захватывающими при любой сложности и глубине замысла.

Проблема большой композиции многократно вставала в истории советской музыки в связи с развитием кантатно-ораториальных форм. Однако там на протяжении долгого времени чаще всего соединение вокального и инструментального начала, так же как и соотношение частей в целом, не давало более сложных решений, чем в кантате Прокофьева «Александр Невский». Более проблемны в интересующем нас смысле симфонические произведения, когда изнутри симфонизма рождается тяга к синтезу, крупные вокальные сочинения, если они тяготеют к единству большого плана.

С этой точки зрения в особенности показательна эволюция Шостаковича как симфониста [27; 26]. По существу он никогда не изолировался в своем тематизме от различных воздействий вокального начала, даже так называемого «легкого жанра», от включения «конкретных», жанровых пластов, принципа кадра или явно программных элементов в музыкальную ткань крупных сочинений, обостряя тем самым их внутреннюю контрастность. Помимо того, уже во Второй и в Третьей симфониях звучал хор, а в Третьей современники сразу отметили «ораторское начало» интонационного строя. Стремление к синтезу крепнет в поздних симфонических произведениях Шостаковича — с программностью в драматургии Одиннадцатой симфонии «1905 год» и Двенадцатой «1917 год», с вокально-симфоническими циклами Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. Симфонические концепции Шостаковича все более конкретизируются в своей образности, для чего композитору необходимо вокальное начало, нужен словесный текст (звучащий или подразумеваемый за мелодией песни). Эта сторона проблемы на первый взгляд совершенно ясна, но только на первый взгляд, ибо программный замысел и обращение к материалу революционных песен, с одной стороны, и свойства вокально-симфонического цикла из пяти или одиннадцати частей — с другой, означают и новые искания в драматургии большого целого. Все вместе требует специального рассмотрения и вызывает законный интерес исследователей. Не станем повторять их соображения и выводы. Выделим лишь один вопрос: о новых качествах драматургии Одиннадцатой симфонии в связи с конкретизацией ее программы через введение революционных песен и применение лейттем, проходящих сквозь всю композицию из четырех нерасчлененных частей. Именно этому вопросу посвящено исследование Протопопова, который показывает,

сколь важно было в данном случае вторжение вариационного метода «внутри» симфонической концепции. Две темы, более объективная поначалу тема «Дворцовой площади» и выражающая отношение композитора к происходящему тема «Обнажите головы» (из хоровой поэмы Шостаковича «9-е января»), определяют концепционное единство симфонии.

«Существо композиционного принципа Одиннадцатой симфонии заключается в том, что прохождение двух лейттем не случайно, но создает в итоге двухтемный вариационный цикл, распределенный среди всех частей симфонии. Развертывание собственного тематизма каждой части пополняется, таким образом, сквозными темами симфонии, вариационно изменяющимися под воздействием содержания каждой части» [19, 29]. Сами лейттемы испытывают при этом существенные преобразования («обе они вырастают в живое тело тематизма каждой части симфонии»). «И композиция симфонии поэтому получается очень сложной и неповторимо своеобразной» [19, 28], — заключает исследователь. Наряду с этим явлением «рассредоточенного цикла вариаций» в пределах «одночастно-циклической» формы симфонии им отмечена еще такая особенность мелодико-тематического развития Одиннадцатой Шостаковича, как принцип «прорастания» из тематического зерна, применявшийся композитором и ранее, но не столь последовательно, как здесь. (Напомним, что в вокальных сочинениях Баха нам встречались и «рассредоточенный цикл вариаций» — в мотете «Jesu, meine Freude» — и принцип «прорастания» мелодии из тематического зерна, но, разумеется, в ином контексте и вне собственно симфонического целого.)

В построении второго раздела симфонии (Allegro, «9 января») исследователь видит черты, «идущие от принципов кино», и ссылается на богатый опыт, приобретенный композитором в работе над музыкой к кинофильмам.

Довольно одного примера Одиннадцатой симфонии, чтобы оценить синтетические тенденции симфонизма Шостаковича. На это можно, однако, возразить, что после нее, после Двенадцатой и даже после «вокально-симфонических» циклов Тринадцатой и Четырнадцатой композитор вернулся в Пятнадцатой к «чистому» симфонизму. Но мы и не думаем отрицать величайшей исторической правомерности такого симфонизма — в собственно инструментальных формах и вне программы. Нам только представляется, что и для образно-тематического мира симфонии, и для ее драматургии новые синтетические устремления в конечном счете не проходят бесследно. Вполне естественно в этой связи, что творческая практика советских (и некоторых зарубежных) композиторов современности побуждает поднимать вопрос о таких разновидностях симфонии, как «вокальная», «концертная», «хореографическая», и об их исторических истоках [28]. Все это — своеобразные проявления синтеза вы-

разительных средств, сопряженного в наши дни с проблемой большой композиции.

Вплоть до самого последнего времени мы замечаем, что тенденции такого синтеза нисколько не ослабевают, а скорее крепнут, получая многостороннее выражение в советской музыке, у композиторов различных поколений и весьма несхожих индивидуальностей. Сошлемся хотя бы на творческий опыт таких разных художников, как Свиридов и Шедрина.

У Свиридова господствует вокальное начало, он тонко ощущает поэтическую интонацию Есенина или Маяковского, Блока или Некрасова, его стилистика очень глубоко и по-новому связана со многими пластами русского мелоса, русского музыкального склада, что определяется всем характером его образов — лирических и эпических в первую очередь. В жанрах оратории и кантаты («Патетическая оратория» на слова Маяковского, «Весенняя кантата» на слова Некрасова, «Поэма памяти Есенина»), в хоровом концерте, в вокальных циклах он создает, объединяет большую композицию из своего рода образных звеньев, ярко индивидуальных, поэтически неповторимых. Именно от живой образности, ее музыкально-поэтической полноты исходит Свиридов как от нормы, а проблема большой композиции всякий раз являет для него новый вариант сверхзадачи.

Образные искания Шедрина также несомненны с первых уверенных шагов на его творческом пути [31]. Вокальное начало и роль слова тоже очень важны для него, а русский интонационный строй целиком определяет характер ряда его произведений. Но и образность его все же иная, и исходит он чаще из большой инструментальной композиции, то необычно расчленяя ее или снабжая программой, то насыщая и испытывая ее тем, что идет от пластического или вокального начала, от слова — даже от слова непосредственно (голос поэта в «Поэтории» на слова Вознесенского). Отсюда возникает опыт за опытом: «Озорные частушки», симфония с подзаголовком «Двадцать пять прелюдий для оркестра», фортепианный концерт с обозначениями частей «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты»; балеты, «Поэтория» для солистки, чтеца, хора и оркестра, оратория на фольклорные тексты «Ленин в сердце народном» и т. д. Для Шедрина грани между инструментальными и вокальными жанрами по существу начинают размываться, хотя он и создает оперы с пристальным вниманием к декламации, к характерно вокальной речи-мелодии. Пока еще нелегко определить, что является у Шедрина закономерностью, нормой, а что становится сверхзадачей. Разве что признать парадокс: закономерны для композитора лишь поиски всё новых сверхзадач.

Рассматривая историю советской музыки (и, тем более, всего новейшего искусства), уже нельзя миновать проблему боль-

шой композиции с ее синтетическими тяготениями. Существуют, конечно, свои линии музыкального развития «по жанрам» — история симфонии, камерной инструментальной музыки, история оперы, оратории-кантаты, песни-романса... Но между ними все очевиднее развивается процесс взаимодействия, взаимопроникновения творческих принципов, особенно плодотворный, думается, для крупных форм, для их образности и драматургии. Мы не затрагиваем специальные проблемы музыкального театра. Здесь все подвижно в настоящее время — от идеала симфонизации оперного целого (которую мы так высоко ценим у классиков) до реальной тяги к декламационному складу и уклону в мюзикл... Опера всегда была так или иначе синтетическим жанром. По-видимому, в XX веке изменяется, колеблясь в разных направлениях, лишь сам характер синтеза. Что же касается большой композиции в других жанрах, то там тяга к синтезу, столь знаменательная у Баха и никогда не иссякавшая после него, бесспорно, приобретает все большее и все более многообразное значение. Еще не известно, сколько открытий будет в этом смысле с дальнейшим творческим подъемом молодых национальных школ, овладевающих крупными музыкальными формами и изначально связанных в развитии с вокально-поэтическим руслом...

Синтетические устремления в масштабах большой композиции всегда означают в музыкальном творчестве широкое поле исканий, сложное обретение закономерностей и еще более трудное решение все новых сверхзадач. Сколь далеко ни ушла наша современность от Баха, это в ней — баховское, как баховскими мы ощущаем совершенное владение полифонией или применение принципа одновременного контраста. Бах может и влиять и не влиять на наших современников спустя три века после своего рождения, но с его именем мы связываем высокую концепционность музыкального искусства, ранее всего достигнутую в его творениях. Всё, казалось бы, у Баха можно «поверить алгеброй», наблюдая строгие закономерности, которые он устанавливал, и сводя их в стройную систему. Всё — кроме того, что поднималось над музыкально-теоретическими нормами, будучи наивысшим проявлением творческого начала, то есть всецело баховским.



Adagio



Andante





Ich ste - he hier am Weg und Schau' ihm sehn - lich  
 nach, ich ste - he hier am Weg und Schau' ihm  
 sehn - lich nach!



Ach, soll nicht die - ser gros - se Tag, der Welt Ver -  
 - fällt und der Po - sau - ne Schall,  
 der un - er - hör - te letz - te Schlag

des Rich- ters aus - ge - sprach'ne Wor - te

des Höl - len - ra - chens off' ne Pfo - rte in meinem

Sinn viel Zweifel, Furcht und Schre - cken, der

ich ein Kind der Sü - nde bin, er - wek - ken? Je - doch, es

ge-het mei-ner See-le ein Freu-den-schein, ein Licht des Trosts auf

Adagio molto

Кантата 12

4 Ob.

Adagio

Кантата 199

Ob.

*Largo*

Fl.

5

Ob.

*mf* *mp* *mf*

*mp* *mf*

Mei - nem Hir - ten' bleib' ich treu,

*pp*

mei - nem Hir - ten bleib' ich treu.

6

Ja, tau - send - mei Tau - send be - glei - ten den

Wa - gen dem Kō - nig der Kön - ge lob - sin - gen zu sa - gen

7

8

Кантата 75



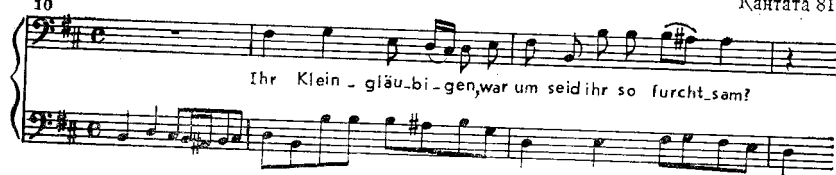
9

Кантата 87



10

Кантата 81

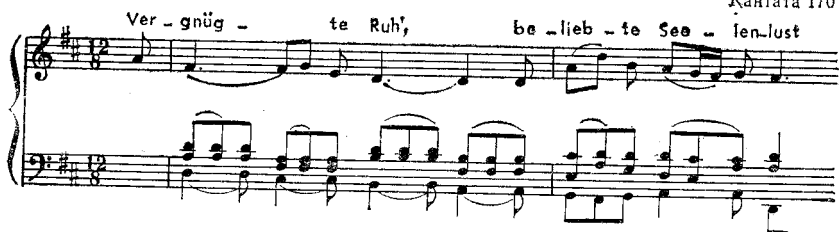


11

Кантата 41



Кантата 170

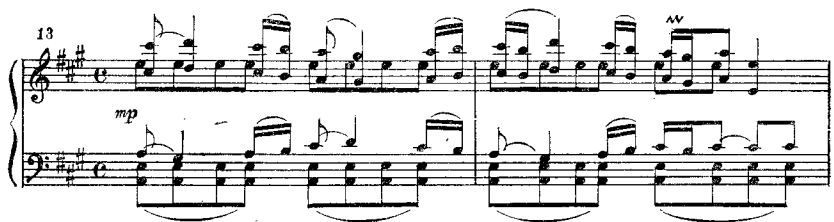


12



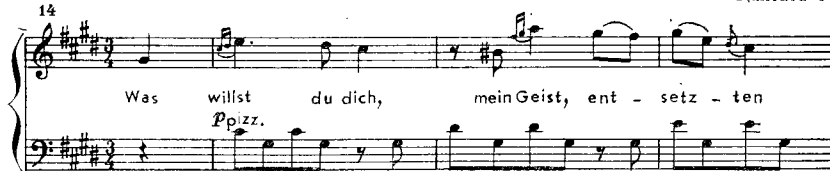
Кантата 34

13



Кантата 8

14



Wie furcht - sam

wank - ten mei - ne Schrit - te

Nur durch Lieb' und durch Er - bar - men wer - den wir Gott sel - ber gleich

Ich will auch mit geb - rocht - nen

Au - gen nach dir, mein treu - er Hei - land, seh'n

Ver - gib, o Va - ter, ver-gib un - se Schuld

Adagio

Кантата 170

Кантата 170

Wie jam - mern mich doch die ver - kehr - ten Her - zen,

17

Кантата 54

Wi - der - ste - he doch der Sün - de

18

Кантата 174

Ich lie - be den Höch - sten von

gan - zem Ge - mü - te

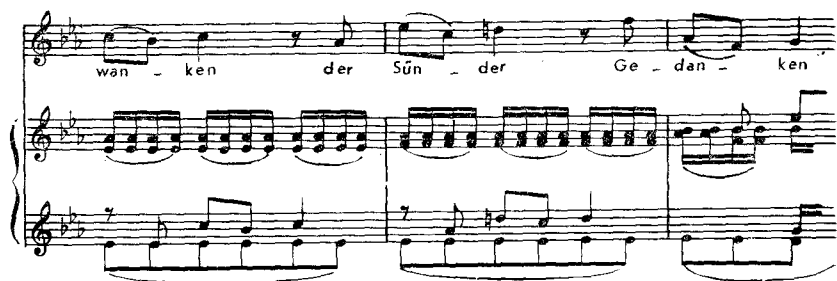
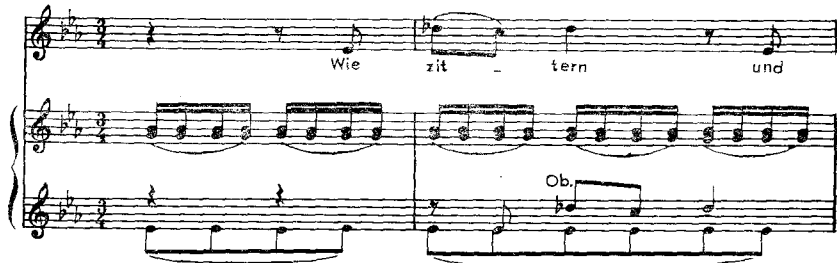
19

Кантата 114



20

Кантата 105



21

Кантата 32

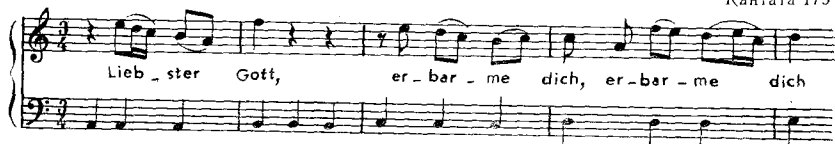


Кантата 186



22

Кантата 179



Sü - sser Trost

mein Je - sus, mein Je - sus kömmt

E - wig\_keit, du machst mir ban - [ge]

Und wenn der har - te To - des -

...schlag

Die Schäu-men - den Wel - len von Be - li-as Bä - chen

## Кантата 92

Seht, seht! Wie bricht, wie reisst, wie fällt,

## Кантата 153

Stürmt nur, stürmt, ihr Trüb - sals - wet - ter

## Кантата 13

Mei - ne Seuf - zer, mei - ne Trä - nen

## Кантата 55

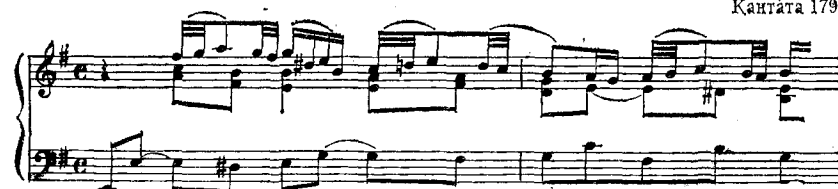
Er - bar - me dich, er - bar - me dich

## Кантата 143

Er - bar - me dich, er - bar - me dich



Кантата 179



Кантата 56

27



tra -

- gen

28 Кантата 20

Wacht auf, wacht auf, wacht auf, wacht auf, wacht auf, wacht auf,

Труба

*p*

Кантата 110

Wacht auf, wacht auf! Wacht auf, wacht auf!

Кантата 62

Strei -

*p*

- te

Auf, auf, mit hel-lem Schall, mit hel-lem Schall

*p*

## Кантата 40

29 *f*

Höl- li-sche Schlan-ge, wird dir nicht ban- ge

*p*

## Кантата 82

Schlum- mert ein, ihr mat- ten au- gen,

## Allegro

## Кантата 81

Schweig', 'Schweig', auf-ge-türm-tes Meer!

## Кантата 25

30

Ach, wo hol' ich Ar- mer Rat

## Кантата 89

Ein un- barm- her- zi- ges Ge- rich- te wird ü- ber-.

*p*

31

Se - lig, se - lig, se - (lig)

Tu - e Rech - nung! tu - e Rech - nung!

*p*

3

32

Er den - ket der Barm - her - zig - keit -

Er den - ket der Barm - her - zig - keit, er den - ket

*pp*

keit, der Barm - her - zig - keit, er...

der Barm - her - zig - keit, er den - ket...

Н. Т. Я.

Nichts ist es spät und früh - he um  
al - le mei - ne Mü - he,

## 33 B Kantata 76

Liebt, ihr Chri - sten, in der Tat,  
liebt, ihr Chri - sten, in der Tat, in der Tat,  
in der Tat, liebt, ihr Chri - sten, in der Tat!  
Je - sus stir - bet für die Brü - der  
und sie ster - ben für sich wie - der,  
weil er sie ver - bun - den hat, weil er sie ver - bun -  
den hat. Liebt, ihr Chri - sten, in der  
Tat, liebt, ihr Chri - sten, in der  
Tat, in der Tat, in der Tat,  
liebt, ihr Chri - sten, in der Tat!

Тенор

Ich steh' mit ei-nem Fuss im

сопрано

Mach's mit mir, Gott...

Gra - be bald fällt der kran - ke...

## Кантата 47

35

Der Mensch ist Kot, Staub, Asch' und Er - de.

## Кантата 78

Ach! ich bin ein Kind der Sün - den, ach! ich ir-reweit und breit

*p*

Кантата 147



Кантата 152



Кантата 156



36

Кантата 42



Ju - den kam Je - sus und trat mit - ten ein.

Adagio

Кантата 135

Ich bin von Seuf - zen mü - de,

37

Кантата 40

Corni

*f*

38 1. Дуэт

Кантата 60

E - wig -

Ob.

-keit, du Don - ner - wort,

39 2. Речитатив

Кантата 60

O schwe - rer Gang

3. Дуэт

Mein letz - tes La - \_ ger will mich Schrecken

Кантата 100

Fl.  
Viol.  
Obd'amore

Кантата 205

Wie will ich lu - stig la - \_ chen,

Schla-

*pp*

-fe, mein Lieb-

ster

## 43 Adagio

## Кантата 202

Wei-

chet

nur, be-trüb-te Schat-ten

## 44

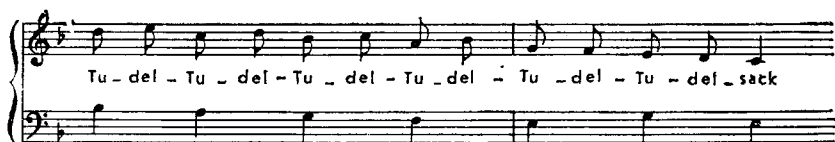
## Кантата 212

Mer hahn en neu-e O-ber-keet an un-sern kam-mer-herrn

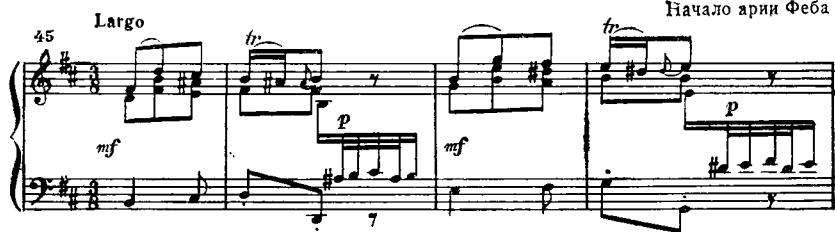
Ach esschmeckt doch gar zu gut, wenn ein Paar recht freundlich tut;

Das ist ga-lant, es spricht nie-mand von den ca-duk-ken Schok-ken

Es neh-me zehn-tau-setend Du-ca-ten der Kam-mer-herr al-le Tag' ein



Кантата 201  
Начало арии Феба



Начало арии Пана



Кантата 211

46 Шлендриан



Дизкен



Mäd - chen, die von har - ten Sin - nen, die -

von har - ten Sin - nen sind nicht leicht zu ge - win - nen

47

Рождественская ора́тория

Schlie - sse, mein Her - ze, dies se - li - ge

Wun - der fest - in dei - nem Glau -

-ben ein, fest in dei - nem Glau - ben ein.

48 Andante

Er ist auf Er - den kommen arm

Andante

Wer kann die Lie - be recht er - höhn, die un - ser Hei - land für uns hegt,

Рождественская оратория  
Sinfonia

49

Wir sin - gen - dir in  
 Wir sin - gen - dir in  
 dei - nem Heer  
 dei - nem Heer

50

## Рождественская оратория

Wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den? Wo  
 Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der  
 Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der  
 Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der

ist der neu\_ge bor\_ne Kö\_nig der Ju\_den? Wo, wo, wo, wo?

Ju\_den? Wo ist der neu\_ge - bor\_ne Kö\_nig der Ju\_den? Wo, wo?

Ju\_den? Wo ist der neu\_ge - bor\_ne Kö\_nig der Ju\_den? Wo, wo?

Ju\_den? Wo ist der neu\_ge - bor\_ne Kö\_nig der Ju\_den? Wo, wo?

51a Евангелист

Страсти по Иоанну

Je\_sus ging mit sei\_nen Jün\_gern ü\_ber den Bach Ki\_dron, da war ein

Gar\_ten, da\_rein\_ging Je\_sus und sei\_ne Jün\_ger;

51b Евангелист

Da hat\_te Si\_mon Pet\_rus ein Schwert, und zog es aus,

und schlug nach des Ho - hen - prie - sters Knecht...

52 Страсти по Иоанну

wel - ches To - des er ster - ben wür - de.

dass er ge - kreu - - zi - get wür - de.

da Je - sus ge - kreu - zi - get ist.

53a Евангелист Adagio Страсти по Иоанну

und ging hin - aus und wei -

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

-ne - te bit - ter - lich.

536 Евангелист

Da nahm Pi - la - tus Je - sum und gei -

ssel - te ihn!

Иисус

Страсти по Иоанну

Es ist voll - bracht!

Molto adagio.

Viola da gamba

*p*

*tr*

Es ist voll - bracht,

es ist voll - bracht, o Trost für die gek - ränk - ten See - len,

Страсти по Иоанну

*f* Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za - reth,

Violinen, Fl.

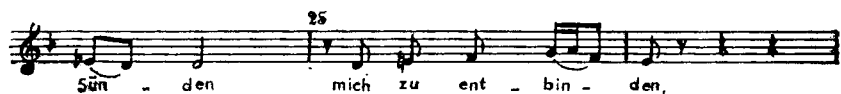
*f*

Je - sum von Na - za - reth, Je - sum von Na - za - reth!

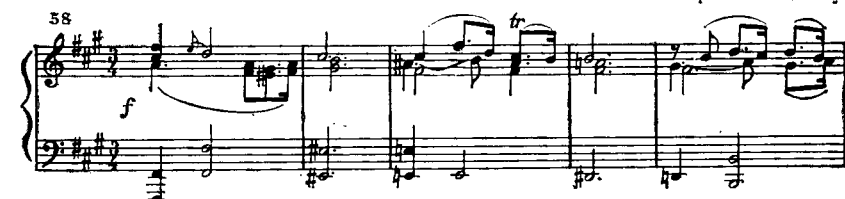
[illegible]

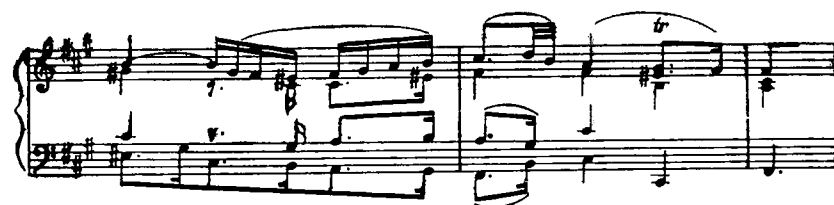
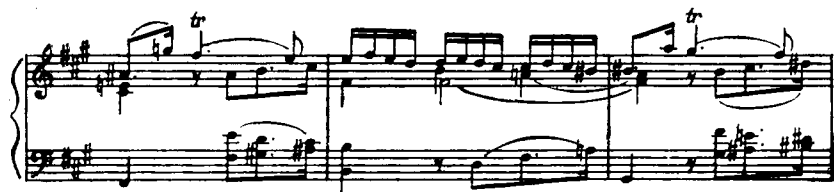
57a Opan

The musical score for 'Opan' consists of two staves. The first staff, labeled '57a', begins with a forte 'f' dynamic and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff, labeled '57b', continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes a key signature change to one sharp (F#) in the final measure.



Страсти по Иоанну



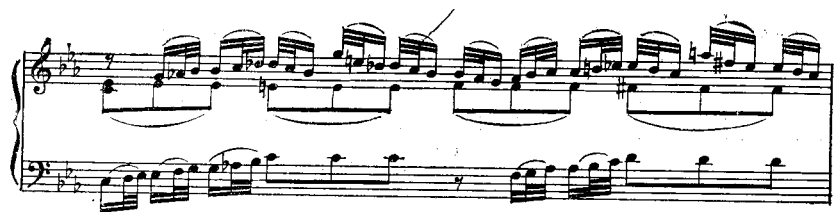


59

Viole d'amore

Страсти по Иоанну

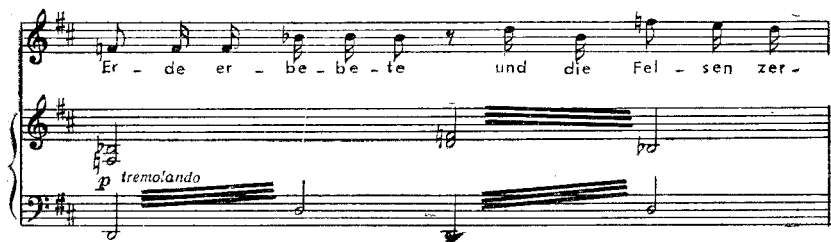




80

Евангелист

Страсти по Иоанну



ris - sen, und die Grä - ber fa - ten sich

*f*

auf, und stun - den auf vie - le Lei - ber der Hei - li - gen.

*f*

61 Страсти по Иоанну

Mein Herz! in - dem die gan - ze Welt bei Je - su

Fl.Ob.

*p* Viol.

Lei - den gleich - falls lei - det, die Son - ne sich in Trau - er

*p*

klei - det, der Vor - hang reisst, der Fels zer -

- fällt, die Er-de bebt, die Grä-ber

spal - ten, weil sie den Schö - pfer sehn er -

*Adagio*  
- kal - ten: was willt du dei - nes Or - tes tun?

62 Страсти по Иоанну  
Zer - flie - sse, mein Her - ze, in Flu - ten der Zäh - ren,

Fl.  
Ob.

*p*

63

Fl. Ob. Viol.

Fl. Ob. Viol.

*p*

64

Страсти по Матфею

auf dass sie ihn töd - te - ten, und fan - den kei - nes.

dass sie ihn kreu - zig - ten.

65

Страсти по Матфею

Und ging he - raus, und wei - ne - te bit - ter - lich.

66a

Страсти по Матфею

dass er ge - kreu - zi - get wer - de.

666



668

Wahr-lich, ich sa - ge euch: Ei - ner un - ter euch wird mich ver - ra - ten.

Страсти по Матфею

67

Mei-ne See-le ist be-trübt bis in den Tod;

Страсти по Матфею

68

und sprach: 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!

*p*

Страсти по Матфею

69 Er ist des To - des schul -

Er ist des

Er ist des To -

Er

-dig, er ist des To - des

To - des schul -

-des - schul -

ist des To - des schul -

dig,

er ist des To - des schul -

er ist des To -

des...

Es ist des To - des schul -

schul - dig, des To - des schul - dig!

er ist des To - des schul - dig!

- dig, er ist des To - des schul - dig!

Страсти по Матфею

70

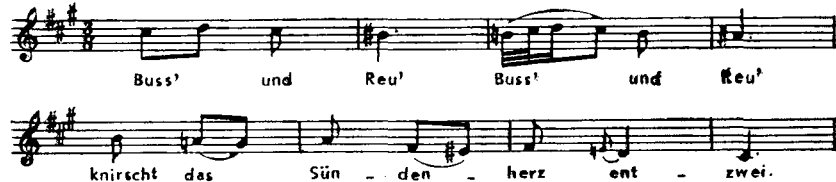
Be - röh - bam!

Страсти по Матфею

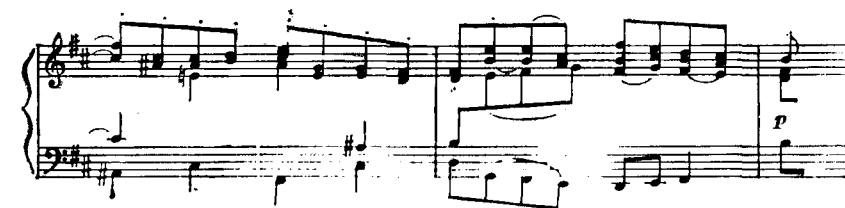
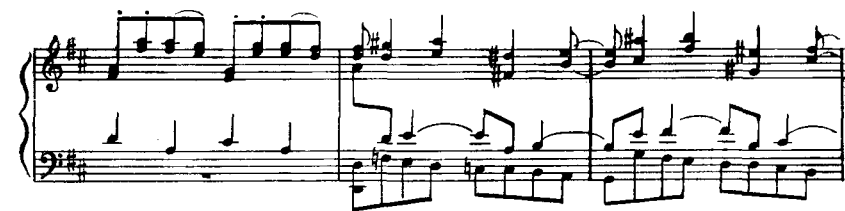
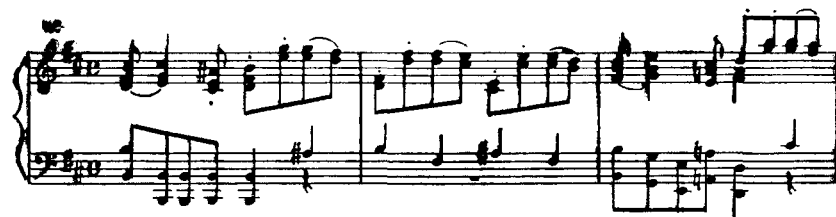
71a



716



Страсти по Матфею



73a

## Страсти по Матфею

Du lie - ber Hei - land du,

73b

Wie - wohl) mein Herz in Trä - nen schwimmt,

74

## Страсти по Матфею

O Schmerz! hier zit - tert das ge - quä - lte Herz,

## Страсти по Матфею

Ger - ne will ich mich be - que - men, Kreuz und Be - cher  
an - zu - neh - men, trink ich doch dem Hei - land nach,

76

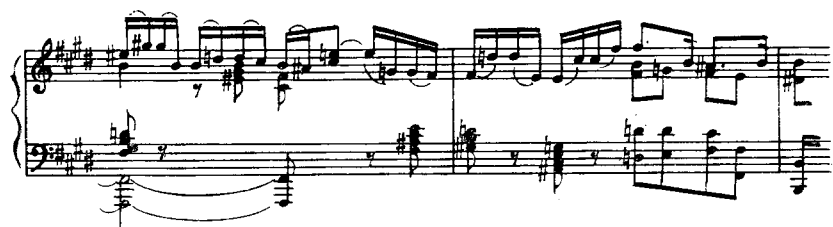
So ist mein Je - sus nun ge - fan - - - - - [gen]

So ist mein Je - sus nun ge - [fangen]

Mond und Licht ist vor Schmer - zen un - ter - gan - gen,

77

die



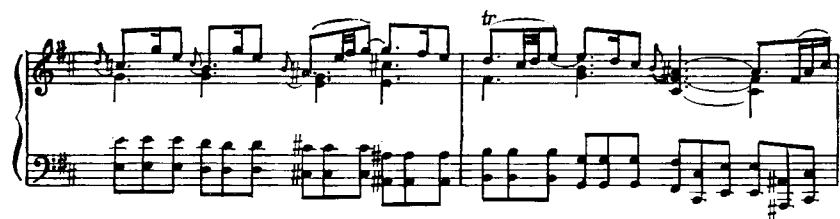
78

Страсти по Матфею



Страсти по Матфею

79



80a Страсти по Матфею

Er - barm' es Gott! hier steht der Heiland an - ge - bun - den.

*p*

80b

80c

*p e staccato*

*tr*

80d

*p*

81

Страсти по Матфею

Kön - nen Trä - nen mei - ner Wan - gen  
 nichts er - lan - gen, nichts er - lan -  
 - gen, o, so nehmt mein Herz hin - ein,

82

Страсти по Матфею

Ach Gol - ga - tha, un - sel' - ges Gol - ga - tha!

Страсти по Матфею

83

*f*

*p*

*pp*

*f*

и т. д.

84 Lento Mecca h-moll

Qui tol-lis pec-ca - - - ta mun-di, mi-se-re-re no-bis,

Adagio Mecca F-dur (BWV 233)

Qui tol - - lis pec-ca - - ta mun-di,

Mecca A-dur (BWV 234)

Qui tol-lis pec-ca-ta, qui tol-lis pec-ca-ta, pec-ca-ta mun-di,

Adagio Mecca g-moll (BWV 235)

Qui tol - - lis pec-ca - ta, pec-ca - ta mun-di,

85 Mecca h-moll

cru - - - ci - fi - - xus e - ti-[am]

cru - - - ci - [fixus]

cru - [cifixus]

86

Mecca h-moll

Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit,  
et re-sur-re-xit,  
et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a,

Agnus Dei

87

скрипки

Mecca h-moll

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

Largo

Ky-ri-e e-lei-son,

Alla breve

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

88

Vivace

Mecca h-moll

Glo-ri-a

Vivace

Cum san-cto spi-ri-tu in glo-ri-a de-i pa-tris

Et re-sur-re-xit, re-sur-re-xit,

Vivace ed allegro

Et ex-pe-cto, ex-pe-cto,

O-san-na, O-san-na,

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М., 1975.
2. Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере. — В кн.: Густав Малер: Письма. Воспоминания. — М., 1964.
3. Брянцева В. С. В. Рахманинов. — М., 1976.
4. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. — Л., 1976.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964.
6. Кершнер Л. Народнопесенные истоки мелодики Баха. — М., 1959.
7. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. — М., 1965.
8. Ливанова Т. Большая композиция в пору И. С. Баха. — В кн.: Вопросы музыкознания: Ежегодник. Вып. 2. — М., 1955.
9. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М., 1977.
10. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. 1: Симфонизм. — М. — Л., 1948.
11. Мавель Л. Строение музыкальных произведений. — М., 1960.
12. Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. — М., 1937.
13. Нестьев И. Прокофьев. — М., 1957.
14. Николаева Н. Симфонии Чайковского. — М., 1958.
15. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка. — М., 1977.
16. Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. — М., 1957.
17. Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки: Музыкально-теоретическое исследование. — М., 1961.
18. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. — М., 1965.
19. Протопопов Вл. О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича. — В кн.: Сообщения Института истории искусств. 15: Музыка. — М., 1959.
20. Протопопов Вл. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М., 1972.
21. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы ор. 1—81. — М., 1970.
22. Протопопов Вл. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена. — В кн.: Бетховен: Сборник статей. Вып. 2. — М., 1972.
23. Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. — М., 1957.
24. Пуришев Б. Немецкая литература. — В кн.: История всемирной литературы. Т. 4, вып. 5. — М., 1973.
- 24а. Сабинина М. Прокофьев. — В кн.: Музыка XX века, ч. 2, кн. 4. — Рукопись.
25. Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. — М., 1963.
26. Сабинина М. Черты стиля Шостаковича. — В кн.: Сборник теоретических статей. — М., 1962.
27. Сабинина М. Шостакович-симфонист: Драматургия. Эстетика. Стиль. — М., 1976.
28. Симакowa Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М., 1972.
29. Скребков С. Симфонический тематизм Мясковского. — Советская музыка, 1946, № 4, с. 42—55.
30. Тараканов М. Вопросы тематического развития в симфониях Н. Я. Мясковского первого периода творчества (с 1-й по 6-ю включительно). Кандидатская диссертация. — М., 1957.
31. Тараканов М. Творчество Роднона Щедрина. — В печати.
32. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода: Цепляемость музыкального материала. — В кн.: Бетховен: Сборник статей. Вып. 1. — М., 1971.

33. Ферман В. Основы оперной драматургии и Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы. — В кн.: Ферман В. Э. Оперный театр. — М., 1961.
34. Ферстер И. Странник. — В кн.: Густав Малер: Письма. Воспоминания. — М., 1964.
35. Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. — М., 1967.
36. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957.
37. Чайковский П. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. XV—а. — М., 1976.
38. Черты стиля Шостаковича: Сборник статей. — М., 1962.
39. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1965.
40. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. — М., 1952.
  
41. Agricola J. F., Bach C. Ph. E. Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Sozietät der musikalischen Wissenschaften. — In: Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, Bd 4, T. 1. — Leipzig, 1754.
42. Blankenburg W. J. S. Bach und die Aufklärung. — In: Bach-Gedenkschrift. — Zürich, 1950.
43. Dürr A. Die Kantaten von J. S. Bach. Bd. 1—2. — Kassel — Basel — Tours — London, 1971.
44. Finke-Hecklinger D. Tanzcharaktere in J. S. Bach Vokalmusik. Diss. — Trossingen, 1970.
45. Gerber R. Über Geist und Wesen von Bachs h-moll Messe. — In: Bach-Jahrbuch. — Leipzig, 1932.
46. Gojowy D. Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion. — In: Bach-Jahrbuch 1965.
47. Goldschmidt H. Die h-moll Messe. — In: Deutsche Bach-Feier. — Leipzig, 1950 (Einführungen in die Konzerte).
48. Leitgedanken zum Bachjahr herausgegeben vom Deutschen Bach-Ausschuss. — Berlin, 1950.
49. Meyer E. H. Rede zur Wiederkehr des 200. Todestag von J. S. Bach. — In: Johann Sebastian Bach: 1750—1950. Zwei Reden. — Leipzig, 1950.
50. Mies P. Die geistliche Kantaten J. S. Bachs und der Hörer von Heute. T. 1—3. — Wiesbaden, 1960—1963.
51. Neumann W. Handbuch der Kantaten J. S. Bachs. — Leipzig, 1967.
52. Neumann W. Über Ausmass und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens. — In: Bach-Jahrbuch 1965. — Berlin, 1966.
53. Scheide W. H. J. S. Bach, a biblical interpreter. — Princeton, 1952.
54. Schering A. Zur Markus-Passion und zur «vierten» Passion. In: Bach-Jahrbuch, 1939.
55. Schönfelder G. Bach vor der Revolution. — In: II Internationales Bachfest: Leipzig 1970 in Verbindung mit dem 45. Bachfest. — Leipzig, 1970.
56. Smend Fr. Bach-Studien. — Kassel, 1969.
57. Steglich R. Tanzrhythmen in der Musik J. S. Bachs. — Wolfenbüttel—Zürich, 1962.
58. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, hrsg. von Wolfgang Schmieder. — Leipzig, 1966.
59. Zander F. Die Dichter der Kantatentexte J. S. Bachs. — Diss. — Köln, 1967.

## *Содержание*

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| Введение . . . . .                                  | 3   |
| Кантаты . . . . .                                   | 15  |
| Оратории и пассионы . . . . .                       | 105 |
| Месса h-moll и другие вокальные сочинения . . . . . | 169 |
| Заключение. Некоторые перспективы . . . . .         | 207 |
| Нотные примеры . . . . .                            | 236 |
| Литература . . . . .                                | 285 |

**Ливанова Т.**

**Л55** Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции: — Исслед. — М.: Музыка, 1980. 287 с., нот.

Книга является второй частью исследования, первая часть которого издана в 1948 году и посвящена инструментальным произведениям Баха. В настоящей книге рассматриваются духовные и светские кантаты, оратории, пассионы, мотеты и мессы Баха. Автор выделяет вопросы драматургии целого в вокальных формах и в связи с этим останавливается на проблеме большой композиции в истории музыкального искусства. В заключении книги прослеживается воздействие принципов драматургии на послебаховский музыкально-исторический процесс вплоть до современности.

На русском языке книга о всех вокальных жанрах Баха издается впервые. Рассчитана преимущественно на профессиональных музыкантов.

Л,  $\frac{90105-380}{026(01)-80}$  583—80 4905000000

**ББК 49.5**

**78И**

ИБ 2829

**ТАМАРА НИКОЛАЕВНА ЛИВАНОВА**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАХА  
И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЯЗИ**

*Часть II*

Редактор Т. Голланд. Художник Ю. Бажанов. Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор В. Кичоровская. Корректор В. Голяховская. Подписано в набор 26.10.79. Подписано в печать 4.08.80. Формат бумаги 60×90  $\frac{1}{16}$ . Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 18,0. Усл. п. л. 18,0. Уч.-изд. л. 19,21. Тираж 5000 экз. Изд. № 10847. Зак. № 333. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Музыка». Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088 Москва Ж-88, Южнопортовая ул., 24.