

Е. Сидорова

орал и хоральная обработка в творчестве И.С. Баха

лекция



Е. СИДОРОВА



**ХОРАЛ И ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА
В ТВОРЧЕСТВЕ
И.С. БАХА**

*Лекция по курсу
«Анализ музыкальных произведений»
для слушателей факультета
повышения квалификации
музыкальных ВУЗов*



Москва 2006

Сидорова Е. Хорал и хоральная обработка в творчестве И.С. Баха:
Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений».
М.: РАМ имени Гнесиных, 2006. 62 с.

Протестантский хорал и хоральная обработка занимают одно из важнейших мест в немецком музыкальном искусстве барокко. Работа посвящена рассмотрению вопросов художественной интерпретации хорала в вокально-хоровых и инструментальных жанрах творчества И.С. Баха.

Лекция предназначена для слушателей факультета повышения квалификации музыкальных вузов.

Рецензент – кандидат искусствоведения, профессор И.С. Стогний

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета РАМ им. Гнесиных.

ISBN 5-8269-0119-5

© РАМ им. Гнесиных, 2006
© Е.В. Сидорова, 2006

Протестантский хорал — уникальное явление музыкального искусства. Зародившись в вокальной музыке немецких майстерзингеров, хорал приобрел особое значение в XVI—XVIII веках при формировании национальных исполнительских и композиторских школ в Германии. Влияя почти на все жанры профессионального творчества, он предопределил важную сторону музыкального стиля барокко.

Феномен протестантского хорала формировался в недрах немецкой церковной песни (Kirchenlied). В эпоху Реформации хорал играл существенную роль в духовно-нравственном воспитании человека, в приобщении его к христианской вере. Историческая судьба протестантского хорала неразрывно связана с именем Мартина Лютера.¹ Основой его деятельности являлось глубокое убеждение в том, что изложенное в Библии Слово Божье мертво и бездейственно, пока оно не провозглашено и не обнародовано. Под влиянием теологии Лютера в литургию цер-

¹ Мартин Лютер (1483-1546) — реформатор церкви, основоположник немецкого протестантизма (лютеранства). Монах, священник, профессор теологии Виттенбергского университета, выступил в 1517 году с 95 тезисами, отвергавшими основные догматы католицизма, сформулировав главные положения протестантизма. М. Лютер перевел на немецкий язык Библию, утвердил нормы общенемецкого литературного языка.

В своем письме к другу, придворному священнику Георгу Спалантину Лютер писал: «По примеру пророков и отцов церкви я намереваюсь создать для людей Псалтырь на немецком языке, то есть духовные песни, дабы Слово Божие обитало в народе даже в песнях» [20].

ковной службы был введен хорал (в теологической терминологии — гимн).

В декабре 1523 года вышел «Чин мессы» Лютера. В нем Лютер дал высокую оценку некоторым старым средневековым немецким гимнам и высказал желание найти поэтов, которые были бы в состоянии написать новые гимны в нужном молитвенном стиле. Истоки хорала, пользовавшегося поразительной популярностью, весьма разнообразны: это и средневековые распевы, и народные «Куге» дореформенного периода, это латинские и латинско-немецкие песни предреформационного времени, светские мелодии с духовными текстами. Простым языком хоралы говорят о грехе и спасении, смерти и воскресении, подробно излагают библейские сюжеты.

Первый сборник хоралов под названием «Achtliederbuch» («Сборник из 8-ми песен») появился в начале 1524 года (три из них были написаны Паулем Сператусом, один — неизвестным автором, остальные принадлежат перу Лютера). Летом того же года вслед за ним последовали два сборника под названием «Энхиридион» (нем. Enchiridion — руководство, учебник, справочник). Данные сборники, в три раза превосходившие по объему «Achtliederbuch» также содержали гимны Лютера. Первый сборник гимнов, подготовленный при личном участии Лютера — «Geystliche Gesangk Buchleyn» («Книжица духовных песен»), редакцию которой осуществил его друг и музыкальный консультант Иоганн Вальтер, был издан в Виттенберге в конце лета 1524 года. Из 38 гимнов, представлявших собой переработанные средневековые культовые мелодии, соединенные с новыми текстами немецкого богослужения, автором 24-х был сам Мартин Лютер.²

² Из всех песенников, опубликованных в 1524 году, этот наиболее содержательный и полный. Примечательно, что он был составлен в соответствии с тематикой литургического года. Хоралы представлены в полифонической 4—5-голосной обработке с хоральной мелодией в теноре (впоследствии в сборниках церковных песнопений будут приводиться одноголосные мелодии с

Процесс «переработки» хоралов осуществлялся в двух направлениях. В первом случае, к старой средневековой мелодии приписывался новый, переработанный с латинского на «немецкий лад» текст с новым названием этой мелодии; в другом случае, к переработанному тексту сочинялась и новая мелодия. Лишь некоторые средневековые католические мелодии сохранили свои названия и мелодии, став немецкими хоральными песнопениями.

Метод переработки старых церковных напевов со временем стал привлекателен для служителей церкви и получил широкое распространение в богослужебной практике. Расширился круг авторов мелодий и текстов хоралов. В издания евангельских псалмов наряду с традиционными, включаются вновь созданные «хоралы-источники». Так, последний, появившийся при жизни М. Лютера песенник был издан в Лейпциге Валентином Пабстом в 1545 году и содержал уже 101 хорал. Это издание в последствии послужило образцом для многочисленных евангелистских сборников песен.

Став непосредственным художественным выражением идей Реформации, протестантский хорал сыграл важнейшую роль в культурной жизни Германии XVI века. В силу исторических условий он воплотил духовные запросы простых людей того времени. Заняв прочное место в литургическом обряде, художественном творчестве, быту, хорал продолжал сохранять прогрессивную роль и в тяжелые годы тридцатилетней войны (1618-1648), охватившей Германию, выполняя функцию охранителя национальной традиции.

текстом). Поскольку церковные хоры того времени состояли из мальчиков и старших школьников, такая обработка гимнов была призвана с помощью средств музыки донести Евангелие до сердец и умов молодого поколения. В своем Предисловии к сборнику, поясняя свою личную заинтересованность в этой работе и ее цели, Лютер писал: «дабы положить доброе начало и дать повод умеющим делать это лучше, собрал несколько духовных песен ради усвоения и распространения святого Евангелия <...> чтобы и мы могли похвалиться, <...> что Христос – наша слава и песнь, и чтобы мы не знали, о ком бы нам петь и вещать, как только об Иисусе Христе, Спасителе нашем...» [21].

Сборники церковных песнопений издаются под именами их составителей, редакторов, а также под названием местности, где они появлялись. Собственные сборники выпускали такие города, как Магдебург, Цвиккау, Лейпциг, Эрфурт, Дармштадт, Гамбург, Виттенберг, Нюрнберг и многие другие. В различных областях (восточном, западном, южном), регионах (средненемецком, северонемецком) складываются свои традиции отбора и редакций хоральных напевов. Огромное количество сборников хоралов и их обработок накапливается к рубежу XVII и XVIII веков.³

Создателями хоральных песен были выдающиеся немецкие поэты, писатели, музыканты, государственные деятели и видные служители церкви. Среди наиболее известных авторов (помимо М. Лютера): Иоганн Вальтер, Пауль Сператус, Филипп Николаи, Мартин Моллер, Эрдманн Ноймайстер, Хайнрих Шютц, Иоганн Херманн Шайн, Иоганн Олеариус, Пауль Герхардт, Иоганн Крюгер, Иоганн Рист и многие другие. Хоралы обладали большими художественными достоинствами: их доступный язык, простые яркие мелодии служили не только цели разъяснения библейских сюжетов, но одновременно яв-

³ Перечислим лишь некоторые из них:

— **Сборник песнопений И. Крюгера:** *Neues vollkomliches Gesangbuch... von Johan Crüger, Berlin, 1640.* Первое издание содержало 248 песен, а 44-е издание 1736 года – 1300 песен;

— **Люнебургский сборник церковных мелодий:** *Luneburgisches Gesangbuch. Darinn 2000 so vol alte neue geistreiche Lieder. Gedrückt und verlegt durch Johann Stern. Luneburg, 1686;*

— **Лейпцигский сборник 1697 года** [выходные данные не установлены], в 8-ми томах включал свыше 5 тысяч хоральных мелодий.

— **Сборник духовных песнопений Г. Шемели:** *Evangelisch Stift. Naumb. Leitz Musikalisches Gesang-Buch mit 952 Geistlichen Liedern. Herausgegeben von George Schevelli. Schloss-Cantore daselbs. Leipzig, 1736.*

лялись актом личного вероисповедания, привнося в песнопение интонацию индивидуального самовыражения.

Протестантский хорал представляет собой тексто-музыкальное художественное произведение, состоящее из *двух семантических слоев: мелодии и текста*. Они существуют в неразрывном единстве при создании художественного образа, вместе с тем каждый из них обладает определенной подвижностью. Сложившаяся традиция творческой переработки уже имеющихся мелодий и текстов и сочинения новых привела к тому, что обычным условием существования хорала стало исполнение его в различных мелодических и текстовых версиях. Нередко одна мелодия хорала имела несколько текстов разных авторов и наоборот, одному тексту принадлежало несколько мелодических вариантов.

При всем разнообразии текстовых и музыкальных заимствований протестантский хорал обладает определенными стилистическими особенностями. В первую очередь это относится к ритмической организации. При обязательном силлабическом сложении (слог — нота), четкой метрической пульсации и преобладании четырехдольности, как правило, отсутствует квадратность, типичны полутора-трехтактные фразы. Гимны написаны ямбом, хореем или дактилем. Типично начало песни с безударного слога, что отражает закономерность организации немецкой речи. Последовательность ударных и безударных слогов, как правило, сохраняется на протяжении всей песни.

Хоралы отличает стабильность структуры. Текст-музыкальный материал хорала представлен в стихотворных (и, одновременно, музыкальных) *строфах* (5 — 12, реже до 16 строф). Строфу составляют *строки* поэтического текста (4 — 8), и соответствующие им музыкальные *фразы*. При совпадении последовательного изложения строк и фраз образуется *строчная* форма строфы.

Текст (строки):	1	2	3	4	5	6
Мелодические фразы:	a	b	c	d	e	f

Чаще других в хорах встречается строение строфы, в которой поступательному изложению строк в тексте соответствует мелодия, содержащая точное повторение двух начальных фраз. Такое строение тексто-музыкальной строфы определило форму — *бар*.

Текст (строки):	1	2	3	4	5	6
Мелодические фразы:	a	b	a	b	c	d

Первые две фразы в мелодии (ab) образуют *штоллен* (Stollen). Первоначальное и повторное их проведение (соответственно, Stollen I и Stollen II) составляют начальный раздел строфы — *Ауфгезанг* (Aufgesang). Неповторный раздел строфы (cd) называется — *Абгезанг* (Abgesang). Форма бар имеет много разновидностей, в том числе, *репризную*, в которой раздел *Abgesang* «помимо нового материала включает частичное, а иногда и полное повторение музыкального материала *штоллена*» [3, с. 155].

Исполнение, обработка и сочинение хоралов было не только видом практической деятельности немецких музыкантов, но также благородной акцией духовного подвижничества. В течение XVI—XVII веков формируются основные принципы хоральной обработки, способы его интерпретации. На основе различных подходов к воплощению хорала возникают многообразные типы музыкальных композиций, обладающие определенными жанровыми признаками.

Так, например, в практике литургического богослужения, складывается особый вид хоральной обработки — *ein schlichte Choral-satz* (нем. *простая хоральная часть*), предполагающий его исполнение приходской общиной.⁴ Хорал и его обработка широко используются в

⁴ Подобный стиль изложения известен как *канциональный*. Он характеризуется аккордовой фактурой, простыми гармониями, единым ритмом для всех голосов, звучанием мелодии хорала в верхнем голосе. Впервые был применен в канционале «Fünzig geistliche Lieder und Psalmen» («*Пятьдесят духовных песен и псалмов*») богословом-кальвинистом Л.Озиандером (опубликован в 1586 году).

духовных мотетах (С. Шейдт), хоральных концертах (Д. Букстехуде), позднее — духовных кантатах.

В области органной музыки важнейшими приемами обработки хорального напева становятся колорирование мелодии, полифоническое развитие голосов. На фоне общего расцвета органного исполнительства в Германии в первой половине XVII века складываются устойчивые жанры хоральной обработки в форме органной *хоральной прелюдии* (нем. *Choralvorspiel*), органных *хоральных вариаций*.⁵ Развитие техники полифонической обработки хора привело к рождению особых разновидностей жанра: *фуги на хорал* (И. Пахельбель), *хоральной фантазии* (Д. Букстехуде).

Вершиной в развитии обработки протестанского хора является творчество И.С. Баха. Посвятив большую часть своей жизни работе в церкви, сочинению церковной музыки, в области хоральной обработки Бах создал шедевры высочайшего профессионального мастерства и художественного совершенства.

К хоралам композитор обращался в течение всей своей жизни, они пронизывают все жанры его обширного творчества. Нередко хоральные обработки относят только к инструментальным (клавирным, органным) прелюдиям⁶ и многоголосным хоровым пьесам⁷ композитора (даже их беглый подсчет, свыше 500, свидетельствует о громадном количестве и разнообразии). Рассмотрение феномена хоральной обработки в творчестве Баха необходимо осуществлять с более широких позиций.

⁵ Наиболее яркие представители северонемецкой школы органного искусства: Я. Свелинк, С. Шейдт, Г. Шейдеман, Ф. Гундер, В. Любек, Г. Бем, Д. Букстехуде. Среди композиторов средненемецкой школы выделяются К. Керль, И. Кригер, Г. Буттештедт, И. Пахельбель.

⁶ опубликованы в издании *J.S.BACH Orgelwerke. V – VII. Ed. Peters.*

⁷ среди многочисленных изданий наиболее популярен - *J.S.BACH 371 vierstimmige Choralgesänge. Bd.I,II. Ed.Peters.* Обработки хоральных напевов представлены в переложении для клавира.

Для Баха-композитора и глубоко верующего человека, протестантский хорал был не просто музыкальным материалом. Прежде всего, хорал являлся источником творческого вдохновения, стимулом для выражения религиозного чувства, своего миропонимания, философии. В хоральных обработках отчетливо выявляется позиция художника относительно «объективной материи» хорала, уровень обобщения традиций, степень новаторских достижений.⁸ Широкое применение в инструментальных и кантатно-ораториальных жанрах позволяет трактовать хоральную обработку в творчестве Баха не только как особый тип музыкального произведения, но, прежде всего, как *творческий метод*, явившийся одним из основных стилеобразующих факторов его композиторского почерка. В своих сочинениях Бах никогда не использует прямое мелодическое цитирование первоисточника, в контексте его произведений хорал всегда предстает в художественно-переработанном виде. Порой, неоднократно обращаясь к одному и тому же хоралу в произведениях разных жанров (органных прелюдиях, кантатах, пассионах), композитор дает различную интерпретацию звучания мелодии, подачи поэтического текста.

Обработка хорала как метод сочинения наиболее полно представлена в духовных кантатах Баха. Духовные кантаты — достаточно обширная область творчества: их у Баха более двухсот. Именно в духовных кантатах, вследствие их литургического

⁸ Приведем известное высказывание Т. Ливановой: «Для всего искусства Баха <...> хорал становится также своего рода критерием, постоянной величиной, неизменным мерилom, при помощи которого легче оценить истинный масштаб баховских исканий, дерзновений, открытий» [4, с.57].

предназначения, протестантский хорал приобретает многогранное смысловое значение:

- воплощает «общинную» традицию протестантизма;
- выявляет, подчеркивает, конкретизирует суть избранного в каждой кантате философски-теологического замысла, «сюжета»;
- выполняет функцию морали, назидания.

Хорал (в контексте баховской духовной кантаты — хоральная обработка) — стержень музыкально-драматургического развития. В силу своей объективности содержания хорал уравнивает эмоциональную напряженность, является смысловым скрепляющим фактором сочинения.

Жанр духовной кантаты в творчестве Баха прошел большой эволюционный путь развития, представляя огромное многообразие типов и форм композиций. Среди них можно выделить некоторые группы кантат, в которых участие хора проявляется достаточно определенно и устойчиво.

К самой большой группе относятся кантаты, в которых *хорал является основой заключительного хорового номера*. Финальное положение хора определяет его обобщающую функцию по отношению к предыдущему составу композиции. Даже если содержание хора не имеет прямой тематической связи с другими номерами кантаты, в финале он выступает в роли морального назидания, является главным катехизическим тезисом произведения.

Другую группу образуют кантаты, в которых хоральные обработки *одного и того же хора помещены не только в финальную, но и в начальную (а иногда и в срединную) части*

цикла. Нередко образуются «арочные» конструкции хоральных разделов, или «симметричные», между которыми расположены речитативы, арии, ансамбли свободного сочинения. Такое расположение хоральных номеров усиливает их организующую функцию всей композиции. Кантаты такого типа принято называть **хоральными** (их около шестидесяти).

Особую разновидность составляют так называемые **сквозные** кантаты, в которых **все номера построены на материале какого-либо одного хорала.** Это самая малочисленная группа кантат, их не более десяти.

Разумеется, перечисленными группами не ограничивается разнообразие композиций, в которых представлены хоральные обработки. Большое количество кантат имеет обработки разных хоралов (двух, реже трех-четырех). Многие кантаты обладают признаками разных групп («смешанные», «переходные», «синтетические») и получают неоднозначную трактовку.⁹

Хорал в духовных кантатах Баха представлен чрезвычайно широко и многообразно, и это предполагает анализ хоральных обработок в различных направлениях. Заслуживает внимания рассмотрение особенностей хоральной обработки в рамках определенной *жанровой структуры* — *хорал в хоровом номере, в речитативе, в арии, ансамбле, инструментальном сопровождении.* В них хорал может получать существенное *жанровое перевоплощение*: например, в хоральных кантатах один и тот же хорал может стать основой для выражения эпического начала,

⁹ В соответствии с избранным ракурсом, вне поля зрения остаются кантаты, не имеющие хоральных обработок.

аскетичной молитвы, лирико-драматического высказывания, приобретать черты танцевальности.

Рассмотрение способов обработки хора обнаруживает своеобразные подходы к *интерпретации мелодии и текста*.

Чрезвычайно разнообразно *формообразование* в хоральных обработках: опираясь на традиционные формы своих предшественников и современников, Бах создает новые структуры, не имеющие аналогов в мировой практике этого жанра.

Следует отметить также *тембровую* окраску голосов. Особенностью баховской партитуры является равноценное отношение к тембрам вокальных голосов и сопровождающих инструментов, вследствие чего в кантатах возникают разнотембровые смешанные ансамбли.

Большое значение имеет *местоположение* хора в духовной кантате: звучание хоральной обработки в начале кантаты выполняет роль хора-пролога; в срединных номерах — хора-медитации, хора-размышления, хора-комментария; в заключении всей композиции — хора-обобщения (или хора-морали).

Рассмотрим некоторые из них. Анализ способов обработки *мелодии* хора свидетельствует о чрезвычайном богатстве художественной фантазии Баха в этой области.

С. Скребков, определяя типы хоральных обработок, указывает на четыре основных принципа обработки хора: аккордовая гармонизация мелодии, полифонизация сопровождения, каноническое изложение самой мелодии хора, мелодическое фигурирование напева [8, 121].

Т. Мюллер среди разнообразных методов использования хоральных мелодий в баховских кантатах особо выделяет изложение хора в виде контрастной мелодии — *cantus firmus*. Хорал может быть

основой для свободных вариаций и варьируемой темой в фугированных разделах кантаты. Кроме этого, хоральная мелодия может быть источником интонаций для всех частей сочинения [6, 208].

В типологии хоральных обработок Т. Франтовой в число приемов работы с хоральной мелодией (8 позиций) включены свободное варьирование, жанровая трансформация. В специальный раздел выделены сведения о способах воспроизведения хорала в виде *cantus firmus* [14, 80-82].

Суждения о способах мелодической обработки хорала можно было бы дополнить. При переработке хорального напева преобразованию подвергаются различные его элементы: звуковысотная линия, ритм, лад, тембр, регистр, структура. Большое значение в работе с мелодией имеет характер окружающего фона, способного дополнить звучание мелодии выразительными средствами полифонии (мелодический контраст), гармонии (гармоническое колорирование). Выбор того или иного способа обработки мелодии в тесном взаимодействии с характером сопровождающих голосов обусловлен конкретным художественным замыслом хоральной обработки.

Наиболее распространенные приемы относятся к *мелодическому варьированию* (опираются на технику работы с *cantus firmus*). К ним относятся:

- мелодическое колорирование (опевание опорных звуков, поступенное заполнение скачков, внесение украшений и др.);
- переритмизация (в виде *cantus planus*);
- тембровое комбинирование.¹⁰

¹⁰ Мелодия хорала воспроизводится вокальным голосом (чаще, Сопрано) или музыкальным инструментом (среди прочих Бах отдает предпочтение гобою, трубе, тромбону, струнным). Нередко, стремясь подчеркнуть значимость хорального напева, композитор объединяет тембры вокальных и инструментальных голосов.

Применение перечисленных приемов способствует выделению хорального напева среди других мелодических линий сопровождающих голосов (преимущественно в музыкальной ткани полифонического склада).

В условиях хорового 4-голосного изложения хорального напева, так называемого *гармонизованного хорала*, применяемого в заключительных номерах кантат (Schlußchoral), ритмический и тембровый контраст между мелодией и фоном нивелируется. Здесь на первый план выступают выразительные средства гармонии. Сопровождающие голоса, образующие последовательность аккордов, выполняют функцию *гармонического варьирования*, «расцвечивая» каждый звук мелодии. При мелодическом и гармоническом варьировании хоральный напев сохраняет свое коренное свойство песенности — *целостность структуры*.¹¹

Другие способы обработки мелодии, принципиально отличающиеся от вариационных, связаны с разрушением структуры хорального напева, относятся к группе *разработочных* приемов. Работа ведется не с целостной мелодией, а с ее фрагментами. Техника преобразования мелодии строится по типу «*ядро-развертывание*». Напев разделяется на фразы. В каждой фразе неизменным остается только *начальный мотив* (первые 3-4 звука — *initium*), далее следует свободное мелодическое развитие. Подобная техника преобразования типична для имитационно-контрапунктических разделов хоральных обработок.

¹¹ Изложение мелодии осуществляется в виде непрерывной последовательности фраз (Schlußchoral) или обособленно по фразам со «связками» (арии, ариозо, solo), что в целом, не нарушает изначальную форму хорального напева.

Переработка мелодии одновременно в нескольких направлениях — мотивной, метро-ритмической, ладовой, структурной — приводит к значительному жанровому изменению облика первоисточника. Песенная мелодия превращается в танец, драматический монолог, лирическую арию. Обработка, связанная с жанровым переосмыслением хорала, близка к *парафразе* (от греч. *παράφρασις* — пересказ).

Более существенная переработка мелодии первоисточника может привести к рождению фактически новой мелодии, которая лишь отдельными интонациями напоминает исходный материал. Такой способ обработки мелодии мы относим к *обновлению*.

Перечисленные способы изложения хорального напева нередко являются основой рядом расположенных номеров в кантате (а иногда фрагментов в пределах одного номера или компонентов смешанной фактуры ансамблевого звучания).

Вариантность присутствует во всех сферах музыкального изложения, она становится самой характерной чертой баховских хоральных обработок. Интонационно-ритмическое содержание напева, его тонально-гармоническое развитие, тембровое сочетание голосов, образование формы, функционально-смысловое значение — все пронизано вариантностью. Бах никогда ни в чем не повторяется дважды!

Наиболее ярко вариантность проявляется в области *гармонизации* мелодии хорала. Помимо высотных (регистровых), тональных версий одной и той же мелодии, обращают на себя внимание разнообразие внутренних модуляций и отклонений, перемены аккордовых последовательностей и звукового состава

аккордов. Особенно подвержены варьированию каденционные обороты фраз. Здесь фантазия Баха поистине безгранична.

В работе *с текстом* хорала Бах также проявляет большую изобретательность. *Точное воспроизведение* текстового содержания хорала в *сквозных* кантатах обозначены порядковыми номерами последовательности строф: Vers 1, Vers 2, Vers 3, и т.д. Текст многострофного хорала может быть использован в кантате полностью или частично. В неизменяемый текст хорала могут вноситься фрагменты свободного (так называемого, мадригального) текста. Нередко встречается и обратный прием, когда строки строфы разъединяются и органично «инкрустируются» фрагментами в общую структуру номера.

Заслуживают особого рассмотрения и *принципы формообразования* в кантатных хоральных обработках. Структура обработки, полностью совпадающая со структурой первоисточника, обладает и его формой. Чаще всего, такое совпадение происходит в заключительных хоровых номерах кантат. В этих случаях правомерно форму обработки определять по форме самого хорала (*форма-бар: репризная, безрепризная; строчная* и др.)

Для начальных (а иногда и срединных) хоровых номеров, основанных на материале хорала, характерно *разделение мелодии и текста первоисточника на фразы и внесение между ними оркестровых эпизодов*.¹² Опора на хоральную основу позволяет дать определение формы обработки по форме хорала; ор-

¹² Эта форма получала различное определение исследователей (С. Скребков трактовал ее как *модуляционное рондо* [9], М. Друскин — *концертантная форма* [1], Э. Федосова — *ритурнельная* [12], Вл. Протопопов — *рондовариативная* [7] и др.).

кестровые «вставки» придают изложению первоисточника *рассредоточенный* вид.¹³ В каждом конкретном случае, в зависимости от степени точности и полноты воспроизведения структуры хорала, образуются особые разновидности формы хоральной обработки: *рассредоточенная, варьированная, полная (неполная)* и др. В зависимости от строения самого хорала, форма хоральной обработки может конкретизироваться — *рассредоточенная форма-бар (репризная, безрепризная), строчная* и др.

Хоральная обработка как тип музыкальной композиции, особенно ярко проявилась в инструментальных жанрах творчества Баха, а точнее, в его органных сочинениях. Они составляют группу разнообразных произведений (от небольших миниатюр до масштабных композиций), отличающихся интенсивным полифоническим развитием голосов. Основываясь на контрапунктическом, имитационном, фугированном развитии мелодии хорала, произведения этого типа получают жанровое определение: *инвенция, хоральная прелюдия (фантазия), хоральный мотет, вариации, fuga на хорал*. Полифоническое развитие мелодии может охватывать всю композицию целиком или фрагментарно (в виде простых, стреттных, канонических имитаций).

Наглядным примером разнообразного художественного воплощения хорала в творчестве Баха могут служить хоральные обработки **«Wer nur den lieben Gott läßt walten»**¹⁴ (**«Лишь только тот, кто полагается на волю милостивого Бога»**). Будучи произведениями разных жанров, хоральные обработки вы-

¹³ Подобную трактовку формы – *рассредоточенная форма хорала* – мы находим у Т. Мюллера [6, с. 218].

¹⁴ В дальнейшем, сокращенно «Wer nur...».

явили особенности творческого метода работы композитора с хоралом-источником. Выбор именно этого хорала обусловлен тем, что он стал основой большого количества вокально-хоровых и инструментальных обработок И.С. Баха:

- в семи кантатах он является тематической основой отдельных хоровых частей (*начальной* — в кантате № 27; *срединной* — в кантате № 21; *заключительной* — в пяти кантатах № 179, 166, 84, 197, 88);

- хорал «*Wer nur...*» послужил основой для одноименной кантаты № 93, во всех семи частях которой преобразование мелодии и текста хорала представлено в различных жанрово-структурных вариантах.

Кроме этого, И.С. Баху принадлежит несколько органичных обработок хорала «*Wer nur...*». Среди них наиболее значительные — органичные прелюдии: из собрания Кирнбергера (BWV 690); из Органной книжечки (BWV 642); из Клавирной книжечки для Вильгельма Фридемана Баха (BWV 691); из собрания Шюблеровских хоралов (BWV 647).

Сравнительный анализ хоральных обработок выявил их общие признаки — принципы воплощения художественного образа, приемы работы с хоралом. Вместе с тем, обнаружились и различия (жанровые, семантические) в обработках разного исполнительского направления.

I

Обратимся к истории создания хорала.

Хорал «*Wer nur...*» включен во многие сборники церковных песнопений. Так, например, в одном из многочисленных

изданий *Евангелических церковных песнопений* [18], как наиболее достоверных «хранителей» хоралов-источников католического богослужения, мелодия хора «Wer nur...» приводится четыре раза (№ 276, 277, 298, 423).¹⁵

Итак, хорал «Wer nur...» имел разные мелодии и несколько вариантов текста.¹⁶

В сборнике *Лучшие церковные песни. Свыше 200 немецких церковных песен из пяти столетий* [16] мы находим единственный вариант мелодии «Wer nur...I» Георга Ноймарка с полным текстом (7 строф), ему же принадлежащим.

Приведенные выше примеры свидетельствуют о достаточной известности, популярности и признании хора именно в версии «Wer nur...I» Г. Ноймарка. Убедительным подтверждением высокой оценки ноймаровской мелодии и широком распространении ее в практике церковного богослужения служит

¹⁵ Три версии с одной и той же мелодией (автор – Георг Ноймарк, 1641) имеют разные тексты:

- под номером 276 приведена 12-строфная песня Иоганна Херманна «Geht hin, ihr gläubigen Gedanken», 1742;

- № 277 имеет текст 5-строфной песни Филиппа Хиллера «Mir ist Erbarmung widerfahren», 1767;

- 7-строфный текст хоральной песни № 298 принадлежит Георгу Ноймарку «Wer nur...», 1641.

В четвертой версии, № 423, с текстом 6-строфной песни Иоганна Штарка «Ich bin getauft...» звучит совершенно другая мелодия неизвестного автора, обозначенная как «Wer nur...II».

¹⁶ В сборнике *Мелодии немецких евангелистских церковных песнопений, составленный Еханнесом Цааном* [22], содержащем **свыше 8000** церковных песнопений, мелодия хора «Wer nur...» представлена **38** раз: из разных сборников, разных авторов-составителей, разных мест и лет издания. Мелодии значительно отличаются по своему интонационно-ритмическому содержанию: одна только ноймаровская версия хора «Wer nur...» насчитывает **11** вариантов исполнения: 7 из них имеют максимальное сходство с основной мелодией; 4 других лишь весьма отдаленно напоминают мелодию-источник.

упоминание С. Кюммерле об этой песне как «*общецерковной*» [19, с. 297]. Многочисленные другие мелодии с таким же названием других авторов, возникавшие параллельно ей и позже, исполнялись «только в ограниченных, сугубо церковных кругах»¹⁷. Хорал с мелодией и текстом Г. Ноймарка занял прочное место в католическом богослужении: начиная с 1682 года вплоть до настоящего времени он неизменно включается во все издания Евангелических церковных песнопений.

Вопрос времени создания хорала требует особого рассмотрения: в различных изданиях хорал «*Wer nur...*» Г. Ноймарка датируется разными годами: 1640 (1641) и 1657.

Саломон Кюммерле в *Энциклопедии евангелических церковных песен* [19] несколько проясняет вопрос хронологии создания хорала. Ссылаясь на мемуары Г. Ноймарка «Полный слез домашний Крест»¹⁸, автор сообщает: «*Теперь мы знаем от самого Ноймарка, что эта песня была спета в Киле зимой 1640 года*» [19, с. 296]. Мелодия и текст впервые публикуются в 1657 году в музыкально-поэтическом сборнике «*Веселый лес*» [«*Fortgepflanzten Musikalisch-Poetischen Lustwald*», Jena, 1657. I. S. 28-

¹⁷ В качестве доказательства значимости хоральной песни Г. Ноймарка, автор приводит сведения о многочисленных публикациях в сборниках церковных песнопений: Лейпцигском, Вепелиуса 1682; Страсбургском для Лихтенберга-Бишвайлера-Ханау 1682, 1695, 1713; Дармштадском 1687; Гамбургском фон Фризе 1703, 1772; Вюрттембергском, Штерля 1711, и других [19, с. 297-298].

¹⁸ Опубликовано в Веймарском ежегоднике немецкого языка, литературы и искусства, 1855, ч. III, с. 176-184. В своих воспоминаниях 1681 года Г. Ноймарк красноречиво описывает свой восторг по поводу рождения песни: «*Это стремительное, как будто с небес упавшее счастье, так душевно меня обрадовало, что я с первого же дня, воздавая должное Богу за посланную мне песню «Wer nur den lieben Gott läßt walten», имел достаточно причин, чтобы высказывать свою сердечную благодарность за такую неожиданную оказанную милость, как тогда, так и до конца дней моих*» [цит. 19, с. 296].

30.].¹⁹ Приведенные сведения совпадают с фактологическим материалом, изложенным в фундаментальном исследовании Еханнеса Цаана [22, II, с. 208].

Из этого можно сделать вывод, что песня «Weg nüg...» была создана Г. Ноймарком зимой 1640/1641 года и весь промежуток времени в семнадцать лет существовала в устной традиции, пользуясь большой популярностью и получая различные текстовые интерпретации.²⁰ Окончательно же авторский текст и мелодия утвердились только в 1657 году в связи с публикацией хорала. Следовательно, указания в различных изданиях на время создания мелодии хорала в 1640 (1641) и окончательной полной версии песни (мелодии с текстом) в 1657 году можно считать одинаково правильными.

Анализ хоральных обработок И.С. Баха приводит к выводу, что все они были созданы на основе мелодической версии хорала «Weg nüg...I» Г. Ноймарка. В четырех из восьми случаев обращения к хоралу автор текста — также Г. Ноймарк (о других авторах текстов будет сказано позже). Обозначим его условно как хорал-источник.

Поэтический текст обладает глубокой идейной содержательностью, лаконичностью выражения, законченностью формы. Хорал состоит из 7-ми строф.²¹

¹⁹ Заметим, что составителем этого сборника являлся сам Г. Ноймарк.

²⁰ Ссылаясь на издание гимнов Ветцеля [Wetzel, Hymnop. II. S. 224], опубликовавшее Предисловие Ноймарка к изданию его духовных песен (Веймар, 1675), Кюммерле отмечает досадное высказывание поэта о том, что «некоторые великие тщеславные люди осмеливаются оспаривать его авторство этой песни и выдавать за свой труд» и далее замечает, что он [Ноймарк] слышал, как эту песню «однажды перед его дверью полностью искаженно и с двумя другими строфами» плохо пела уличная певица [19, с. 296, сн. 3].

²¹ Перевод с немецкого Г.Б. Куборской.

1. Wer nur den lieben Gott läßt walten

**und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten
in aller Not und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.**

*Лишь тот, кто полагается
на волю милостивого Бога
и надеется на Него во всякое время,
того Он будет чудодейственно хранить
в любой нужде и скорби.
Кто уповаet на Бога Всевышнего,
тот строит не на песке.*

**2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
beseufzen unser Ungemach
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.**

*Какой нам прок в тяжких хлопотах,
какой нам прок в столах и причитаниях?
Какой прок в том, что мы ежеутренне
ропщем на наши горести?
Мы лишь утяжеляем свой крест и
горе этой печалью.*

**3. Man halte nur ein wenig stille
und sei doch in sich selbst vergnügt,
wie unsers Gottes Gnadenwille,
wie sein Allwissenheit es fügt;
Gott, der uns sich hat auserwählt,
der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.**

*Веди себя смиреннее
и будь радостен в духе своём,
согласно с милостивой волей Бога нашего,
согласно с Его Всеведением;
Бог, избравший нас,
очень хорошо знает и наши нужды.*

**4. Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei;
wenn er uns nur hat true erfunden
und market keine Heuchelei,
so kommt Gott, eh wirs uns versehn,
und lasset uns viel Guts geschehn.**

*Он ведает часы истинной радости,
и Он знает, когда это нужно;
и если Он найдёт в нас верность
и не найдёт в нас лицемерия,
то Бог явится в мгновение ока,
и может нам много добра сотворить.*

**5. Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
daß du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schloße sitze,
der sich mit stettem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzt jeglichem sein Ziel.**

*В мучениях своих не думай,
что ты оставлен Богом
и лишь тот пребывает в лоне Его,
кто постоянно вкушает счастье.
Последующее время изменит многое
и каждому положит предел его.*

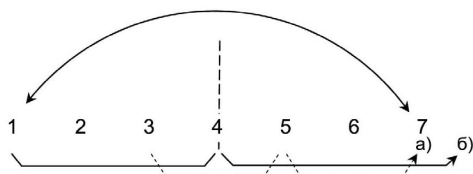
**6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Hochsten alles gleich;
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber gross und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhoen, bald sturzen kann.**

*Ведь для Бога это очень лёгкое дело
и для Всевышнего всё равно;
сделать ли богатого ничтожным и бедным,
а бедного – знатным и богатым.
Бог – истинный чудотворец,
который может возвеличить, и низвергнуть.*

**7. Sing, bei uns geh auf Gottes Wegen,
verricht das deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.**

*Пой, ходи по земле Божьими стезями,
преданно исполняй предназначение своё
и уповай на великие милости небесные,
и будут они всегда с тобой.
Ибо того, кто полагается
на Бога, Он не оставит.*

Строфы, составляющие хоральную песню, образуют последовательность текстов, обладающую чертами симметрии:



Каждая из 7 строф хора выполняет определенную смысловую функцию и обладает особым типом изложения. В целом, последовательность строф служит раскрытию основной идеи — ***утверждению необходимости доверия Богу, признанию Его милостивой воли, чудодейственной силы***. Смысловая линия текста направлена на выполнение функции ***морально-нравственного наставления, поучения***.

Основная идея раскрывается в 1, 4, 7 строфах. *Тезис-утверждение*, представленный в строфе 1, имеет прямую смысловую связь с заключительной, 7-й строфой, образуя скрепляющую смысловую арку от начала к концу. В 4-й строфе, являющейся условно осью симметричного каркаса песни, текст приобретает значение *объективной истины, гимна-восхваления* достоинств Бога, что придает строфе яркое, кульминационное звучание. Особое значение имеет строфа 7. Являясь завершающей, она выполняет две смысловые функции: *наставления* морализующего характера (7-а) и *утверждения* Божьей милости (7-б).

Промежуточные строфы 2 и 6 имеют характер *рассуждения*, внутреннего размышления человека, причем, строфа 2 построена в форме вопроса-ответа. Начало строфы 6 связано с Евангельскими мотивами о сравнении богача с бедным Лазарем (от Луки: 16, 19-31) и затем переводится в русло твердой *убежденности в чудодейственную силу Бога*. Строфы 3 и 5 играют роль морального наставления утешительного характера.

Глубокое идейное содержание текста, разнообразные типы и формы изложения, сочетающиеся с яркостью образного выражения, являются художественными достоинствами хораля.²²

Рассмотрим *семантическую структуру хорального напева*: его строение, интонационно-ритмическое и ладовое содержание, связь мелодии с текстом.

Пример 1

Wer nur den lie - ben Gott läßt - wal - ten und hof - fen auf ihn al - le zeit,
den wird er wun - der - bar er - hal - ten in al - ler Not und Trau - rig - keit.

Wer Gott, dem Al - ler - hoch - sten, traut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

Хоральный напев представляет собой последовательность небольших, сравнительно законченных тексто-музыкальных построений, завершающихся кадансом (паузой, остановкой на длинном звуке). Музыкальные построения имеют повторения, текстовые — излагаются поступательно. Форма напева (изложение строк в тексте — *1, 2, 3, 4, 5, 6*; фраз в мелодии — *a, b, a, b, c, d*), самая распространенная в протестантском хораля — *форма-бар*.

По *масштабному строению*, при размере 6/4, фразы хораля *равнодлительны*, каждая из них занимает 2 такта: $a;b + a;b + c;d = 2;2 + 2;2 + 2;2$.

²² Необычайно красноречивую характеристику хораля дает в своей работе С. Кюммерле. Опираясь на рассказы очевидцев, легенды, исторические справки и публикации, автор приходит к выводу: «Эту общеизвестную песню Георга Ноймарка, проникнувшую в жизнь и душу народа намного глубже, чем многие другие из наших лучших церковных песен, по праву называют «тоном истинно немецкой набожности, выражением спокойного душевного настроения, основанного на Вере в Бога и Покорности» [19, с. 296].

В интонационном развитии мелодии преобладает поступенное движение, кроме начального активного хода восходящей *кварты* и нисходящих *терцовых* ходов в конце фразы *a*, а также срединного восхождения на *кварту* во второй фразе *b*.

Ритмически звуки мелодии сгруппированы в шестидольных тактах чередованием *четвертных* и *половинных* длительностей.

С точки зрения *ладо-тонального развития* в мелодии хора прослушивается следующий план: *Aufgesang* полностью выдержан в основной тональности *соль минор*. Начальная фраза *Abgesang* переводит мелодию в параллельный *си бемоль мажор* (его гармонии совпадают с кульминацией мелодии). Последняя фраза хора возвращает общее звучание в русло основной тональности *соль минор*.

Связь словесного текста с мелодикой хора осуществляется в *силлабической* форме: на каждый слог текста приходится один звук мелодии. Цезуры в тексте и мелодии совпадают. Каждая мелодическая фраза строфы имеет яркий начальный мотив, составленный 4-5 первыми звуками. Характерно, что всякое восходящее движение в мелодии (скачком или поступенное) совпадает с упоминанием о Боге в тексте. Развиваясь волнообразно, мелодия в фразе с восходящим движением достигает кульминации (*ре второй октавы*), которая совпадает с кульминационной смысловой точкой текста (5-я строка, слова «*Кто уповает на Бога Всевышнего*»). Это подтверждает изначальную смысловую связь текста и музыки в хоре.

II

К работе над хоралом «*Wer nur...*» Бах обращался в течение всего активного творческого периода своей жизни. Хронологическая последовательность создания хоральных обработок образует своего рода «*собственную историю жизни хорала*» в творчестве Баха. В ней можно выделить наиболее крупные этапы в развитии интереса композитора к первоисточнику.

Хронограф хоральных обработок «*Wer nur...*»:²³

Таблица I

Вокально-хоровые	Органные
Кантата № 21 [BWV 21] 1714 хор № 9, « <i>Wer nur...</i> » - <i>cantus planus</i>	Хоральные обработки 1708-1717 (?) из собрания Кирнбергера [BWV 690] Органная книжечка 1713-1730 [BWV 642] (1708-1740)
Кантата № 179 [BWV 179] 1723 заключительный хор	Клавирная книжечка для Вильгельма
Кантата № 166 [BWV 166] 1724 заключительный хор	Фридемана Баха 1720-1725 [BWV 691] /1726
Кантата № 93 [BWV 93] 1724 7 частей	
Кантата № 88 [BWV 88] 1726 заключительный хор	
Кантата № 27 [BWV 27] 1726 заглавный хор	
Кантата № 84 [BWV 84] 1727 заключительный хор	
Кантата № 197 [BWV 197] 1736 заключительный хор	
	Шесть Шюблеровских 1748 хоралов [BWV 647]

²³ создан на основе Хронографа жизни и творчества И.С. Баха, составленного Т. Шабалиной [15, с. 684-737].

Условно названный нами *ранний этап* (1708—1723), совпадающий с Веймарским и Кетенским периодами творчества Баха, выявляет первые образцы хоральных обработок в виде органических прелюдий BWV 690 и 642, а также появление хорала «Wer nun...» в качестве тематической основы *cantus firmus* (в виде *cantus planus*) хорового № 9 в кантате BWV 21.²⁴

В течение *основного этапа* (1723—1736), связанного с первой половиной Лейпцигского периода творчества, Бах использует хорал преимущественно в духовных кантатах. В пяти кантатах (BWV 179, 166, 88, 84, 197) хоральная мелодия с гармонизованной фактурой звучит в заключительном хоровом номере.²⁵

Мелодия «Wer nun...» с текстом Э.Ю. графини Шварцбург-Рудольфштадта послужила основой для создания начального хорового номера духовной кантаты BWV 27 «Wer weiß nahe

²⁴ Хоральный напев (2-й и 5-й строфы песни Г. Ноймарка звучат поочередно у теноров и сопрано) служит своеобразным фоном полифонического развития другой темы — «Sei nun wieder zufrieden» («*Возвратись, душа моя, в покой...*», текст Псалма 116,7).

²⁵ Хоральные обработки обнаруживают коренное *сходство*:

- единая мелодическая основа у Сопрано, гармоническая фактура, форма обработки, совпадающая с формой самого хорала, заключительное местоположение в кантате (и вытекающие отсюда функции морализующего наставления, обобщения).

Вместе с тем в них проявляются и существенные *различия*:

- только в двух из этих кантат использован поэтический текст Г. Ноймарка (BWV 88 и 197). В других кантатах звучит текст других авторов: в BWV 166 и 84 — Эмили Юлианы графини Шварцбург-Рудольфштадта; в BWV 179 — Кристофа Титце. Содержание текстов различается по философско-сюжетной направленности;

- мелодическая линия и гармонизация в каждой из хоральных обработок подвергнуты значительному варьированию, что, вероятно, вызвано различием смыслового содержания кантат. Сюжет, драматургическое развитие предыдущих частей в каждой кантате предопределяет облик, характер, музыкальную семантику заключительного номера.

mir meine Ende» («*Кто знает, как близок мой конец*»). Мелодия хорала, разделенная на фразы, звучит в виде гармонизованной мелодии у Сопрано. Хоральные хоровые фразы чередуются с теноровыми речитативными эпизодами, образуя в целом *рассредоточенную форму-бар*.

Центральное место в хронологическом ряду хоральных обработок занимает одноименная кантата (хоральная сквозная) BWV 93 «*Weg hie...*», все семь частей которой имеют в качестве тематической основы хорал-источник.²⁶ Вероятно, к этому же периоду относится создание органной прелюдии BWV 691.

Заключительный этап — вторая половина Лейпцигского периода творчества (1736—1750) — ознаменован единственным и последним обращением Баха к хоралу (за 2 года до кончины) в органной прелюдии BWV 647.

III

Наиболее полно и разнообразно представлен хорал «*Weg hie...*» в одноименной кантате **BWV 93** (впервые прозвучала 9 июля 1724 года, в Лейпциге). Из оригинальных материалов первого исполнения сохранилась только партия Continuo из 1-й части (т. 1-45). Остальной материал происходит из повторного исполнения кантаты около 1732/1733 года. По предположениям А. Дюрра «в этой повторной постановке кантата, очевидно, была переработана и предстала уже в известной для нас форме» [17, с. 480].

²⁶ Содержание кантаты и особенности ее хоральных обработок будут рассмотрены особо.

Поводом для использования этой песни в музыке кантаты стала прочитанная Воскресная Проповедь, восхваляющая достоинства Христа и взывающая к Терпению в Страданиях и Надежде на Божескую милость. Кантата как художественно-музыкальное произведение, участвующее в ритуале лютеранского церковного богослужения, призвана развивать и утверждать мысли, идеи, высказанные в Проповеди. Песня Г. Ноймарка, положенная в основу кантаты, оказалась удивительно созвучной содержанию Проповеди. Вместе с тем для усиления смыслового значения содержания кантаты неизвестным автором текста помимо точного цитирования поэтических строк хора были значительно переработаны срединные строфы (2, 3, 5, 6), внесены дополнительные тропы²⁷, мадригальные стихи. Необычайно органичное соединение авторского поэтического текста с переработанными фрагментами из Евангелия и свободными стихами, а также разнообразные музыкальные формы интерпретации хорального напева позволили А. Дюрру отнести кантату к «образцу обработки материала хора» [17, с. 480]. Участие в богослужбной

²⁷ В музыкальном словаре Гроува *тропом* (от греч. *τρόπος* – *образ, способ*), или *тропированием* в хоральном песнопении называется включение в основной текст первоисточника *«дополнительных мелодических и текстовых фрагментов, которые могли служить вступлением ко всему песнопению или к каждому из его разделов»*. Троп, выраженный словом, словосочетанием, фразой, предложением, используется, как правило, для усиления выразительности образа, явления, ситуации, описываемых в хорале, а также может выполнять *«функцию словесного пояснения текста основных богослужбных песнопений»* [5, с. 873-874].

Отметим, что подобная техника тропирования (Choraltropierung) применялась Бахом в хронологически предшествующих BWV 93 кантатах (№ 20, 2, 7, 135, 10) и некоторых последующих (№ 107, 178, 94, 101, 113 и др.), созданных в рамках второго годового Лейпцигского кантатного цикла.

музыке популярной в то время песни Г. Ноймарка обеспечило кантате «*Weg zur...*» успех и признание прихожан.

Семь частей кантаты соответствуют семи хоральным поэтическим строфам Г. Ноймарка.²⁸

Строение кантаты:

Части кантаты:	I	II	III	IV	V	VI	VII
Строфы хора:	1	2	3	4	5	6	7
	Хор	Речит. Б.	Ария Т.	Дуэт С., А.	Речит.Т.	Ария С.	Хор
Тональн. план:	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>Es</i>	<i>c</i>	<i>es-g</i>	<i>g</i>	<i>c</i>

Структура кантаты складывается из обрамляющих (начального и заключительного) хоровых номеров, двух речитативов, двух арий и центрального ансамбля-дуэта. Поскольку все номера кантаты пронизаны интонациями хора-первоисточника, ее можно отнести к типу *хоральных сквозных* кантат. Каждый раздел выполняет свою смысловую функцию в развитии общей идеи-сюжета, обладает определенной жанровой характеристикой. Разными способами осуществляется работа с мелодией и текстом хора, многообразно представлены варианты фактурного, тембрового звучания, по-разному развивается драматургия, образование формы. Внутренние тематические, тональные и жанровые связи между частями способствуют созданию стройной,

²⁸ Автор кантатного «либретто» *дословно сохраняет 1-ю, 4-ю и 7-ю строфы песни. 2-я и 3-я части являются свободными переработками строф хоральной песни. Упоминание прозвучавшего в Проповеди сюжета из Евангелия «о рыбной ловле Петра, который за всю ночь ничего не поймал, но по совету Иисуса еще раз забросил сети и выловил огромное количество рыбы» [от Луки 5, 1-11] искусно введено автором текста кантаты в ее 5-ю часть. Кроме того, в 6-й части кантаты усилен акцент на сравнении богача и бедняка [по мотивам Евангелия от Луки 16, 19-31].*

архитектонически уравновешенной конструкции кантаты, обладающей чертами симметрии.²⁹

К типичным хоральным обработкам можно отнести начальный и заключительный хоровые номера кантаты.

Начальный хор (№ 1), наиболее масштабный (75 тактов при размере 12/8), играет роль интродукции-пролога. Хоральная структура первоисточника является основой общей композиции. Она состоит из чередования хоровых имитационных построений (темой имитации служит начальный мотив каждой фразы хора) и гармонизованных фрагментов (с мелодией хора у Сопрано), образуя в целом 3-частную контрастно-составную форму (I — a a₁ b b₁; II — a₂ a₃ b₂ b₃; III — c c₁ d d₁), которую можно отнести к разновидностям *рассредоточенной формы-бар*. Разнофактурные хоровые разделы выявляют различные способы переработки мелодии хора: в полифонических фрагментах — *разработочный*, в гомофонных — *гармонизованного хора*. Приведем пример первого имитационного построения (т. 7 – 10):

Пример 2

7
Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - - - - - ten,
8
Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - - - - - ten,
9
10

²⁹ В частности, на «прекрасную симметрию» текста кантаты с «осью симметрии - неизменной хоральной строфой 4» указывает в своей работе А. Дюрр [17, с. 480]. Заметим при этом, что подобными чертами конструкции обладают многие кантаты И.С. Баха.

Рассмотрим *средства гармонизации* мелодии хора. Нами предпринят эксперимент подбора гомофонных фрагментов номера и составление из них относительно цельного построения.³⁰ В результате была получена еще одна, *искусственно созданная*, версия хоральной обработки мелодии-источника (*Пример 3*). Принципиальная близость фактурного решения гомофонных фрагментов 1-й части и изложения 7-й части (*Пример 4*), позволила провести сравнительный анализ их гармонизации.³¹

Пример 3

wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten — und höf - fet auf ihn al - le - zeit ,
 wer nur den lie - ben Gott läßt wal - - - und höf - fet auf ihn al - le - zeit,
 wer nur den lie - ben Gott läßt wal - - - und höf - fet auf ihn al - le - zeit,
 wer nur ben lie - ben_ Gott läßt wal - - - und höf - fet auf ihn al - le - zeit,

wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut_, der hat auf kei - nen Sand ge - baut_
 wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem Aller - höch - sten, kei - nen Sand ge - baut_
 wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem Aller - höch - sten, Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut, auf kei - nen Sand ge -
 wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem Aller - höch - sten, Sand ge - der hat auf kei - nen Sand ge baut,

³⁰ Метод подбора заключается в следующем: из оркестрово-хоровой партитуры были извлечены и соединены в единое построение хоровые фрагменты, в которых гармонизованная мелодия хора звучит разрозненно, по фразам: **a** (т. 10 - 12), **b** (т. 19 - 21), **c** (т. 55 - 57), **d** (т. 65 - 67).

³¹ Обе они звучат в одной тональности — *до минор*: одна из них является началом, другая — завершением кантаты. Для удобства сравнения оба хоро-вых построения даны в клавирном изложении.

Пример 4

Sing, und bet trau des geh Him - mels auf Got - tes We - gen, rei - chem Se - gen, ver - richt das bei dir nur ge - treu neu, denn wel - cher sei - ne Zu - ver - sicht auf Gott setzt, den ver - läßt er nicht.

Приводим таблицу последовательностей аккордов — гармонизации опорных звуков мелодии хоральных обработок 1-й и 7-й частей кантаты: случаи несовпадения гармонизации выделены курсивом (в скобках указаны проходящие аккорды).³²

Таблица 2

Звук мелодии		g	c	d	es	d	c	d	h	g
фраза <i>a</i>	I часть	c-moll: <i>D</i> 5/3	<i>t</i> 6	D5/3	<i>t</i> 5/3	<i>II</i> 6 (D7) -3	VI5/3 (<i>t</i> 6/4)	II6	D9 -3	<i>t</i> 6/4
	VII часть	c-moll: <i>t</i> 5/3	<i>t</i> 5/3	D6	<i>t</i> 5/3	<i>D</i> 5/3 (7)	VI5/3	II6	D5/3	<i>D</i> 5/3

³² Из приведенной таблицы видно, что фразы *a* и *b* имеют 5 случаев *различия* гармонизации звуков мелодии аккордами разных функций. В фразе *c* — начальные звуки хора в 1-й и 7-й частях гармонизованы в русле *разных, но родственных, тональностей*. Начиная с третьего звука хора, гармонизация обеих обработок почти полностью *совпадает*. В фразе *d* — различие гармонизации аккордами разных функций (хотя и в русле одной тональности) — гораздо значительнее: в хоральной обработке 7-й части кантаты введены уменьшенные аккорды вводной двойной доминанты на тех звуках мелодии, которые в 1-й части гармонизованы тоническим трезвучием.

Звук мелодии		b	b	as	g	c	c	h	c
фраза <i>b</i>	I часть	Es-dur: <i>D5/3</i>	<i>T6</i>	D6/5	T5/3	c-moll: (D)t6 (5/3)	K6/4	D5/3(7)	t5/3
	VII часть	Es-dur: <i>III5/3</i>	<i>VI7</i>	D6/5	T5/3	c-moll: t6(II6/5)	K6/4	D5/3	t5/3

Звук мелодии		d	es	f	g	g	f	f	es
фраза <i>c</i>	I часть	Es-dur: <i>D7</i>	<i>VI5/3</i>	D6	T5/3	T3/5	II6/5(7)	D5/3	T5/3
	VII часть	c-moll: <i>D5/3</i>	<i>t5/3</i>	Es-dur: <i>D5/3(2)</i>	<i>T6</i>	T5/3	II6/5	D5/3 (7)	T5/3

Звук мелодии		g	f	es	d	c	es	d	c
фраза <i>d</i>	I часть	<i>D2</i> c-moll: <i>-3</i>	<i>D7(6/5)</i> <i>-3</i>	<i>t5/3</i>	D7(2)	<i>t6</i>	<i>t5/3(II7)</i> <i>-3</i>	D7	t5/3
	VII часть	c-moll: <i>III5/3</i>	<i>II6</i>	<i>умев DD7</i>	D5/3 (7)	<i>VI5/3 (2)</i>	<i>умев DD7</i>	D5/3(7)	T5/3тик.3

Анализ гармонизации хоральной мелодии в 1-й и 7-й частях приводит к выводу, что в общих чертах они очень похожи. Вместе с тем гармонизация мелодии хора 7-й части (особенно в фразах *c* и *d*) гораздо сложнее, напряженнее. Вероятно, это связано с ее финальным местоположением, завершающим и подводящим итог всего драматургического развития предыдущих разделов кантаты.

Речитативные номера (№ 2 и 5) сходны по форме, фактуре, способам работы с хоралом, представляют собой сольные монологи — размышления. Жанр речитатива предопределяет большую свободу в преобразовании интонаций, ритма, усложнении гармонии в мелодии хора-источника. Все средства музыкальной выразительности направлены на усиление эмоционально-психологической напряженности, драматической экспрессии в звучании хора.

Смысловую двойственность содержания передает сопоставление контрастных эпизодов — *Adagio* и *Recit.* Во фрагментах *Adagio* звучат мелодические фразы хора с точным цитированием текста — как смысловые хоральные тезисы. В *Примере 5* (начало речитатива Баса) и *Примере 6* (начало речитатива Тенора) в сопоставлении с мелодией первоисточника выявляются особенности *мелодической переработки*:

Пример 5

такты 1-3

хорал-источник (фраза *a*)

Was hel-fen uns die schwe-ren Sor-gen?

Was hel-fen uns die schwe-ren Sor-gen?

Пример 6

такты 1-2

мелодия-источник, фраза *a*

Denk nicht in dei-ner Drangs-sals-hit-ze,

Denk nicht in dei-ner Drang-sals-hit-ze,

В отличие от тех, которые использовались в первой части кантаты, их условно можно отнести к *вариационно-разработочным*. Им противопоставляются речитативные фрагменты декламационного характера (*тропирование*), дополняющие, комментирующие хоральные тезисы.

Мелодическая интонационная напряженность и ритмическая свобода усиливаются сопровождающей линией цифрованного баса (звучащего у органа), создающей вместе с солирующими

ми вокальными голосами каркас для неустойчивых гармоний. По степени *сложности гармонических средств*, данные интерпретации хора-источника превосходят все существующие у Баха.

При опоре на хоральный напев чередование фрагментов *Adagio* и *Recit.* образует контрастно-составную форму (*хоральную рассредоточенную*). В № 5 она представлена в *полном* виде, в № 2 — *неполном*: из шести строк хорального текста дословно сохранены только 1, 2, 3 и 5. Строка 6 дана с незначительными изменениями, а 4-я «растворяется» в свободном тексте предпоследнего *Recit.*

Арии Тенора (№ 3) и Сопрано (№ 6) имеют черты сходства и различия.

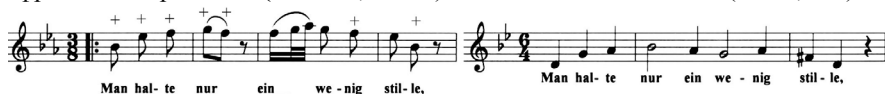
Сходство проявилось в общем лирико-драматическом характере звучания, связи с текстовым содержанием соответствующих строф хора. Обе арии имеют 2-частную форму с инструментальным вступлением и заключением, повторяющим материал вступления.

Различия заключаются в следующем:

- в арии Тенора жанровую основу подчеркивает светлая (мажорная) лирическая *танцевальность* (с оттенком менуэтности, при размере 3/8), гомофонно-гармоническая фактура. Свободное преобразование мелодико-текстового материала приближает технику переработки к *парафразной*.

Пример 7

фраза *a* в Арии № 3 (т. 17-20; 41-44) в мелодии-источнике (т. 1-3; 5-7)



Двухчастная форма арии, в которой дважды повторяется первая часть, максимально сближается со структурой хорала. При сближении структурных признаков арии и первоисточника, в данной хоральной обработке происходит *глубокое жанровое перевоплощение образа хорала*. Ария звучит светло, легко, беззаботно.³³

Иначе представлен образ хорала в арии Сопрано. Максимальное преобразование мелодии (методом *парафразы* и *обновления*), минимальное использование хорального текста (цитируется только пятая строка шестой строфы, которая вводится в текстовое поле мадригальных стихов) свидетельствуют о значительной переработке первоисточника.

Пример 8

Т.Т. 9-10 фраза а

Ich will auf den Her-ren schau-, Es sind ja Gott sehr leich-te Sa-chen

Т.Т. 18-19 den Rei-chen klein und arm zu ma-chen,

ich will auf den Her-ren schau-,

Т.Т. 19-20

ich will auf den Her-ren schau-

³³ Подобное интерпретирование хорала-источника вызывает удивление и возмущение А. Швейцера: «Даже легковесный мотив арии «Man halte nur ein wenig stille» («Не беспокойтесь»), выражающий веселую беззаботность, возникает из начальных нот хоральной мелодии <...>. Эта игра очень остроумна, но в художественном отношении не может удовлетворить. *Подобное искажение мелодии противоречит собственным принципам Баха. Такая обработка хоральной мелодии ему чужда*» [15, с. 480: выделено мною - Е.С.]. И тем не менее эта обработка принадлежит И.С. Баху (!?).

Своеобразное фактурное и тембровое решение композиции (solo Сопрано вместе с солирующей партией гобоя образуют полифонический контрапункт на фоне гомофонного аккомпанемента Continuo) создает образ печального лирического друга.

Центральный раздел кантаты (№ 4) получил авторское название: Ария. Дуэт. Но даже двойное жанровое определение хоральной обработки не отражает всю многослойность драматургического замысла. Этот номер является не только центральным по своему местоположению, но и вобрал в себя все лучшие качества творческой переработки хора «*Wer nur...*».

В исполнении номера участвуют Сопрано, Альт, струнные, Continuo, образуя 3 мелодических пласта, выполняющих каждый свою функцию. *Первый* — имитационное проведение вариационно-преобразованных мелодических фраз у Сопрано и Альта; *второй* — контрапунктически сопровождающий и создающий гармоническую основу цифрованный бас Continuo; *третий* — темброво отличающийся, «накладывающийся» на два других — партия струнных, исполняющих основную тему хорала в виде *cantus firmus* (Пример 9).

Пример 9

фраза *a* т.г. 1-8

Er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die

Er kennt die rech-ten Freu-den-stun-den, er weiß wohl,

rech - ten Freu - den - stun - den, er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiß wohl,
wenn es nützlich sei, er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiß wohl, wenn es

Здесь как в световом фокусе сконцентрировались все виды и способы работы с материалом первоисточника. Одновременное сочетание преобразованных видов темы в разных пластах фактуры: *разработочного*, *парафразы*, *обновленного* у вокальных голосов с «наложением» неизменной темы *cantus firmus* у струнных — все это создает звучание большой тематической концентрации.

Много раз имитационно-повторяющиеся фразы текста, усиленные контрапунктическим проведением основной мелодии хора *cantus firmus*, превращают общее звучание номера в возвышенную, глубоко сосредоточенную молитву. Композиционное строение отличается большой стройностью, уравновешенностью. Это не только центральный номер кантаты, но и ее вершина, кульминация.

Своей строгостью, аскетизмом, духовной возвышенностью и внутренним драматизмом № 4 приближается к начальному хоровому № 1 и заключительному № 7, образуя своеобразные скрепляющие арки сходного образного характера.

Завершает кантату типичный хоровой гармонизованный *Schlußchoral* (Пример 4).

IV

Как *тип полифонической композиции* хорал «*Wer nig...*» представлен в баховских органных прелюдиях³⁴. Известно время создания трех органных прелюдий — BWV **690**, **691**, **642**; лишь четвертая, BWV **647**, с наибольшей вероятностью датируется исследователями 1748 годом. В связи с этим, последовательность обзорного анализа органных обработок выстроена не в хронологическом порядке, а по степени усложнения музыкальных средств выразительности и фактурно-гармонического содержания.

В условиях отсутствия поэтического текста в органной обработке функции «расшифровки», пояснения, толкования основного смысла хорального напева берет на себя музыкальная фоновая ткань, составленная свободными по отношению к хоральной мелодии, голосами. Во всех четырех органных обработках художественный образ хорального напева воплощается по-разному.

Органная прелюдия BWV **691** имеет три голоса: верхний голос (мелодия хорала) выписан на верхней нотной строке, средний и нижний (сопровождающие голоса) — на нижней строке.

³⁴ Рассматриваемые органные обработки опубликованы в изданиях *J.S.BACH Orgelwerke. Bd. V Ed. Peters. Leipzig, Dresden. Nr. 244: № 52 - 54 Bd. VII Ed. Peters. Leipzig. Nr. 246: № 59.*

Достоверность авторства музыкального текста И.С. Баха подтверждается:

- BWV **691** - автографом И.С. Баха в «Клавирной книжечке для Вильгельма Фридемана Баха»;

- BWV **690** - рукописями, находящимся в собственности Хаузера и Гляйхауфа (В тематическо-системном указателе В. Шмидера она помещена в раздел «Хоральные обработки из собрания Кирнбергера»;

- BWV **642** - манускриптом И.С. Баха «Органной книжечки»;

- BWV **647** - вошла в собрание «Шюблеровских хоралов».

Пример 10



Данная версия подчеркивает своеобразное интонационное и художественное переосмысление мелодии хорала. Музыкальную ткань прелюдии образуют *два тематических плана*: первый составляет парящая изысканная мелодия хорала, второй — компактное полифоническое двухголосие сопровождающих голосов. Бах так интенсивно орнаментировал мелодию, что верхний слой фактуры воспринимается слухом не как хоральный напев, а как чисто инструментальная импровизация.³⁵

Интенсивное колорирование хоральной мелодии, прозрачное, неторопливо развивающееся сопровождение придают пьесе характер глубоко сосредоточенного, печального размышления.³⁶ Сокровенные мысли и чувства нашли воплощение в не-

³⁵ Можно предположить, что создание данной прелюдии (как и последующих двух) имело педагогическую направленность. Работа с хоралом была неотъемлемой частью учебного процесса Баха – педагога. На примере этой хоральной обработки учениками Баха мог отрабатываться навык исполнения мелизмов: всевозможных трелей, перечеркнутых и неперечеркнутых мордентов и др. В самом начале «Клавирной книжечки» Бахом приведена таблица, расшифровывающая исполнительскую трактовку условных обозначений орнаментации.

³⁶ Прелюдия вызывает невольные ассоциации с поэтическим текстом пятой строфы хорала Г. Ноймарка (см. с. 23 настоящей работы). Вместе с тем, обращаясь к хронологии создания этого произведения, можно предположить, что оно создавалось приблизительно в тот же период, что и духовные кантаты 179 и 166: хоральные обработки этих кантат основаны на текстах других авторов. В кантате 179 мелодия Г. Ноймарка звучит со словами Кристофа Титце, представляющими собой, скорее, исповедь, признание человеком своей грешности, мольбы о Божеском прощении и помиловании. В заключительном

обычной форме хрупкой органной миниатюры. Учитывая особый характер пьесы, несмотря на то, что она опубликована как органная обработка, эта прелюдия, на наш взгляд, должна исполняться на клавиноде, любимом инструменте Баха, способном на фоне длительной неизменной звучности подчеркнуть тонкие оттенки детальной нюансировки.³⁷

Еще более «инструментальной», но теперь уже с максимально орнаментированными средними голосами, является четырехголосная органная прелюдия BWV 690. Она имеет *три фактурных плана*: *первый* составляет мелодия хора в верхнем голосе; *второй* — быстрое гаммообразное движение *шестнадцатыми* нотами, охватывающее все голоса фактуры; *третий* — гармонически заполняющие, педальные басовые звуки³⁸.

Альберту Швейцеру принадлежат слова, которые позволяют приоткрыть творческий замысел Баха, реализованный им в своих хоральных обработках и, в частности, данной органной прелюдии «Weg nimm...»: «Одной только поразительно сжатой, характерной линией контрапунктирующего голоса композитор вы-

хоре кантаты 166 использован текст первой строфы песни Эмилии Юлианы графини Шварцбург-Рудольштадта, раскрывающем погружение человека в мысли о смерти: с одной стороны — страхом перед ее неизбежностью, с другой — надеждой на Божью помощь. Так или иначе, во всех трех поэтических источниках через *размышление, страх, надежду, покаяние и мольбу* воспеваются призыв к вере в Божью милость.

³⁷ Здесь полезно было бы вспомнить слова А. Швейцера: «Украшения в баховских органных произведениях встречаются сравнительно редко, но все же **достаточно часто, чтобы дать повод к греху недомыслия**» [15, с 227: выделено мною — Е.С.].

³⁸ Учитывая педагогическую направленность органных прелюдий, можно предположить, что на примере этой пьесы учениками Баха отрабатывалось владение развитым голосоведением, полифонической фактурой хоральной обработки.

ражает всё, что должно быть сказано, дабы стала ясной связь музыки с текстом, содержание которого обозначено в названии пьесы» [15, с. 204]. Такой характерной контрапунктической линией, выходящей по всем сопровождающим хоральную мелодию голосам, является оживленное движение шестнадцатыми. Оно выражает — согласно А. Швейцеру — «*непосредственную наивную радость*» [15, с. 355] того, кто верит в милосердие Бога.³⁹

Пример 11



Несмотря на многоплановость фактуры между хоралом и фоном нет противопоставления. Все слои фактуры соединены внутренней взаимодополняющей соподчиненностью. Интонации хорала как бы *рассеиваются, растворяются* в общем равномерно-пульсирующем ритмическом рисунке сопровождающих голосов. Строго размеренные интонации хорала нередко вовлекаются в водоворот равномерно-разливающегося фактурного фона. Смысловая мелодическая трансформация хорального напева направлена в сторону *углубления его драматической экспрессивности*.

³⁹ Радостное волнообразное звучание вызывает ассоциации с текстом первой строфы хорала Г. Ноймарка.

Приведенный выше пример демонстрирует только одну из двух баховских формул выражения радости.

Вторая формула, которую Бах — согласно А. Швейцеру [15, с. 355] — предпочитает больше первой, передается другим, более активным ритмом. Композитор использует его в следующей органной прелюдии «*Wer nur...*» BWV 642 из Органной книжечки⁴⁰. Вторая формула — по словам А. Швейцера — выражает не наивную и непосредственную радость, а «*радостное движение*» [15, с. 386] и «*радостную уверенность в Божьем милосердии*» [15, с. 356].⁴¹

Пример 12



⁴⁰ Над этим сборником Бах работал (с перерывами) в течение трех десятилетий. Свое особое отношение к хоралам и хоральным обработкам в педагогическом и творческом процессе он выразил в надписи на титульном листе манускрипта: «*Органная книжечка, в коей начинающему органисту предлагается руководство для **разнообразного проведения хорала**, а также для совершенствования в пользовании педалью, причем всюду, где в этих хоралах встречается педаль, исполнение ее обязательно. Всевышнему во славу, ближнему на поучение. Автор Иоганн Себаст. Бах, капельмейстер Ангальт-Кетенский*» [цит.: 15, с. 204-205: выделено мною — Е.С.].

⁴¹ Музыкальное воплощение хорала созвучно с содержанием поэтического текста седьмой строфы хорала Г. Ноймарка.

Четырехголосная фактура делится на 3 фактурных плана: каждый из них закреплен за конкретными голосами — одноголосный план верхнего голоса (хоральная мелодия — *cantus firmus*), одноголосный план нижнего голоса (гармонический бас) и двухголосный план средних голосов (гармоническое колорирование)⁴².

Решительная ритмическая фигура основного мотива средних голосов, *две тридцать вторых — шестнадцатая*, комплементарно переходящая периодически в аналогичную фигуру нижнего голоса, придают художественному образу хорального напева необычайную *напористость, упругость, драматичность*. Данная интерпретация хора подтверждает тезис важнейшей роли комментирующих голосов в переосмыслении художественного образа первоисточника.⁴³

И, наконец, четвертая органная обработка BWV 647 (последнее обращение Баха к хоралу «*Wer nur...*») является точным переложением для органа хорового № 4 Aria. Duetto одноименной кантаты BWV 93 «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*».⁴⁴ Лишенное поэтического текста, чисто инструментальное воплощение хора обнажило возросшую роль сопровождающих его голосов.

⁴² По утверждению Ю. Евдокимовой, возникновение подобного типа «много-слойного многоголосия» в хоральных обработках связано с именем И.С. Баха: «...найденные им в этом жанре средства выражения драматических, психологических многозначных образов получили применение в его музыке других жанров и стали показательными для его стиля в целом ...» [2, с. 232].

⁴³ Интонационно-ритмическое варьирование мелодии хора совпадает с трактовкой мелодии хоровой версии BWV 197. Заметим, что по времени создания органная прелюдия BWV 642 на тему «*Wer nur...*» является, возможно, одной из самых ранних, поэтому заимствования из этой обработки мелодического изложения, общего тонального плана в последующие орган-ные и хоровые версии хора естественны.

⁴⁴ Текстовой основой кантатного номера служит четвертая строфа хора.

Тембровое родство тематических пластов фактуры несколько иначе перераспределило смысловые акценты в воплощении образа *земной Веры в Бога* и *божественной Истины*.

Два верхних голоса, проводящих имитационное развитие начального мотива хорального напева, органично соединяется с нижним голосом, образуя слитную трехголосную фактуру. Образ Радости, выраженный ритмической формулой баса (*восьмая — две шестнадцатых*) соединяется в единое целое с образом *земной Веры в Бога* (двухголосная имитация). Вместе они составляют вполне самостоятельную полифоническую форму типа инвенции. Последовательное «наложение» всех фраз хоральной мелодии в виде *cantus firmus*, олицетворяющей образ Истины, создает многомерную *полисемантическую композицию*, отличающуюся большой степенью *тематической концентрации*, *образного обобщения*.⁴⁵

Пример 13



⁴⁵ Напомним, что в хоровой версии мелодия хора *cantus firmus* звучала у струнных на фоне подвижной вокальной партии Сопрано-Альта и баса Сопрано, подчеркивая тембровой окраской свое особое значение в художественном воплощении образа. В органной версии добиться подобной *разнотембровости* можно было только при исполнении на разных мануалах. Возможно поэтому, мелодия *cantus firmus* выписана на третьей нижней строчке и предназначена для исполнения на педальной (ножной) клавиатуре.

Вероятно, эту обработку хорала «*Wer nur...*» Бах считал своей лучшей среди других на эту тему: в подготовке к ее изданию он лично принимал участие.

Композиционное строение трех органных прелюдий (BWV 691, 642, 647) соответствует форме мелодии самого хорала — *форме-бар*. Иначе решена композиция прелюдии BWV 690 — *в простой двухчастной форме*.

V

Подводя итог рассмотрению вокально-хоровых и инструментальных хоральных обработок «*Wer nur...*» отметим следующее.

Выявился неоднозначный подход И.С. Баха к воплощению хорала в хоральных обработках. В баховских композициях хорал никогда не предстает в его первоначальном виде (одноголосная мелодия с текстом). Художественное воплощение хорала в шедеврах Баха осуществляется посредством творческой переработки содержания самого хорала, а также привнесением в хоральную обработку музыкальных компонентов собственного сочинения, характеризующих его индивидуальный стиль, неповторимый почерк композитора.

Генеральным принципом развития тематического материала в хоральных обработках является *вариационность*. Совокупность приемов, способов переработки исходного материала, а также стилистические особенности в применении средств музыкальной выразительности определяют суть *творческого процесса хоральной обработки* И.С. Баха.

На примере обработок хорала «*Weg zur...*» выявились основные параметры переработки и характерные черты облика хоральных обработок И.С. Баха.

Хорал звучит в начальном (BWV 27), срединном (BWV 21, № 9) и заключительных номерах кантат (BWV 84, 88, 166, 179, 197). В кантате BWV 93 хорал охватывает все номера, образуя особый вид вариационного вокально-инструментального цикла, где хоральная мелодия играет роль *сквозной темы*.⁴⁶ Кроме того, на основе хорала созданы четыре органные прелюдии BWV 690, 691, 642, 647.

1. Поэтический текст.

Текст является основой *вокально-хоровых* хоральных обработок. Текст и мелодия, являясь двумя сторонами одного художественного образа, обладают тесными семантическими связями. Исходный материал хорала может разрабатываться в одновременном воплощении двух его сторон, вместе с тем, способы изложения текста и мелодии различаются. *Цитирование* (точное воспроизведение) является основной формой изложения словесного текста.

1.1. Текст хорала представлен в виде *полной строфы с непрерывным следованием строк* в заключительных хоровых номерах кантат BWV 84, 88, 93, 166, 179, 197. В *рассредоточенном виде* (с прерывным изложением строк) — в аналогичных фрагментах гармонизованного хорала начальных номеров BWV 93 и 27.

⁴⁶ Термин Вл. Протопопова. «Вероятно, использование одной и той же хоральной мелодии в двух и более частях кантаты было проявлением раннего монотематизма, еще не затронувшего инструментальные жанры» [7, с. 168].

В связи с особенностями музыкального развития (на основе полифонического изложения хорального напева) цитирование сопровождается многократным повторением отдельных слов, фраз: в имитационных фрагментах хорового № 1 и ансамблевого № 4 BWV 93.

1.2. Текст хорала воспроизводится *отдельными строками*, чередуясь с другими текстами (тропами, переработанными библейскими стихами): в речитативных номерах BWV 93 хоральный текст *тропируется* (в № 2), *дополняется* введением свободного текста, раскрывающего Евангельский сюжет (в № 5). В ариях № 3 и 6 отдельные строки хорала включены в контекст мадригальных стихов.⁴⁷

1.3. *Многослойное* сочетание текстового материала (*контрапункт текстов*) представлен в хоровом № 9 BWV 21. На фоне хорального напева с текстом 2-й и 5-й строф в сочетании с мелодией в виде *cantus planus* звучит имитационное развитие озвученной строки библейского текста «*Sei nun wieder zufrieden, meine Seele*» («*Теперь вновь довольна душа моя*», Псалм 116, 7).

1.4. Текст и мелодия в хоральной обработке могут развиваться автономно. Проведение мелодии без текста (например, у струнных в ансамблевом № 4 BWV 93), посредством ассоциативной связи вызывает в восприятии смысловые аналогии с содержанием хорала. Особенно отчетливо это проявилось в

⁴⁷ В имитационных фрагментах начального хора и ансамблевого № 4, в разделах *Adagio* речитативных № 2 и 5, в ариях № 3 и 6 BWV 93 цитирование текста сопровождается звучанием мелодии, переработанной разными способами (*мотивно-разработочным, парафразой, обновлением*).

органных прелюдиях, где текст не воспроизводится, но подразумевается.

2. Приемы переработки *хоральной мелодии* можно разделить на несколько групп.

2.1. Хоральный напев, являясь главным мелодическим компонентом многоголосия, подвергается интонационной переработке — *колорированию*. В соответствии с характером сопровождающих голосов хоровые хоральные обработки заключительных номеров кантат BWV 84, 88, 93, 166, 179, 197, а также аналогичных им фрагментов начальных хоровых номеров BWV 93 и 27 отнесены к типу *гармонизованного хора*ла.

Особый вид *колорированной мелодии* на фоне однородных сопровождающих голосов-контрапунктов представлен в органной прелюдии BWV 691.

2.2. Выступая в роли *контрастной темы* (в виде *cantus firmus*) в ансамблевых, хоровых и инструментальных обработках мелодия хора ла перерабатывается со стороны *ритмической организации*. Хоральный напев изложен ровными длительностями в ансамблевом № 4 BWV 93 (и соответственно, в органной прелюдии BWV 647), а также ровными крупными длительностями (в виде *cantus planus*) в хоровом № 9 BWV 21. В качестве контрастной мелодической линии многослойной полифонической фактуры мелодия хора ла звучит в органных прелюдиях BWV 690 и 642.

2.3. *Разработочный* способ развития мелодии хора ла характерен для вокальных хоральных обработок: представлен в имитационных фрагментах начального номера BWV 93, речитативах № 2 и 5.

2.4. *Парафразы* хорального напева (с изменением лада, структуры) звучат в арии Тенора № 3, дуэте Сопрано и Альта в № 4 BWV 93.

2.5. Мелодия в *обновленном (трансформированном)* виде предстает в изложении фраз *a* и *b* арии Сопрано № 6, в отдельных проведениях дуэтного № 4 BWV 93.

3. Лад, гармония, тональный план развития хоральных обработок во многом определяется общими тенденциями музыкального искусства эпохи барокко: сочетанием отдельных черт модальности и наступающим главенством системы мажора-минора со всеми ее атрибутами (функциональной связью аккордов в ладу, альтерированностью и хроматизацией аккордовых последований, четким оформлением каденций).

Минорная ладовая окраска сохраняется почти во всех хоральных обработках, за исключением арии Тенора (№3) BWV 93, которая звучит в мажоре. Сохраняя общий план тонального развития с отклонением в параллельную тональность в начале *Абгезанга*, Бах искусно варьирует аккордовые средства, мелодическую фигурацию сопровождающих голосов.

Вариационная интерпретация аккордовых форм выявляется при анализе гармонического содержания обработок хорального напева в начальном и заключительном номерах BWV 93 (см. *Таблицу 2* на с. 34-35 настоящей работы). Значительное усложнение гармонических средств представлено в хоровом номере BWV 179, речитативах (№ 2 и 5) BWV 93, органной прелюдии BWV 690.

3. Фактура является основным параметром, характеризующим специфические особенности стиля Баха. Фактура хо-

ральных обработок вбирает в себя весь спектр приемов многоголосного письма от мелодизированного гармонического 4-голосия до насыщенной тематическими контрастами полифонии пластов. Фактура представлена в трех основных видах: полифоническая (включая имитационную и контрапунктическую), гомофонная и смешанная — гомофонно-полифоническая. Фактурные образования существуют как в чистом виде, так и в разнообразном взаимодействии компонентов.

3.1. *Гомофонная* фактура в сольных номерах BWV **93** (речитативных № 2, 5 и ариях № 3, 6) характеризуется значительной индивидуализацией мелодической линии Continuo, представляющей собой цифрованный бас с последующей гармонической расшифровкой.

Аккордовое 4-голосие (с мелодией хора у Сопрано) в хоровых заключительных номерах кантат BWV **84, 88, 93, 166, 179, 197**, а также в аналогичных фрагментах начальных номеров BWV **93** и **27** отличается существенной мелодизацией сопровождающих голосов.

3.2. *Полифоническая* фактура представлена в разных видах:

— *имитационно-контрапунктическая* — в разделах хорового № 1 BWV **93**;

— *контрастно-тематическая* — в органнх прелюдиях. По-разному характеризуется семантическое содержание сопровождающих голосов: в BWV **691** они не обладают индивидуальностью; прелюдии BWV **690** и **642** содержат яркие контрапунктические линии, в которых «растворяется» мелодия хора;

— многослойная *полифония пластов* определяет фактуру хорового № 9 BWV **21**, а также ансамблевого № 4 BWV **93** (и соответственно, органной прелюдии BWV **647**).

3.3. *Смешанная фактура* образуется при сочетании гомофонного и контрапунктического типов изложения. Примером может служить ария Сопрано (№ 6) кантаты **93**, в которой мелодия с сопровождением дополняется солирующей партией гобоя, образуя смешанную разнотембровую гомофонно-контрапунктическую фактуру.

4. Музыкальная форма хоральной обработки во многом зависит от способа подачи хорального напева. Кантатные и инструментальные хоральные обработки по форме разделяются на *текстовые* и *композиционные*. Среди разнообразных способов воспроизведения текста хорала отмечаются два основных: *строфический* (с полным или неполным изложением строфы); *построчный* (изложение отдельными строками-фразами). Как правило, строфа хорала в пределах одного кантатного номера звучит однократно, исключение составляет № 9 BWV **21**, в котором хоральный напев звучит дважды.

4.1. Разнообразные методы работы с хоралом-источником (в комплексе с музыкальной и поэтической сторонами) отражаются на строении кантатных номеров и органных прелюдий. В большинстве случаев *форма-бар* хорала-источника *переносится* в форму хоральной обработки, но делается это по-разному, и здесь Бах демонстрирует огромное богатство фантазии:

— при максимальном приближении музыкально-поэтического содержания хоровой обработки к хоралу-источнику в них сохраняется *форма-бар* в «чистом», абсолютном виде. Это отно-

сится ко всем заключительным хоровым номерам вышеперечисленных кантат, а также органным прелюдиям BWV 691, 642, 647;

— номера, представляющие собой чередование строк-фраз хора с другими тематическими фрагментами образуют *контрастно-составные* формы. С позиции структурной близости таких форм со строением самого первоисточника они определяются как *рассредоточенная форма-бар* (начальные номера BWV 27, 93; речитатив № 5 BWV 93). В речитативе № 2 BWV 93, где музыкально-поэтическое содержание строфы дается не полностью (без 4 строки), складывается *неполная рассредоточенная форма-бар*.

4.2. В сольных кантатных номерах, где мелодия хора подвергается наибольшему преобразованию, а в поэтическом тексте преобладают мадригальные стихи, строение хоровальной обработки подчиняется имманентным свойствам формы избранного жанра. Так происходит в ариях № 3 и 6 BWV 93, строение которых имеет 2- частную форму.⁴⁸

В 2-частной форме (с дважды повторенным тематическим материалом *Ауфгезанга* и *Абгезанга*) решена композиция органной прелюдии BWV 690.

4.3. Особый вид — *синтетическая форма* (или «контрапункт форм»⁴⁹) — возникает в многослойных полифонических хоровальных обработках. В разных слоях многоголосной фактуры тематические пласты, взаимодействуя «по вертикали», вместе с

⁴⁸ Дважды повторенная 1-я часть арии Тенора (№ 3) по реальному звучанию приближает строение номера к форме хора, что позволяет трактовать ее как *вариативную форму-бар*.

⁴⁹ Термин Ю. Холопова.

тем имеют относительно автономную метрическую организацию «по горизонтали». В ансамблевом № 4 BWV 93 полное изложение всех фраз хорального напева *cantus firmus* у струнных образует *рассредоточенную форму-бар*. Фактурный слой, образованный вокальными голосами и Continuo строится по принципу имитационно-контрапунктического развертывания. Тематические пласты, не совпадая по времени проведения мелодических построений, вместе с тем, не создают крайних противоречий: их согласование строится по принципу комплементарной взаимодополняемости.

Аналогичное явление наблюдается и в хоровом № 9 BWV 21: линии хорального проведения *cantus planus* (сначала Тенорами, затем Сопрано) противопоставлен тематический пласт остальных голосов хора и инструментального сопровождения, получившего имитационное развитие.

5. Разнообразна *тембровая окраска* голосов в хоральных обработках. В многотембровой оркестровой и хоровой партитуре кантатных номеров Бах стремится выделить, подчеркнуть звучание хорального напева, поручая его проведение Сопрано. Нередко звучание хоральной мелодии в сопрановой партии усиливается дублированием духового инструмента или органа.

6. *Жанровое* многообразие хоральных обработок «*Werpung...*» характеризуется следующими признаками:

— по *способам исполнения* их можно классифицировать как вокально-инструментальные (духовные кантаты) и инструментальные (органные прелюдии);

— по *типам композиции* они относятся к разделам (номерам) кантатного цикла и инструментальным пьесам;

— объединяя признаки разных видов, типов, форм изложения, хоральные обработки представляют собой феномен *модифицированных жанров*: хоральной арии, хорального речитатива, хорального ансамбля;

— интенсивная всесторонняя переработка хорального напева приводит к *жанровому переосмыслению* первоисточника, придавая песенному напеву характер отрешенной медитации, лирического размышления или изящной танцевальности.

Сравнение вариантов обработок одной и той же мелодии довольно показательно. Оно раскрывает бесконечное разнообразие фантазии композитора, его технического мастерства. По ним можно судить о том, как развивалось мышление Баха, обращавшегося в разные периоды творчества к одному и тому же хоралу и создававшего всякий раз новые варианты его интерпретации.

Воплощение хорала «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*» в вокально-хоровых и органных обработках Баха приводит к следующим выводам.

Хорал «*Wer nur...*» один из многих, который благодаря своему глубокому образно-смысловому содержанию получил многогранное воплощение в духовной музыке И.С. Баха. В жанре хоральной обработки необычайно полно и разнообразно представлен результат смыслового толкования хорала, развития его образа. Сила художественного воображения, творческого вдохновения, технического мастерства позволили И.С. Баху выразить в хоральных обработках «*Wer nur...*» нравственные идеалы, движения человеческой души, образы глубокого эмоционального и интеллектуального содержания. Тот смысл, который композитор вкладывает в каждое прочтение хорала (каждую хо-

ральную обработку), позволяет понять мир идей, эмоций, которые были наиболее близки ему самому⁵⁰.

Включаясь в многоголосный полисемантический контекст других тематических пластов, мелодия хора усиливает выразительность художественного образа. Рельефное звучание хорального напева в виде *cantus firmus* на фоне сопровождающих его голосов, способствующих более полному раскрытию его смысла, нередко приобретает иное образное значение. Различные варианты гармонизации мелодии, тембровые, тональные, фактурные средства выразительности всегда находятся в тесной смысловой соподчиненности с основной мелодией хора. Это в равной степени относится и к хоровым версиям хоральных обработок (заключительным номерам кантат), где сопровождающие голоса подчеркивают смысловое значение текста, и к органным прелюдиям, где текстовое прочтение хора подразумевается. Создается впечатление, что композитор стремится исчерпать все потенциальные возможности темы-образа.

Исследование шедевров творческого воплощения хора в композициях разных жанров приближает нас к пониманию стиля композитора. Выявленные особенности текстовой компоновки, мелодической переработки, гармонии, полифонии, формы имеют универсальное художественное значение. Являясь характерными слагаемыми творческого процесса сочинения, они в полной мере проявляются во всех композициях Баха, так или иначе связанных с хором.

⁵⁰ По меткому замечанию А. Швейцера, «... все хоральные кантаты являются <...> глубочайшим выражением баховского мировосприятия» [15, с. 560].

В творчестве Баха хоральная обработка достигла своего апогея. В ней отразились основополагающие для стиля Баха черты индивидуального композиторского почерка, характеризующего его как художника — продолжателя традиций и новатора.⁵¹ Не случайно при определении различных подходов к изучению стиля Баха, в поисках «подлинного живого духа» [13, с. 7] его произведений, олицетворяющих истинное немецкое искусство эпохи барокко, особое внимание исследователей направлено на изучение своеобразия хоральной обработки в творчестве великого композитора.

⁵¹ «...к началу XVIII столетия новые художественные веяния предопределили кризис духовной песни. Немецкое музыкальное искусство все больше <...> попадало под влияние итальянской мелодики <...> расцветавшая тогда в городах и при дворах светская музыка призывала к решению новых задач, и композиторы уже перестали считать самоотверженное служение духовной поэзии своим единственным назначением» [15, с. 19].

Литература

1. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
2. *Евдокимова Ю.* Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М., 1985. С. 221-247.
3. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII – XX веков. М., 1998.
4. *Ливанова Т.* Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Ч. II: Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980.
5. *Музыкальный словарь Гроува* / Пер. с англ., ред. и дополн. Л.О. Акопяна. М., 2001.
6. *Мюллер Т.* Хорал в кантатах Баха // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М., 1985. С. 204 - 220.
7. *Протопопов Вл.* Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.
8. *Скребков С.* Полифонический анализ. М., 1940.
9. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М, 1973.
10. *Сидорова Е.* Хорал «Wer nur den leiben Gott läßt walten» в творческом наследии И.С. Баха: Исследовательский очерк. М., 2004.
11. *Сидорова Е.* Органные прелюдии И.С. Баха на тему хорала «Wer nur den leiben Gott lässt walten» // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 8. М., 2005. С. 74 - 93.
12. *Федосова Э.* Обработка хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. М., 1984. С. 15 – 31.
13. *Форкель И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.

14. *Франтова Т.* Хоральная обработка // Полифонические жанры и формы барокко: Лекции по курсу "Полифония". М., 1991.
15. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 2002.
16. *Die schönsten Kirchenlieder.* Über 200 deutsche Kirchenlieder aus fünf Jahrhunderten herausgegeben von Gilbert Obermair. Abbildungen von Matthäus Merian (1593 – 1650), aus der 1630 in Strassburg erschienenen Lutherbibel. Originalausgabe. Wilhelm Heyne Verlag. München, cop. 1980.
17. *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel- London-New York-Prag, 2000.
18. *Evangelisches Kirchen Gesangbuch:* [Melodien u. Texte] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1983.
19. *Kümmerle S.* Enzyklopedie der evangelischen Kirchenmusik. Bd IV. New York, 1974.
20. *Luter's Works American Edition,* Vol. 53, 1965.
21. *Vorrede Martini Luther* // D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Schriften. Bd. 35. Weimar, 1923. S. 474-475.
22. *Zahn Joh.* Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, 6 Bde., Gütersloh 1889-1893. Neudruck Hildesheim, 1963.

Елена Викторовна Сидорова

Хорал и хоральная обработка
в творчестве И.С. Баха

Лекция

Формат 60х90/16 Объем 4 п.л.

Печать офсетная

Тираж 100 экз.

Российская академия музыки им. Гнесиных
121069 г. Москва, ул. Поварская, 30/36