

Е. Сидорова

Хорал
«*Wer nur den lieben Gott läßt walten*»
в творческом наследии И.С. Баха:
исследовательский очерк



Е. Сидорова

Хорал

«Wer nur den lieben Gott läßt walten» в творческом наследии И.С. Баха:

исследовательский очерк



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ им. ГНЕСИНЫХ

Е. СИДОРОВА

Хорал
«Wer nur den lieben Gott läßt walten»
в творческом наследии И.С. Баха:

Исследовательский очерк

Москва 2004

Сидорова Е. Хорал «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*» в творческом наследии И.С. Баха: Исследовательский очерк. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 100 с., нот.

Протестантский хорал – уникальное явление музыкального искусства. Это не только неисчерпаемый кладезь для исследователей, педагогов, музыкантов. Хоралы и хоральные обработки – также и неиссякаемый источник для изучения творческого процесса их создателей. Особое значение протестантский хорал приобретает в XVI – XVIII вв. в Германии при формировании национальных исполнительских и композиторских школ. Во времена И.С. Баха вся музыкальная практика – от церковного обиходного пения до домашнего музицирования – опиралась на протестантский хорал. Исследуя хорал как художественное явление, хоральные обработки гениальных мастеров того времени мы приближаемся к познанию и пониманию творческого метода композиторского стиля, разгадке его тайн.

Изучение хоралов, хоральных обработок, приобретение навыков гармонического и полифонического голосоведения четырехголосной хоральной фактуры – все это прочно вошло в курсы, дисциплины и методики современной, в том числе отечественной, педагогической школы.

Данное теоретическое исследование может оказаться полезным для учебных курсов гармонии, полифонии, истории музыки, изучающих стиль И.С. Баха, музыку эпохи барокко.

Рецензент: доктор искусствоведения, профессор Е.В. Вязкова

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

ISBN 5-8269-0087-3

© РАМ им. Гнесиных, 2004

© Е.В. Сидорова, 2004

*Памяти моего сына
Георгия Сидорова
посвящается.*

Предисловие

Протестантский хорал — важный пласт музыкального наследия мировой культуры. Зародившись в вокальной музыке немецких майстерзингеров, пройдя через столетия, протестантский хорал продолжает волновать умы и сердца великих мастеров, является неисчерпаемым источником для творчества.

В XVI-XVII вв. внимание к хоралам особенно велико. Традиция творческой переработки мелодии и текстов хоралов прочно вошла в практику духовной жизни того времени. Огромное количество хоралов как переработанных, так и вновь созданных, появляется к рубежу XVII и XVIII столетий.

Больше всего хоральных обработок (свыше 500) принадлежит И.С. Баху. Около 150 различных хоралов являются художественно-тематической основой его вокально-хоровых и инструментальных (в основном, органных) сочинений.

Вопрос о роли и значении протестантского хорала в музыке великого кантора освещался в литературе разными исследователями. Так, например, А. Швейцер начинает свою известную монографию о Бахе с тезиса о том, что *«он кладет в основу своего творчества хорал»* [14, с.6].

Хорал *«как некое эпическое начало», «как основа тематики», «как интонационная основа развития», «как своего рода критерий <...>, при помощи которого легче оценить истинный масштаб баховских исканий, дерзновений, открытий»* рассматривает Т. Ливанова [4, с. 57 – 58].

Протестантский хорал, как утверждает Т. Мюллер, *«является для эстетики Баха одним из основных стилеобразующих факторов»* [6, с.205].

Настоящая работа имеет своей целью проследить за судьбой единственного из этих многочисленных хоралов - **«Wer nur den lieben Gott läßt walten»** (**«Лишь только тот, кто полагает-**

ся на волю милостивого Бога»)¹. Автором предпринята попытка анализа методов работы И.С. Баха с хоралом-источником: исследование интонационно-ритмических и структурных преобразований мелодии хорала в контексте баховской обработки, а также изменения жанровой характеристики и трактовки художественно-образного содержания хорала в связи с творческими задачами музыкальных произведений.

Выбор именно этого хорала обусловлен тем, что он стал основой большого количества вокально-хоровых 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 BWV 179, 166, 84, 197, 88);

- хорал «*Wer nur...*» послужил основой для одноименной кантаты BWV 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:

- 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, методы работы с хоралом. Вместе с тем, обнаружились и различия (жанровые, семантические) в обработках разного исполнительского направления и разных по времени создания.

Основное внимание в настоящей работе направлено на рассмотрение *вокально-хоровых* обработок хорала, так как сам хорал — является музыкально-поэтическим произведением (мелодия неразрывно связана с текстом). Особый интерес представ-

¹ В дальнейшем, сокращенно «*Wer nur...*».

ляет процесс творческой переработки хора в тесной связи музыки и текста. Инструментальные хоральные обработки (органные прелюдии) рассматриваются обзорно.

Нотные примеры из духовных кантат и органных сочинений И.С. Баха приводятся в соответствии с новым изданием Полного собрания сочинений И.С. Баха: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke/Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Gottingen und vom Bach-Archiv Leipzig. — Barenreiter Kassel-Basel-London, 1954. — (сокращенно — NBA).*

Автор приносит глубокую благодарность идейному вдохновителю и научному консультанту проведенного исследования — профессору, доктору искусствоведения Александру Ивановичу Ровенко; профессору, доктору искусствоведения Елене Васильевне Вязковой, чьи добрые советы, ценные замечания и постоянная поддержка сыграли неоценимую роль в создании настоящей работы. Особые слова благодарности переводчикам немецких текстов — Галине Борисовне Куборской и Анатолию Ермолаевичу Наумову; Юрию Владимировичу Ледовскому, осуществившему работу по компьютерному набору текстов и созданию оригинал-макета этой книги, а также всем тем, кто так или иначе принимал участие в ее оформлении и издании.

Сентябрь 2004
Москва

***Хорал «Wer nur den lieben Gott läßt walten» как основа
вокально-хоровых и органичных обработок И.С. Баха***

Для поиска ответа на вопрос — кто автор мелодии, текста хорала и каково время его создания обратимся к сборникам духовных песнопений XVI-XVII вв., предназначенных для обиходного церковного пения и домашнего музицирования, в которых публиковались мелодии и тексты протестантских хоралов.

Один из первых сборников хоралов «Энхиридион» (нем. Enchiridion — руководство, учебник, справочник), создателями которого были Мартин Лютер — немецкий теолог, основоположник немецкого протестантизма (лютеранства) и известные в то время музыканты — Конрад Рупф и Иоганн Вальтер, появился в 1524 году. Из 38 гимнов, представлявших собой переработанные средневековые культовые мелодии, соединенные с новыми текстами немецкого богослужения, автором 24-х был сам Мартин Лютер.

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 немногие средневековые католические мелодии сохранили свои названия и тексты, 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.

Сборники духовных песнопений публиковались под именем их авторов (составителей или редакторов), также и под названием местности, где они появлялись. Назовем 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:** *Lüneburgisches Gesangbuch. Darinn 2000 so vol alte neue geistreiche Lieder. Gedrückt und verlegt durch Johann Stern. Lüneburg, 1686*;

- **Сборник духовных песнопений Г. Шемели:** *Evangelisch Stift. Naumb. Leitz Musikalisches Gesang-Buch mit 952 Geistlichen Liedern. Heraus-gegeben von George Schevelli. Schloss-Cantore daselbs. Leipzig, 1736*. А. Швейцер в своей монографии упоминает этот сборник в связи с участием И.С. Баха в подготовке к его изданию. «Как сообщает предисловие к сборнику, Бах не только отредактировал цифрованный бас, но и сочинил мелодии к песням, которые их еще не имели» [14, с. 20];

- **Лейпцигский сборник 1697 года** [выходные данные не установлены — Е.С.], имеющий свыше 5 тысяч хоральных мелодий. «Из сохранившейся инвентарной описи, — сообщает А. Швейцер [14, с.14] — мы знаем, что Бах имел это восьмитомное лейпцигское издание [здесь А. Швейцер ссылается на книгу Shitta II, s. 96, 751]; куда делся экземпляр, который он [И.С. Бах — Е.С.] постоянно держал при себе и так часто перелистывал, неизвестно».

Интересующий нас хорал имеется во многих сборниках церковных песнопений. Так, например, в одном из многочисленных изданий **Евангелистских церковных песнопений** [17], как наиболее достоверных «хранителей» хоралов-источников католического богослужения, мелодия хорала «Wer nur...» приводится **четыре** раза (№ 276, 277, 298, 423). Три версии с одной и той же мелодией (автор — Георг Ноймарк, 1641) имеют разных авторов текста:

- под номером 276 приведена 12-строфная песня Ёханна Готтфрида Херрманна «Geht hin, ihr gläubigen Gedanken», 1742;

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

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

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

Итак, хорал «Wer nur...» имел разные мелодии и несколько вариантов текстов. Это было типичным условием существования хорала.²

Обе мелодии мы находим в старинной лейпцигской *Книге хоралов для клавира или физгармонии для школьного и домашнего пользования*: *Choralbuch für Klavier oder Harmonium zum Schul — und hauslichen Gebrauch. Herausgegeben A. Döffel. Leipzig, Ed. Peters* [Год издания не установлен]. Здесь мелодии хорала «Wer nur...» I и II приведены в четырехголосном аккордовом изложении. Мелодия «Wer nur...I» Георга Ноймарка (с. 20 № 26) приводится с неполным текстом (1, 2, 6 и 7 строфы). Указана дата создания хорала — 1657 год. Такая же дата будет встречаться и в других изданиях³. В этом же сборнике

² Свидетельством тому, что хоралы имели несколько различных мелодических и текстовых версий является сборник *Мелодии немецких евангелистских церковных песнопений, составленный Еханнесом Цааном* [22]. Он содержит **свыше 8000** церковных песнопений. Мелодия хорала «Wer nur...» представлена в нем **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 хорала «Wer nur...» имеет **11** вариантов исполнения: 7 из них имеют максимальное сходство с основной мелодией; 4 других лишь весьма отдаленно напоминают мелодию-источник.

³ В различных изданиях существуют разночтения в определении времени создания одного и того же хорала. Например, в Каталоге В. Шмидера в разделе «Хоралы для четырех голосов» время создания мелодии хорала «Wer nur...I», BWV 434, указано — **1640** [21, с. 481]. В то же время, при ссылке на этот хорал в качестве основы хоральных обработок в духовных кантатах указывается год создания — **1657** [BWV 21, 88, 93, 197 на соответствующих страницах 28, 144, 151, 314 цитируемого издания].

приведена мелодия «Wer nur...II» (с. 9 № 12) с текстом Йоханна Готтфрида Херманна, 1742. Из 12 строф песни здесь приведены только 1-я, 6-я, 7-я и 10-я.

В сборнике *Мелодические сокровища христианской церкви Хайнриха Шультце*: *Melodienschatz der christlichen Kirche <...> von Heinr. Aug. Schultze. Braunschweig und New York, Henry Litolffs Verlag* [Год издания не установлен], мы встречаемся с мелодией «Wer nur...I» Г. Ноймарка (1657), воплощенной в форме малого инструментального цикла: Прелюдии и Хорала (с. 64-65, № 48). Здесь же, на с. 40, под № 29 приводится еще один вариант цикла Прелюдии и Хорала под названием «Wer nur...». Автором мелодии и текста является Йоханн Готтфрид Шихт. Поскольку ранее эта версия хорала еще не встречалась, условно обозначим ее «Wer nur...III».

В сборнике *Лучшие церковные песни. Свыше 200 немецких церковных песен из пяти столетий под редакцией Гилберта Обермайера* [19] 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 хорала именно в версии «Wer nur...I» Георга Ноймарка. Убедительным подтверждением высокой оценки ноймаровской мелодии и широком распространении ее в практике церковного богослужения служит упоминание С. Кюммерле об этой песне как «*общецерковной*» [18, с. 297]. Многочисленные другие мелодии с таким же названием других авторов, возникавшие параллельно ей и позже (среди них 11 мелодий он считает наиболее значительными), исполнялись «только в ограниченных, сугубо церковных кругах»⁴. Хорал с мелодией и текстом Г. Ноймарка занял прочное

⁴ 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 [18, с. 297-298].

место в католическом богослужении: начиная с 1682 года вплоть до настоящего времени он неизменно включается во все сборники церковных песнопений.

Вопрос хронологии хорала требует особого рассмотрения. По нашим наблюдениям, в различных изданиях указание времени создания хорала «Wer nur...» Г. Ноймарка содержит две даты: 1640 (1641) и 1657.

Саломон Кюммерле в *Энциклопедии евангелистских церковных песен* [18, с. 296-298] несколько проясняет вопрос хронологии создания хорала. Ссылаясь на мемуары Г. Ноймарка «Полный слез домашний Крест»⁵, автор сообщает: «Теперь мы знаем от самого Ноймарка, что эта песня была спета в Киле зимой 1640 года» [18, с. 296]. Однако, в печатном виде мелодия с текстом «впервые публикуются не раньше, чем в его музыкально-поэтическом сборнике *«Веселый лес»* [*«Fortgepflanzten Musikalisch-Poetischen Lustwald»*] <...> Jena 1657. I. S. 28-30)».⁶

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

Из этого можно сделать вывод, что песня «Wer nur...» была создана Г. Ноймарком зимой 1640/1641 года и весь промежуток времени в семнадцать лет она существовала в устной традиции, пользуясь большой популярностью и получая различные текстовые интерпретации.⁷ Окончательно же авторский текст и

⁵ Опубликованы 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 неожиданно оказанную милость, как тогда, так и до конца дней моих» [18, с. 296].

⁶ Заметим, что составителем этого сборника являлся сам Г. Ноймарк.

⁷ 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»

мелодия Г. Ноймарка 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 большинство из них, было создано на основе мелодической версии хорала «*Wer nur...I*» Георга Ноймарка. В четырех из восьми случаев обращения И.С. Баха к хоралу в качестве основы хоровых обработок автор текста — также Георг Ноймарк (о других авторах текстов подробнее будет сказано позже). Обозначим его условно как хорал-источник.

Являясь тексто-музыкальным художественным произведением — *протестантский хорал* — состоит из двух семантических слоев: *мелодии* и *текста*. В контексте единого художественного образа они существуют в неразрывном единстве, вместе с тем, каждый из них обладает определенной подвижностью. Рассмотрим текстовую часть хорала.

Поэтический текст обладает глубокой идейной содержательностью, разнообразием функционально-смысловых форм и типов изложения, цельностью, лаконичностью выражения мысли, законченностью формы. Хорал состоит из 7-ми строф.

- | | |
|--|--|
| <p>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.</p> | <p><i>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 уповает на Бога Всевышнего,
тот строит не на песке.</i></p> |
| <p>2. Was helfen uns die schweren Sorgen,
 was hilft uns unser Weh und Ach?</p> | <p><i>Какой нам прок в тяжких хлопотах,
какой нам прок в столах и</i></p> |

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 [18, с. 296, сноска 3].

Was hilft es, daß wir alle Morgen

**beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
nur größer durch die Traurigkeit.**

**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.**

**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.**

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

**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 erhohn, bald sturzen kann.**

**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.**

причитаниях?

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

*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.*

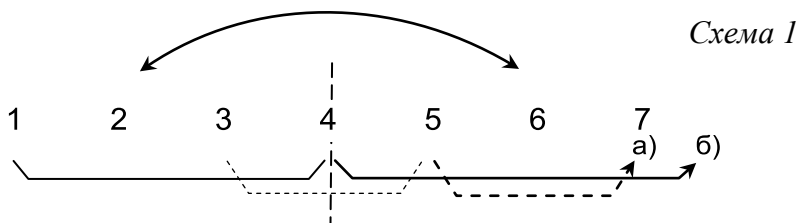
*Он ведаёт часы истинной радости,
и Он знает, когда это нужно;
и если Он найдёт в нас верность
и не найдёт в нас лицемерия,
то Бог явится в мгновение ока,
и может нам много добра сотворить.*

*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.*

*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.*

*Пой, ходи по земле Божьими стезями,
преданно исполняя 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 функционально-смысловых 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 хора направлена на выполнение функции **наставления, поучения, морально- нравственного воспитания**.

Основная идея получает развитие 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:

- (1) *Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога <...> того Он будет чудодейственно хранить в любой нужде и скорби.*
- (7-б) *...Ибо того, кто полагается на Бога, Он не оставит.*

В центральной 4-й строфе (являющейся условно осью симметричного каркаса песни) текст приобретает значение объективной истины, гимна-восхваления достоинств Бога, что придает 4-й строфе яркое, кульминационное звучание:

- (4) *Он ведает часы истинной радости,
и Он знает, когда это нужно...*

Особое значение имеет строфа 7. Являясь завершающей, она выполняет две смысловые функции: Наставления морализующего характера (7-а), и Утверждения Божьей милости (7-б).

В промежуточных строфах 2, 3, 5, 6 излагается вторая линия смыслового значения — Наставление морализующего характера. В этом ряду строфы 2 и 6 имеет тип Рассуждения, внутреннего размышления человека, причем строфа 2 построена в форме вопроса-ответа:

- (2) вопрос 1: *Какой нам прок в тяжких хлопотах,*
 вопрос 2: *какой нам прок в столах и причитаниях?*
 вопрос 3: *Какой прок в том, что мы ежеутренне*
 ропцем на наши горести?
 ответ: *Мы лишь утяжеляем свой крест и горе этой печалью.*

Строфа 6 построена в форме Рассуждения и Убеждения: ее начало 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 обладают смыслом морализующего Наставления утешительного характера.

- (3) *Веди себя смиреннее и будь радостен в духе своём...*
 (5) *В мучениях своих не думай, что ты оставлен Богом...*

Этот же мотив, но со значением Наставления-призыва звучит в начале 7-й заключительной строфы:

- (7-а) *Пой, ходи по земле Божьими стезями,*
 преданно исполняй предназначение своё...

Глубокое идейное содержание текста, разнообразные типы и формы изложения, сочетающиеся с яркостью образного выражения, являются художественными достоинствами хора.⁸

⁸ Необычайно красноречивую характеристику хоралу 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,

Вероятно, именно эти качества привлекли внимание И.С. Баха и позволили неоднократно использовать этот хорал в качестве основы хоральных обработок в его сочинениях.

Рассмотрим подробнее *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). Эти построения в тексте и мелодии, совпадая в кадансах, различаются по форме изложения внутри напева: музыкальные построения имеют повторения, текстовые излагаются поступательно.

Чтобы отделить понятие музыкального построения от текстового, назовем музыкальные — *фразами*, текстовые — *строками*. Фразы и строки группируются в три части, где первая и вторая представляют собой точный повтор фраз *a* и *b* (знак репризы в конце 4-го такта) с разным текстом — строки *1, 2, 3, 4*.

Каждая из повторяющихся частей имеет название — «штоллен» (*Stollen I, Stollen II*). Вместе они образуют *Aufgesang* (аналогично запеву в куплетной форме). Третья часть — *Abgesang* — содержит фразы *c* и *d*, строки *5* и *6*. Подобная форма напева, самая распространенная в протестанском хорале (мело-

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» [18, с. 296].

дия — *a, b, a, b, c, d*, текст — *1, 2, 3, 4, 5, 6*), получила название — **форма-бар**⁹.

Пример 2

Мелодия (фразы):

Текст (строки):

1 строка 2 строка 3 строка 4 строка

Stollen I *Stollen II*

Aufgesang

Мелодия (фразы):

Текст (строки):

5 строка 6 строка

Abgesang

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

В **интонационном развитии** мелодии преобладает поступенное движение, кроме начального активного хода восходящей *кварты*, нисходящими *терцовыми* ходами в первой фразе *a*, а также в срединном восхождении на *кварту* во второй фразе *b*.

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

⁹ Форма-бар имеет много разновидностей, в том числе, *репризную*, в которой последний раздел *Abgesang* «помимо нового материала включает частичное, а иногда и полное повторение музыкального материала штоллена» [3, с. 155].

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. Каждые 6 строк текста (1, 2, 3, 4, 5, 6), совпадающие с 6-ю фразами мелодии (первые две из которых повторяются), образуют *строфу* (подобно куплету в куплетной форме).

Каждая мелодическая фраза строфы имеет яркий начальный мотив, составленный из 4-5 первых звуков. 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*»).

Из семи строф песни только 2-я и 5-я не имеют такого тексто-музыкального смыслового совпадения, во всех остальных строфах мелодические кульминации в фразе *с* сопровождают поэтические упоминания о Боге и его достоинствах. Это подтверждает изначальную смысловую связь текста и музыки в хоре.

Жанровые особенности хоральных обработок

Хоральная обработка (нем. *die Choralbearbeitung*) — представляет собой любое многоголосное произведение (инструментальное, вокальное, хоровое), так или иначе связанное с материалом одноголосного хора. Истоки жанра восходят ко времени средневековья и Возрождения, где напев грегорианского хора являлся основой мелодического *cantus firmus* в сочинениях духовного содержания (мессах, мотетах).

В музыкальном искусстве немецкого барокко хоральные обработки основываются на протестанском хорале. Вершинные образцы хоральных обработок по праву принадлежат И.С. Баху. Продолжая традиции своих предшественников, Бах вносит в хоральную обработку новаторские черты: творчески перерабатывая содержание хорала, дает свою, оригинальную интерпретацию его звучания.

Хорал «*Wer nur...*» в сочинениях И.С. Баха получает разнотипное воплощение:

- в *инструментальной (органной) музыке*, хорал является тематической основой хоральных прелюдий: BWV 690, 642, 691, 647;

- в *вокально-хоровой музыке (духовных кантатах)* хоральные обработки представлены наиболее полно и разнообразно: из более двухсот духовных кантат Баха без хорала насчитывается не более пятнадцати. По составу исполнителей кантатные хоральные обработки разделяются на *хоровые, сольные, ансамблевые*. Местоположение хоральной обработки в кантате нередко определяет и ее тип.

Большинство кантат содержит *хоровую* обработку хорала в *заключительной части цикла*, в виде однократного проведения строфы хорального напева в 4-голосном изложении с мелодией у Сопрано, в сопровождении *basso Continuo* или других инструментов. Этот вид хоральной обработки получил название *гармонизованного хорала* (в немецких исследованиях — *ein schlichte Choral*, что означает — простой хорал). В нашем исследовании обработки мелодии «*Wer nur...*» в виде гармонизованного хорала составляют наиболее многочисленную группу — это заключительные хоровые номера кантат BWV 179, 166, 93, 88, 84, 197.

Нередко в кантатах используется материал двух-трех (реже, четырех) разных хоралов. В случае, когда в кантату вводится материал двух хоралов, один из них является хоровой обработкой начального номера, другой — заключительного.

Хоровая хоральная обработка *начального (иногда и срединного) номера* кантаты значительно отличается от заключительного. Как правило, это масштабное, сложное по форме про-

изведение, предназначенное для хора и оркестра, в котором хоральный напев может получать развитие разными способами: в виде *cantus firmus*, *гармонизованного хорала*, *полифонического мотета*. Характерной особенностью формы этих хоральных обработок является введение оркестровых или речитативных «вставок» (рефренов, ригуреллей) между строками хорала, наличие оркестрового вступления и заключения. В качестве хоровых хоральных обработок начальных номеров в исследовании рассматриваются заглавные хоры кантат BWV 93, 27. Примером срединного хорового номера с использованием мелодии «Wegh...» в виде *cantus firmus* является № 9 BWV 21.

Кантаты, в которых *крайние части* (начальная и заключительная) основаны на переработке *одного и того же хорала*, принято называть **хоральными** (таких кантат у Баха около 60-ти). Гораздо реже встречаются хоральные кантаты, в которых помимо крайних, *все остальные части цикла построены на материале одного хорала*. Такие кантаты мы называем **сквозными**. К этому типу относится рассматриваемая нами кантата BWV 93 «Wegh...». Здесь хорал вводится помимо хоровых (№ 1, 7) также в сольные (речитативы № 2, 5; арии: № 3, 6) и ансамблевый (дуэт: № 4) номера.

Сольные и ансамблевые хоральные обработки, отличаются большой свободой построения текста, разнообразием методов развития и формообразования. Здесь же встречаются необычные жанровые перевоплощения хорального напева:

- в речитативах распевная мелодия хорала приобретает декламационные интонации;

- хоральная обработка в арии Тенора (№ 3) решена в танцевальном ритме менуэта;

- в вокально-инструментальном ансамбле (№ 4) мелодия хорала получает развитие одновременно в двух разножанровых планах — двухголосной вокальной инвенции и *cantus firmus* у струнных.

Хронологическая последовательность создания хоральных обработок образует своего рода «*собственную историю жизни хорала*» в творчестве Баха. В ней можно выделить наибо-

лее крупные этапы в развитии интереса композитора к первоисточнику.

Хронограф хоральных обработок И.С. Баха¹⁰

Вокально-хоровые	Органные
Кантата № 21 [BWV 21], 1714 хор № 9 «Wer nur...» <i>cantus firmus</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]

Условно названный нами *ранний этап* (1708 – 1723), совпадающий с Веймарским и Кетенским периодами творчества Баха, выявляет первые образцы хоральных обработок в виде органных прелюдий BWV 690 и 642, а также появление хора «Wer nur...» в качестве тематической основы *cantus firmus* хорального № 9 в кантате BWV 21.

¹⁰ Хронограф хоральных обработок создан на основе Хронографа жизни и творчества И.С. Баха, составленного Т. Шабалиной [13]. Относительно датирования BWV 690 и BWV 642 у исследователей творчества И.С. Баха нет единого мнения.

В течение *основного этапа* (1723-1736), связанного с первой половиной Лейпцигского периода творчества, Бах использует хорал в духовных кантатах преимущественно в виде гармонизованного хорала в заключительном хоровом номере. Центральное место в хронологическом ряду хоральных обработок занимает одноименная кантата (хоральная сквозная) BWV 93 «*Wer nur...*», все семь частей которой имеют в качестве тематической основы хорал-источник. Вероятно, к этому же периоду относится создание органной прелюдии BWV 691.

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

Несмотря на то, что жанровая специфика хоровых и органных хоральных обработок обладает яркими признаками отличия, между ними существуют определенные (косвенные и прямые) связи. Многие хоровые и органные обработки имеют похожие черты гармонизации мелодии хорала, голосоведения многоголосной фактуры. Наиболее ярким примером прямой жанровой связи может служить органная прелюдия BWV 647 из собрания Шюблеровских хоралов: она является точным переложением хорового номера (№ 4 *Aria. Duetto*) духовной кантаты BWV 93.

Семантика вокально-хоровых обработок хорала «Wer nur den lieben Gott läßt walten»

Итак, в качестве материала исследования мы имеем 7 отдельных номеров различных кантат и кантату BWV 93, семь частей которой связаны одним первоисточником.

Кантаты создавались на поэтические тексты разных авторов. Кроме этого, отдельные части занимают различное местоположение в кантатах. Это вносит особую специфику в музыкальную семантику хоральных обработок.

Прежде всего, перечислим хоральные обработки, имеющие в основе поэтический текст *Георга Ноймарка*:

- первое обращение Баха к хоралу в кантатном жанре было осуществлено в кантате BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» (*Я имел много скорбей*), созданной около 1714 года. В 9-й части кантаты дважды с мелодией в форме *cantus-firmus* звучит текст 2-й и 5-й строф хорала Г. Ноймарка;

- текст *заключительных хоров* кантат BWV 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» (*Смотри, пошлю я много ловцов*), исполненной в 5 Воскресенье по Троице в 1726 году, а также BWV 197 «Gott ist unsre Zuversicht» (*Бог — наша надежда*), созданной предположительно в 1736/1737 годы, заимствуется из 7-й строфы хорала-источника;

- наконец, одноименная хоралу кантата BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (*Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога*), исполненная на 5 Воскресенье по Троице в 1724 году, опирается целиком на все 7 строф песни Г. Ноймарка.

В четырех случаях И.С. Бах при создании духовных кантат обращался к текстам других авторов (при сохранении мелодии Г. Ноймарка). Три из них опираются на текст восьмистрофной песни *Эмили Юлианы графини Шварцбург-Рудольштадта*, созданной в 1688 году:

- в *заключительном хоре* кантаты BWV 166 «Wo gehest du hin?» (*Куда ты идешь?*), впервые прозвучавшей на 4-е Воскресенье по Пасхе в 1724 году, использован текст первой строфы песни.¹¹

**Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.
Ach, wie geschwinde und behende
kann kommen meine Todesnot!
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,**

*Кто знает, как близок мой конец?
Уходит время, приходит смерть.
Ах, как же быстро и мгновенно
может настать мой смертный час!
Боже мой, молю тебя
Крови Христовой ради,*

¹¹ Заметим, что датировка создания поэтических текстов указана в соответствии с изданием J.S. BACH. Mehrstimmige Chorale < Smend >. Bd.II. Ed. Peters, Nr. 4264 b, Leipzig; даты создания кантат (а, соответственно, и хоровых обработок) приводится по Хронографу жизни и творчества И.С. Баха, составленному Т.В. Шабалиной [13].

machs nur mit meinem Ende gut!

только даруй мне конец благий!

С новым текстом хора меняется его образно-содержательная сторона. Здесь наблюдается погружение автора текста в мысли о смерти: с одной стороны — Страхом перед неизбежностью смерти, с другой — Надеждой о Божьей помощи. Утешением может быть только Вера в Божью милость перед смертным часом.

Этот же текст звучит в хоровом номере кантаты BWV 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?» (*Кто знает, как близок мой конец?*), впервые исполненной в 16-е Воскресение по Троице 1726 года. В отличие от BWV 166, песенная строфа является основой для создания *начального* хорового номера кантаты.

В *заключительном* хоре BWV 84 «Ich bin vergnügt mit meinem Glücke» (*В радость мне счастье моё*), исполненной в 9-ое Воскресенье перед Пасхой в 1727 году использован текст последней, восьмой строфы песни *Эмилии Юлианы*:

**Ich leb indes in dir vergnügt,
und sterb ohn alle Kümmeris,
mir gnüget, wie es mein Gott füget,
ich glaub und bin es ganz gewiß:
durch deine Gnad und Christi Blut
machst du mit meinem Ende gut.**

*Но я живу, радуясь Тебе,
и умру безо всякой печали,
довольно мне Божия веления,
верую и знаю наверняка:
милостию Твоею и Кровию Христовой
даруешь Ты мне конец благий.*

Мрачные мысли уступают место Радостному ожиданию, смерть становится желанной, утверждается Вера в Божью милость.

Наконец, автором текста *заключительного* хора из кантаты BWV 179 является **Кристоф Титце (Титиус)**: здесь звучит первая строфа его одноименной песни, созданной в 1663 году. Кантата BWV 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» (*Смотри, чтобы твой страх перед Богом не стал лицемерием*), написана к 11 Воскресению по Троице, предположительно в 1723 году:

**Ich armer Mensch, armer Sünder
steh hier vor Gottes Angesicht.
Ach Gott, ach Gott, verfahr gelinder
und geh nicht mit mir ins Gericht.
Erbarme dich, erbarme dich,**

*Я бедный человек, бедный грешник
стою здесь перед лицом Бога.
Ах Боже, ах Боже, будь милостив
и не войди со мною в суд (не суди меня).
Смилуйся, смилуйся,*

Мысль о Вере в Божью милость приобретает здесь характер жалобы, Признания человеком своей грешности, мольбы о Божеском Прощении и Помиловании.

В каждом отдельном случае текст хорала избирался в соответствии с тематикой церковного дня и содержанием предшествующей Проповеди. Приведенные выше тексты демонстрируют разные подходы к раскрытию важнейшей мысли — призыв к Вере в Божью милость. В поэзии Г. Ноймарка она звучит как гимн Надежды и Уверенности в чудодейственную волю Бога; в стихах Эмилии Юлианы Уверенность в Божью милость приходит через Страх перед смертью; у К. Титце — раскрывается через покаяние и мольбу о Прощении и Помиловании.

Разные толкования одной мысли в поэтических текстах позволили И.С. Баху по-разному интерпретировать хоральную мелодию, используя все возможные музыкальные средства выразительности, создать неповторимые художественные образы духовно-нравственного содержания.

Музыкальную семантику вокально-хоровых хоральных обработок во многом определяет метод переработки хорала: он является объединяющим фактором однотипных обработок (*гармонизованный хорал, cantus firmus, полифонический мотет, варьирование, парафраза, обновление и др.*). Определенный метод переработки хорала свойственен заключительным и начальным хоровым, сольным и ансамблевым номерам кантат. Вместе с тем, применение того или иного метода переработки не всегда бывает однозначным, имеет характер многовариантной трактовки, нередко случаи совмещения двух-трех различных способов текстово-мелодической переработки. Так, в хоральных обработках Баха наиболее устойчивая форма *cantus firmus* может иметь различные варианты изложения как самого основного напева, так и сопровождающих его голосов.

Обратимся к рассмотрению **заключительных хоровых** номеров кантат BWV 179, 166, 93, 88, 84, 197. Обладая общими функционально-смысловыми функциями (они завершают канта-

ты), эти хоральные обработки, с одной стороны, имеют много общего в семантическом содержании; с другой — имеют различия. Хотя все они решены в форме *гармонизованного хора*, в контексте каждой хоровой обработки мелодия, гармонизация, фактура хора варьируется.

Чтобы выявить характерные особенности способов переработки хора, типичных для Баха, обратимся к методу сравнительного анализа хоральных обработок с их основой — первоисточником.

Так, сравнение мелодии заключительного хора из кантаты BWV 166 с мелодией-источником выявил принципиальное различие в трактовке *метрической* стороны хоральной мелодии:

Пример 3

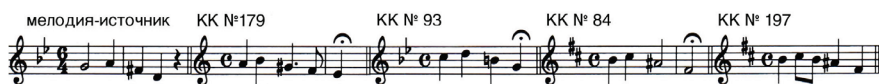


Трехдольная метрика мелодии-источника (размер 6/4) в баховской версии хора заменена на четырехдольную (размер С, т.е. 4/4). С переменой метра мелодические акценты внутри фраз меняют свое расположение относительно тактовой черты. *Мелодия метрически переосмысливается*. Заметим, что четырехдольность метра сохраняется почти во всех хоральных обработках И.С. Баха (об исключениях будет сказано особо). Вместе с тем, последовательность расположения фраз, ритмические остановки в конце каждой фразы в хоральных обработках и мелодии-источнике совпадают, что позволяет сохранить в целом внешнюю структуру формы-бар¹².

¹² В «Энциклопедии...» Кюммерле говорится, что с 1711 года во всех Вюртембергских книгах хоралов мелодия «Wer nur...» изложена «in vierteiligen Takt» (в четырехчастичном такте) (18, с. 299). Об изложении мелодии в размере 4/4 в сборнике Мюллера 1718 года сообщает также Цаан в своей книге «Мелодии...» (22, II, с. 209). Поскольку в хоровых обработках Баха четырехдольное изложение мелодии появилось несколько позже (предположительно,

С переменной метра меняется внутреннее *масштабное соотношение пропорций* во фразах мелодии. Если в хорале-источнике количество тактов во фразах было равномерным: $ab+ab+cd = 4+4+4$, то в приведенном выше примере хоральной обработки внутренняя равномерность фраз нарушается: $ab+ab+cd = 5+5+4$. Подобные пропорции сохраняются в пяти из шести заключительных хоровых обработках И.С. Баха. Лишь в одной (из кантаты № 93) соотношение тактов в фразах меняется: $ab+ab+cd = 5+5+5$. Но, даже при совпадении пропорций фраз в различных баховских версиях хорала, расположение фраз относительно тактовой черты каждый раз — новое. Так звучит окончание фразы *a* в заключительных хоралах кантат BWV 179, 93, 84, 197:

Пример 4



Проведенные исследования масштабно-метрической характеристики мелодий баховских версий хорала свидетельствуют о большой свободе Баха в интерпретации хорального источника.

Существенно варьируется и *интонационно-ритмическое* содержание мелодии хорала в обработках Баха: чередование *половинных* и *четвертных* длительностей мелодии-источника заменяется на равномерное движение *четвертями* с остановкой на *половинной* ноте предпоследнего звука фразы и на *половинной с точкой* — на последнем звуке. Нередко равномерное движение *четвертями* заменяется другими ритмическими фигурами: *четверть с точкой*, *восьмая* или *две восьмые*, *четыре восьмые*. Соответственно варьируется и интонационная линия мелодии: с введением *восьмых* длительностей опеваются звуки, которые в мелодии-источнике репетиционно повторялись. Это видно и на приведенных выше примерах окончания фразы *a* в

начиная с 1723 года), вполне вероятно, что он был знаком с подобной трактовкой мелодии-источника до работы с ней в своих хоровых и органных сочинениях.

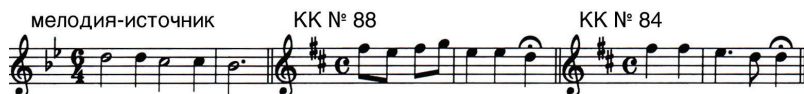
кантатах BWV 179 и 197. Подобные изменения вводятся и в окончание фразы **b** в кантате № 93:

Пример 5



и в окончание фразы **c** в кантатах № 88 и № 84:

Пример 6



Наибольшее изменение в интонационно-ритмическом содержании претерпела мелодия-источник в фразе **d**. Нисходящая заключительная мелодическая волна в обработках Баха начинается гораздо выше (на терцию); в окончание фразы вместо *четвертей* вводится группа *восьмых* длительностей (по два, или четыре звука). В результате общее движение интонационно-ритмического потока фразы становится более рельефным, оживленным, выразительным¹³. Так звучит фраза **d** в хорах кантат № 179, 166, 93, 88:

¹³ Подобную версию мелодии с высокой терцовой вершиной начала фразы **d** приводит Цаан под № 7780 из сборника Берлинская Практика, 1690, 1703; а также из Псалмодии 1700 [22, II, с. 209]. Кроме этого, в «Энциклопедии...» Кюммерле приводится пять примеров мелодий хора, в которых показаны различные варианты начала и окончания фразы **d**: на с. 298 [18] мелодия заимствована из сборника Витта 1715 года – она сходна с версией хора из баховского заключительного хора кантаты № 179, а также изложением мелодии в качестве *cantus firmus* в кантате № 21. Второй вариант хоральной мелодии, заимствованный из Фрелинг-Хаузеншеской книги церковных песнопений 1741 года – имеет аналогии в заключительных хорах баховских кантат № 166, 93, 84, 197. Три других варианта фразы **d** в мелодиях, приведенных в «Энциклопедии...» - аналогий у Баха не имеют. Проведенное исследование свидетельствует о том, что И.С. Бах в своих хоральных обработках, служащих либо заключительными хорами в кантатах, либо в качестве *cantus firmus*, придерживается в изложении мелодии-источника общепринятых норм.



Ладовую переменность мелодии-источника (из минора в параллельный мажор в фразе *с*) Бах сохраняет во всех своих обработках. Однако, при этом, ни одна из шести хоровых версий, основанных на общей схеме тонального движения, не повторяет в точности другую по использованию аккордовых средств, мелодической фигурации сопровождающих голосов ¹⁴.

Построение **тонально-гармонического плана** находится в прямой зависимости от интонационно-ритмического содержания мелодии хора: при движении мелодии и сопровождающих голосов *четвертями* гармоническая последовательность аккордов предельно проста. Например, гармонизация хора в кантате BWV 166 практически не выходит за рамки главных трезвучий, септаккордов и их обращений.

С насыщением мелодии хора и сопровождающих ее голосов звуками более подвижной длительности (например, *восьмыми*) заметно усложняются и применяемые Бахом аккорды. Так, в хоровой обработке кантаты BWV 88 дважды сопоставляются гармонический и натуральный виды доминанты с перечнем в голосоведении (в тт. 1, 3); проходящие звуки преобразуют простые трезвучия в септаккорды. Даже простое, на первый взгляд, разрешение доминанты параллельной тональности в тонику (на границе 3 и 4 тактов) выражено последовательностью септаккордов (*в ре мажоре D7 — T7 без квинты*):

¹⁴ Полное 4-голосное изложение обработок хора приводится в издании J.S. BACH. *Mehrstimmige Chorale < Smend > Bd. II.* Ed. Peters, Nr. 4264 b, Leipzig (в дальнейшем, ПИ). Здесь представлено клавирное изложение шести заключительных хоралов из кантат И.С. Баха: ПИ 280 соответствует заключительному хоралу BWV 179; ПИ 281 – BWV 166; ПИ 282 – BWV 93; ПИ 283 – BWV 84; ПИ 284 – BWV 88 и ПИ 285 – BWV 197.

Пример 8

Sing, bet und geh auf Got - tes We - gen, ver - richt das dei - ne nur ge - treu
und trau des Him - mels rei - chem Se - gen, so wird er bei dir wer - den neu;

Аккордовые средства еще более усложняются в тех версиях, где в средних и нижнем голосах вводятся *шестнадцатые* ноты. Так, в окончании фразы *d* в версии BWV 93 при переходе от параллельной тональности к основной Бах использует хроматические ходы Альта, Тенора и Баса, образуя при этом аккорды двойной доминанты (предпоследний такт):

Пример 9

auf Gott setzt, den ver - läßt er nicht.

Усложнение гармонических средств, идущее параллельно с обогащением ритмики за счет включения в хоровую фактуру новых ритмических рисунков и длительностей, максимально представлено в версии BWV 179. Ритмическая фигура, состоящая из *восьмой (или четверти)* и *двух шестнадцатых* нот (причем, нередко заливованных с предыдущей), в данном примере звучит не только у Тенора, но и у Альта, и даже Баса. Здесь, как и в предыдущем примере используются аккорды двойной доминанты. Еще более усложняется тонально-гармоническое развитие хора: вторая фраза мелодии начинается не с отклонения в параллельную тональность (как в других версиях), а с отклонения в тональность *субдоминанты*; в фразе *c* намечается отклонение в субдоминанту параллельной тональности, чего не было ни в одной другой хоральной обработке Баха. Сложность гармо-

низации мелодии хорала сопровождается максимальным оживлением сопровождающих голосов. Последний пример свидетельствует о заметной полифонизации хоровой фактуры: подвижность и индивидуализация каждого голоса сближают эту хоровую обработку с инструментальной прелюдией¹⁵.

Пример 10

Ich ar - mer Mensch, ich ar - mer Sun - - der steh hier vor Got - tes An - ge - sicht.
Ach Gott, ach Gott, ver - fahr ge - lin - - der und geh nicht mit mir ins Ge - richt.

Er - bar - me dich, er - bar - me dich, Gott, mein Er - bar - mer, ü - ber mich!

Возникает вопрос: с чем связано упрощение, или наоборот, усложнение гармонии и полифонизация фактуры в хоровых обработках Баха? *Опора на текст-музыкальную основу первоисточника позволяет искать объяснение этим тенденциям, прежде всего, в содержании избранных для них текстов.*

Как отмечалось ранее, тексты хоровых хоральных обработок Баха принадлежат разным авторам (три из шести — Г. Ноймарку), и основную мысль — Веру в Божескую милость — каждый автор раскрывает по-своему. Возможно поэтому, оставаясь

¹⁵ Гармоническое развитие в хоровой обработке BWV 179 аналогично органной из собрания Кирибеггера (BWV 690). Сопоставление хронологических данных о времени создания хоровой (1723 г.) и органной (ок. 1713 г.) обработок позволяют предположить о некотором заимствовании Баха особенностей гармонизации и голосоведения из более ранней органной обработки в более позднюю — хоровую.

в рамках гармонизованного хора во всех шести хоровых обработках, Бах ни разу не повторил контур мелодической линии, последовательность аккордов в гармонизации, мелодическом развитии сопровождающих голосов, проявив большую фантазию в вариационном преобразовании всех компонентов музыкального изложения: интонации, ритма, гармонии, фактуры.

Устанавливая связь музыкального воплощения хора с текстом, можно отметить, что хоральные обработки с поэтическим текстом Г. Ноймарка (BWV 88, 93, 197) выполнены в стиле типичного *Schlichterchoral* – простого хора, что вполне соответствует смысловому содержанию текста — Призыву к доверию в Божескую милость и Уверенности в Его чудодейственную волю.

Заключительные хоры на тексты Эмили Юлианы (BWV 166, 84) в соответствии с поэтическим содержанием (Страх перед смертью, мольба) носят оттенок печали. Гармонизация мелодии значительно упрощена, окончание последней строки словами «*mit meinem Ende gut*» в обеих обработках подчеркнуто мажорной «пикардийской» терцией в завершающем аккорде (символ просветленной Надежды).

Значительно отличается от предыдущих хоровая обработка хора с текстом К. Титце (BWV 179). К Вере в Божескую милость молящийся приходит через Покаяние, признание своих грехов. Сложность гармонических последований, фактурное развитие голосов передают движение душевных переживаний просящего Помилования.

Помимо тексто-музыкальных ассоциаций, на наш взгляд, проявление тенденции к усложнению, или наоборот, к упрощению гармонического языка и фактуры хоральных обработок заключается в том функциональном значении, которое они выполняют в развитии общей драматургии каждой кантаты отдельно. *Музыкальное содержание предыдущих разделов кантаты предопределяет облик и характерные особенности музыкального языка завершающего кантату хора.*

Для более полного и глубокого исследования методов работы И.С. Баха с мелодией и текстом хора «*Wer nur...*», остановимся подробнее на ключевом произведении — его одноименной кантате.

Кантата BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten»

Впервые кантата прозвучала 9 июля 1724 года, на 5-е Воскресенье после Троицы, в рамках богослужения церкви Святого Томаса в Лейпциге. Из оригинальных материалов этого исполнения сохранилась только партия Continuo из 1-й части (тт. 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» [16, с. 480].

Поводом для использования этой песни в музыке кантаты стала прочитанная Воскресная Проповедь, восхваляющая достоинства Христа и зывающая 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 кантатного текста помимо точного цитирования поэтических строк хора были значительно переработаны срединные строфы (2, 3, 5, 6), внесены дополнительные тропы.¹⁶ Необычайно органичное со-

¹⁶ 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 хоре, а также может выполнять

единение авторского поэтического текста с переработанными фрагментами из Евангелия и тропированием, позволило А. Дюрру отнести ее к «образцу обработки материала хора» [16, с. 480].

Автор кантатного «либретто» *дословно сохраняет 1-ю, 4-ю и 7-ю строфы песни*, то есть те поэтические строки, в которых воспеваются *призыв к Доверию и Признанию Божеской милости, Его чудодейственной силы*.

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]. Таким образом, максимально сохраненный и частично переработанный текст хора-источника, органично вошедший в текст кантаты, стал необычайно близок ходу мысли предшествовавшей Воскресной Проповеди. Само участие в богослужебной музыке популярной в то время песни Г. Ноймарка обеспечило этой кантате успех и признание прихожан.

Строение кантаты обладает внутренней логикой последовательности номеров, стройностью изложения основной мысли, убедительностью завершающих выводов. Исследуя теологическое содержание текста каждого номера кантаты, М. Петцольдт усматривает между ними определенные смысловые связи:

«функцию словесного пояснения текста основных богослужебных песнопений» [5, с. 873-874].

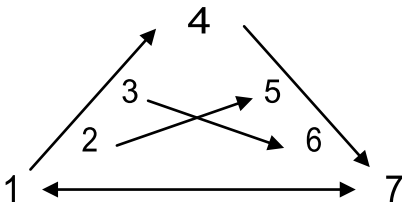
Отметим, что подобная техника тропирования (Choraltropierung) применялась Бахом в хронологически предшествующих BWV 93 кантатах (№ 20, 2, 7, 135, 10) и некоторых последующих (№ 107, 178, 94, 101, 113 и др.), созданных в рамках второго годового Лейпцигского кантатного цикла.

- | | |
|---|---|
| 4. Arie (Duett mit instr. Choral) S., A.
Alles Gute kommt von Gott
(Принесение Богом всех благ) | |
| 3. Arie T.
Trost aus Gottes Gnadenwillen
(Утешение Божьей милостью) | 5. Choral u. Rez. T.
Unsinnigkeit der Klage
(бессмысленная Жалоба) |
| 2. Choral u. Rez. B.
Unsinnigkeit der Klage
(бессмысленная Жалоба) | 6. Arie S.
Trost aus Gottes Wunderwillen
(Утешение чудесной Божьей волею) |
| 1. Chor
Aufruf zur Hoffnung
(Призыв к Надежде) | 7. Choral
Vertrauen auf Gott
(Доверие к Богу) |

Расположив части кантаты в виде пирамиды, автор отмечает хиастическое (от греч. буквы χ — хи, название фигуры, элементы которой расположены крестообразно, зеркально-симметрично) соотношение двух пар частей 2/3 и 5/6 по смыслу раскрывающих идею Жалобы и Утешения; 4-я часть, воспевая Доброту Бога, имеет смысловые связи с 1-й частью (Призыв к Доверию в Божью милость) и 7-й (Уверенность в Божью милость) [20, с. 117].

Наиболее наглядно смысловые связи между частями кантаты выявляются при их графическом изображении:

Схема 2



Сопоставление текста хора Г. Ноймарка и текста кантаты выявляет смысловые совпадения 1, 4, 7 строф хора с 1, 4, 7 частями кантаты. Другие разделы кантаты получают трактовку с некоторыми смещениями акцентов смыслового значения: они не только дополняются свободно сочиненными текстами, но и получают определенное жанровое оформление.

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

Эта кантата, по определению В.Н. Холоповой, отнесена к типу *вариационной хоральной кантаты* [12, с. 295-296]. На наш взгляд, соответствие семи частей кантаты семи строфам текста хорала Георга Ноймарка позволяет отнести данную кантату к типу *хоральных сквозных*.

Опираясь на жанровую характеристику номеров, В. Холопова отмечает в архитектонике кантаты наличие *внутреннего кольца*, составленного *двумя отражаемыми номерами*: II и III частями (Речитатив Баса и Ария Тенора) и V, VI частями (Речитатив Тенора и Ария Сопрано), где каждый Речитатив служит вступлением к последующей Арии (как в опере). «Находящийся в центре Дуэт своей тональностью с *moll* корреспондирует с обрамляющими частями I и VII» [12, с. 296].

Внутренние тематические, тональные и жанровые связи между частями способствуют созданию стройной, архитектурно уравновешенной конструкции кантаты, обладающей чертами симметрии.¹⁷

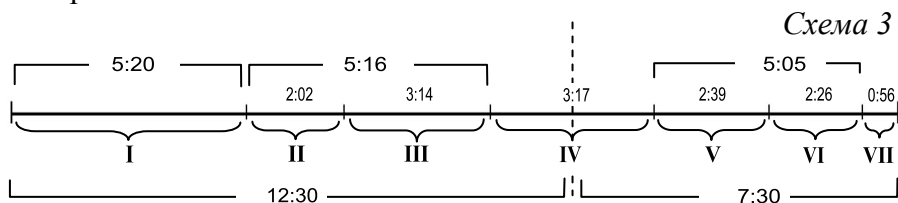
Однако, трудно не согласиться с замечанием М.С. Друскина, что «симметричное соотношение: <...> хор — соло — хор [в данном случае, ансамбль] — соло — хор» в реальном звучании кантаты становится «кажущейся» симметрией: «она преодолевается пространственно-временными параметрами музыки — тем,

¹⁷ В частности, на «прекрасную симметрию» текста кантаты с «осью симметрии - неизменной хоральной строфой 4» указывает в своей работе А. Дюрр [16, с. 480]. Заметим при этом, что подобными чертами конструктивной симметрии обладают многие кантаты И.С. Баха.

как она длится, разворачивается, каков тип движения, состав исполнителей и общий характер звучания» [1, с. 214].

В правомерности данного высказывания мы можем убедиться при сравнении временного хронометра звучания частей кантаты. Так, 1-я часть по длительности звучания (5:20) превосходит 2-ю и 3-ю вместе взятые (соответственно 2:02 и 3:14). При этом, 4-я [центральная в конструктивном отношении] (3:17), разделяет кантату на далеко неравные по реальному звучанию половины: около 10,5 минут в предшествующем построении и 6 минут в последующем (соответственно — 5-я часть звучит 2:39; 6-я - 2:26 и 7-я - 0:56).

Более наглядное представление о временном соотношении реального звучания частей кантаты дает его графическое изображение:



Схема, выражающая динамику временного развития циклической формы, выявляет преобладающее значение начального номера кантаты (5:20), относительное равновесие сольных номеров (№№ 2 и 3 вместе составляют 5:16 звучания, а №№ 5 и 6 — 5:05). Местоположение центрального 4-го номера по реальному звучанию смещается по вторую половину цикла (3:17), а заключительный хор приобретает вид короткого тезиса (0:56). Вместе с тем, логика временного развития формы цикла подчиняется своим особым закономерностям, в соответствии с которыми наивысшей точкой развития, ее кульминацией является так называемая *точка золотого деления*. Во временной динамике построения цикла эта точка приходится на середину 4-ой части (общее звучание кантаты около 20 минут, регулируемое законом золотого деления, распределяется в две пропорции: около 12,5 и 7,5 минут звучания). Таким образом, временной параметр

музыкальной формы кантатного цикла является логически оправданным.

Кажущееся противоречие конструктивной симметрии и временной непропорциональности становится решающим фактором в становлении *совершенной* во всех отношениях формы цикла: именно в 4-й части сходятся все акценты музыкально—поэтического произведения: смысловой (в тексте), ось симметрии (в конструкции), точка золотого деления (в пространстве-времени).

Рассмотрим семантическое содержание каждой части кантаты подробнее.

№ 1. Chorus. Состоит из 3-х больших разделов. Каждый раздел открывается оркестровым вступлением, имеющим автономный тематический материал. Мелодия хора является основой имитационных и гомофонно-контрапунктических построений, последовательно излагающих каждую строку-фразу. Завершается номер оркестровым фрагментом, повторяющим вступление. Всего 75 тактов при размере 12/8.

Участвуют: хор, гобой I, II; скрипка I, II; альт, орган.

Композиционное строение

I часть

	Орк.	Имитац.	К.-пунктич.	Имитац.	К.-пунктич.
Фразы:		<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
Такты:	1-6	7-10	10-14	15-18	19-23

II часть

Орк.	Имитац.	К.-пунктич.	Имитац.	К.-пунктич.
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
23-28	29-32	32-36	37-40	41-45

III часть

Орк.	Имитац.	К.-пункт.	Орк.	Имитац.	К.-пункт.	Орк.
	<i>c</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>d</i>	
45-50	51-54	55-58	59-60	61-65	66-68	69-75

**Соотношение композиционного строения начального
номера кантаты с текстом первой строфы хораля:**
(Хоральный текст здесь и далее выделен шрифтом)

Оркестровое вступление (6 тактов)

I часть

2-голосная имитация фразы **a** (Сопрано-Альт) с текстом:

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **a** звучит у Сопрано с текстом:

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога

2-голосная имитация фразы **b** (Альт-Сопрано) с текстом:

und hoffet auf ihn allezeit,

и надеется на Него во всякое время,

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **b** звучит у Сопрано с текстом:

und hoffet auf ihn allezeit,

и надеется на Него во всякое время,

Оркестровый фрагмент (6 тактов)

II часть

2-голосная имитация фразы **a** (Тенор-Бас) с текстом:

den wird er wunderbar erhalten

того Он будет чудодейственно хранить

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **a** звучит у Сопрано с текстом:

den wird er wunderbar erhalten

того Он будет чудодейственно хранить

2-голосная имитация темы фразы **b** (Бас-Тенор) с текстом:

in aller Not und Traurigkeit.

в любой нужде и скорби.

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **b** звучит у Сопрано с текстом:

in aller Not und Traurigkeit.

в любой нужде и скорби.

Оркестровый фрагмент (6 тактов)

III часть

4-х голосная имитация фразы **c** (Альт-Тенор-Бас-Сопрано) с текстом:

Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,

Кто уповает на Бога Всевышнего,

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **c** звучит у Сопрано с текстом:

Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,

Кто уповает на Бога Всевышнего,

Оркестровый фрагмент (2 такта)

4-х голосная имитация фразы **d** (Тенор-Альт-Сопрано-Бас) с текстом:

der hat auf keinen Sand gebaut.

тот строит не на песке.

Хорал звучит у хора в аккордовом изложении,
мелодия фразы **d** звучит у Сопрано с текстом:

der hat auf keinen Sand gebaut.

тот строит не на песке.

Оркестровое заключение (7 тактов)

Как мы видим, текст первой строфы хорала-источника в рассматриваемом разделе кантаты абсолютно точно сохранен. Музыкальная форма, в целом сохраняющая структуру хорала, значительно расширена за счет повторения каждой строки текста (имитационно и контрапунктически) и оркестровых эпизодов: 1-я часть композиции воспроизводит тематический материал *Stollen I*, 2-я часть - *Stollen II*, 3-я часть – *Abgesang*.

В имитационных проведениях мелодия хорала значительно изменена интонационно и ритмически. Напротив, в гомофон-

Приведенные примеры показывают, что для разработки мелодии хорала Бах применяет довольно сложные полифонические приемы — 2-х и 4-голосные стреттные имитации, не повторяющие друг друга в порядке вступления голосов. Инструменты оркестра, сопровождающие стреттные имитации, создают гармонический фон, а цифрованный бас Continuo — гармоническую основу общему звучанию.

Фактура *гомофонно-контрапунктических фрагментов* разделяется на два пласта: хоровой и оркестровый. В хоровом — тематической основой служит мелодия хорала, которая звучит у Сопрано. Равномерное движение звуков (четвертями с точкой) делают ее похожей на *cantus firmus*: интонационно она очень близка к мелодии-источнику, лишь варьированы окончания фраз *a b* и *d*. Остальные голоса хора участвуют в аккордово-гармонической поддержке Сопрано. Оркестровый фактурный пласт, воспроизводящий тематический материал вступления, органично соединяется с хоровым в контрапункте. Орган сохраняет функции гармонической основы.

Итак, в этих фрагментах выявляются *два разных подхода к разработке мелодии хорала*: полифонический (имитационный) и гомофонно-гармонический, с участием мелодии в виде *cantus firmus*.

Особого внимания заслуживают *средства гармонизации* мелодии хорала. Автором предпринят эксперимент подбора гармонических фрагментов номера и составление из них относительно цельного построения.¹⁸ В результате была получена еще одна, *искусственно созданная*, версия хоральной обработки мелодии-источника (Пример 15). Сопоставление этого варианта с хораль-

¹⁸ Метод подбора заключается в следующем: из оркестрово-хоровой партитуры были извлечены и соединены в единое построение хоровые фрагменты, в которых гармонизованная мелодия хорала звучит разрозненно, по фразам: *a* (тт. 10 -12), *b* (тт. 19 - 21), *c* (тт. 55 - 57), *d* (тт. 65 -67).

ной обработкой VII части (Пример 16) позволяет провести сравнительный анализ их гармонизации:¹⁹

Пример 15

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

Пример 16

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

¹⁹ 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.

VII части кантаты введены уменьшенные аккорды вводной двойной доминанты на тех звуках мелодии, которые в I части гармонизованы тоническим трезвучием.

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

Рассмотрим **музыкальную форму** первого номера кантаты. Подобная форма встречается часто в начальных (а иногда и срединных) хоровых номерах многих кантат Баха, основанных на материале хорала. Ее характерными чертами являются: *разделение мелодии первоисточника на фразы, последовательная разработка каждого хорального фрагмента, наличие автономного тематического материала, звучащего во вступлении, заключении и во вставках между хоральными фразами*. В разное время и у разных исследователей эта форма получала различное определение: (*концертантная* [1, с. 221], *ритурнельная* [11, с. 20], *рондовариативная* [7, с. 56] и др.) Каждая из этих трактовок имеет убедительную аргументацию.

Вместе с тем, на наш взгляд, опора хоральной обработки на хоральную основу позволяет определить ее форму в соответствии с *формой хорала*; оркестровые «вставки» придают изложению первоисточника вид *рассредоточенности*. В данном случае форму можно было бы определить как **рассредоточенную полную форму-бар** с использованием всех фраз мелодии и строк текста первой строфы хорала.

По сравнению с другими частями кантаты, I-я часть самая большая по масштабам (75 тактов) и протяженная по времени звучания. Дальнейшая последовательность частей кантаты по своему жанровому признаку во многом напоминает структуру оперы (речитативы, арии, ансамбль в центральном номере). Хор I-й части в кантате выполняет функцию своеобразной **интродукции, пролога**.

Семантика музыкальных средств направлена на расширенный (по горизонтали и вертикали) показ смыслового значения хорального напева: мелодия хора то сопоставляется, то соединяется с тематическим материалом оркестрового вступления. В одних случаях он становится звуковым фоном хоральной мелодии, в других — сопровождающим ее контрапунктом. Сама мелодия звучит в разных фактурных видах: получает полифоническое развитие и гомофонное изложение. Интенсивно разрабатывается ее интонационно-ритмическое содержание. Художественный образ 1-й строфы поэтического текста — Призыв к Доверию Божеской милости — значительно усиливается, укрупняется в музыкальном воплощении.

№ 2. Recitativo ²⁰ — сольная вокальная партия Баса в сопровождении Continuo (цифрованный бас).

Речитатив построен в виде чередования фрагментов **Adagio** и **Recitativo**. Текст 2-й строфы хора изначально обусловил воплощение содержания в свободной форме. Рассуждение, построенное в форме «3 вопроса – ответ» (озвучено фрагментами **Adagio**, тематической основой которых служат текст и мелодия хора), расширено введением **Recitativo**, дополняющих, поясняющих хоральный текст. Автор *свободного* (речитативного) текста неизвестен.²¹

Следуя избранному нами методу трактовки музыкальной формы, определим ее как *распределенную, неполную форму-бар* (из шести строк второй строфы в номер вошли только пять).

²⁰ Странное, на первый взгляд, написание слова **Recitativo** с применением курсива во второй половине слова является точной копией с нотного издания NBA и объясняется, вероятно тем, что в оригинальных материалах кантаты значилась только первая половина слова, а вторая дополнена редактором издания.

²¹ По предположению А. Швейцера [14, с. 104, 401, 441, 442] все свободные тексты кантаты (и в частности, данного **Recitativo**) принадлежат Пикандеру (Picander – псевдоним Христиана Фридриха Хенрици). Являясь хорошим знакомым, либреттистом И.С. Баха, Пикандер неоднократно предлагал ему тексты для духовных кантат. В 1724 году был опубликован цикл текстов Пикандера для кантат на весь год. Вполне вероятно, что И.С. Бах использовал эти тексты в своих кантатах Лейпцигского периода и в последующие годы.

Участвуют: Бас (соло), орган. Всего – 21 такт при размере С, или 4/4.

Композиционное строение

	Adagio	Rec.	Adagio	Rec.	Adagio	Rec.	Adagio	Rec.	Adagio
Фразы:	вариант		вариант		вариант		вариант		вариант
	<i>a</i>		<i>b</i>		<i>a</i>		<i>c</i>		<i>d</i>
Такты:	1–3	4–5	6–7	8	9–11	11–14	14–16	16–19	19–21

Соотношение композиционного строения второго номера кантаты с текстом второй строфы хорала:

- Adagio:** (текст 1-й строки хорала)
Was helfen uns die schweren Sorgen,
Какой нам прок в тяжких хлопотах,
- Recitativo:** (свободный текст)
Sie drucken nur das Herz mit Zentner
Pein, mit tausend Angst und Schmerz.
Они лишь лягут на сердце тяжким грузом мук,
тысячью страхов и болей.
- Adagio:** (текст 2-й строки хорала)
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Какой нам прок в стогах и причитаниях?
- Recitativo:** (свободный текст)
Es bringt nur bitters Ungemach.
Они лишь делают наши горести еще горше.
- Adagio:** (текст 3-й строки хорала)
Was hilft es, daß wir alle Morgen
Какой прок в том, что ежеутренне
- Recitativo:** (свободный текст)
mit Seufzer von dem Schlaf aufstehn
und mit beträntem Angesicht des Nachts
zu Bette gehn?
мы встаем от сна с вздыханиями
и с залитым слезами лицом ложимся ночью в постель?

Adagio: (текст 5-й строки хорала)
Wir machen unser Kreuz und Leid
 Мы лишь утяжеляем свой крест и горе

Recitativo: (измененный текст 6-й строки хорала)
durch bange Traurigkeit nur größer.
 тоскливой печалью.

(далее и до конца – свободный текст)

Drum tut ein Christ viel besser,
 er trägt sein Kreuz mit

Adagio: christlicher Gelassenheit.

*И потому христианин поступает гораздо лучше,
 когда несет свой Крест с христианским спокойствием.*

Как мы видим, из шести строк текста хорала-источника дословно сохранены только 1-я, 2-я, 3-я и 5-я. Строка 6 немного изменена, а 4-я «растворяется» в свободном тексте предпоследнего **Recitativo** ²².

В мелодических построениях всего номера кантаты для нас представляют особый интерес фрагменты **Adagio**, где используется текст хорала-источника. Сопоставим их с соответствующими фразами мелодии-источника.

Пример 17

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?

²² По поводу текстового и мелодического преобразования хорала-источника в данной кантате Баха (и других) А. Швейцер сообщает: «В начале тридцатых годов Бах, кажется, начинает понимать неудовлетворительность своих кантатных текстов. Он стремится снова к хоральной кантате. Вначале Пикандер ищет среднего пути между современной свободной и хоральной кантатой. Он предлагает Баху тексты, в которых хоральные строфы чередуются со свободно сочиненными стихами. <...> *Как Пикандер обращается здесь с текстом, так и Бах с мелодией*» [14, с. 479-480]. [Выделено мною – Е.С.]

такты 6-8

Was hilft uns un - ser Weh und Ach?

хорал-источник (фраза *b*)

Was hilft uns un - ser Weh und Ach?

такты 9-11

Was hilft es, daß wir al - le Mor - gen?

хорал-источник (фраза *a*)

Was hilft es, daß wir al - le Mor - gen?

такты 14-16

Wir ma - chen un - ser Kreuz und Leid

хорал-источник (фраза *c*)

Wir ma - chen un - ser Kreuz und Leid

такты 19-21

christ - li - cher Ge - las - sen - heit.

хорал-источник (фраза *d*)

nur größ - er durch die Trau - rig - keit.

При сопоставлении легко просматривается значительное **интонационное преобразование** мелодии хораля:

- всевозможные опевания звуков, варьирование поступенного движения, внесение в него напряженных, резко звучащих ходов по звукам уменьшенного трезвучия, тритона: *до - ля - фа диез* (тт. 2, 3); *до - фа диез* (т. 7); *до - си бемоль - ля - фа диез* (тт. 10, 11); *до - си бемоль - ля - соль - фа диез* (т. 20);

- введение хроматизмов: *ре - до диез - до бекар* (т. 16);

- широких мелодических ходов на сексту и септиму: *до I октавы - ми бемоль малой* (т. 19); *ре малой - до I октавы* (т. 20).

Основные звуки мелодии-источника искусно «вплетаются» в мелодическую линию фрагментов Adagio. Как правило, это начальные звуки фраз и завершающие каденционные обороты.

Значительно усложнена и ритмика мелодии: основными группами длительностей становятся *четверть* — *две шестнадцатых* (т. 2); *восьмая* — *две шестнадцатых* (т. 3, 9, 11); *четыре шестнадцатых* (т. 10); дважды встречается группа *шестнадцатая* — *две тридцать вторых* (т. 16); в предпоследнем такте (т.20) широкие ходы в мелодии сопровождается напряженно-синкопированная ритмическая фигура *две шестнадцатых* — *восьмая с точкой* — *три шестнадцатых*.

Интонационная напряженность и ритмическая свобода усиливаются сопровождающей линией цифрованного баса (звучащего у органа), создающей вместе с солирующей партией Баса своеобразный каркас для неустойчивых гармоний. По степени **сложности гармонических средств** данная интерпретация хорала-источника превосходит все существующие у Баха. Расшифровка цифрованного баса указывает на широкое применение септаккордов (и их обращений) разных ступеней, «цепочек» септаккордов, состоящих из *двух*, следующих друг за другом септаккордов (тт. 7, 8, 15, 16, 20); *трех* (тт. 1, 2, 20), и даже *четырёх* (т. 10) септаккордов. При переходе от Adagio к Recitativo применяются альтерированные септаккорды и их обращения (тт. 11, 16).

Иначе осмысливается и **тональное развитие** мелодии. В начале фразы *b* (т. 6) , прежде чем перейти в русло параллельной тональности, Бах делает отклонение в тональность VII ступени *фа минор*. Подобной гармонизации первых звуков второй фразы нет ни в одной баховской хоральной обработке. Еще более необычно осуществлено Бахом тонально-гармоническое преобразование фразы *c* (тт. 15, 16): если в других обработках вся фраза звучит в русле параллельной мажорной тональности, то в данном случае только первые три звука мелодии гармонизованы в тональности III ступени - *си бемоль мажоре*. Начиная с четвертого звука, мелодия перемещается в русло основной то-

нальности *соль минор*. Подобный вариант тонального решения фразы *с* является единственным среди других обработок Баха.

Еще более необычные преобразования происходят с мелодической фразой *d*, которая раньше звучала с текстом строки 6. В данном случае мелодия и текст хорала-источника «разводятся» по времени звучания: измененный текст строки 6 звучит со свободной мелодией *Recitativo*, а измененная мелодия последней фразы *d* — со свободным текстом *Adagio*. Соответственно структурным перемещениям, значительно переосмысливается тонально-гармоническое содержание фразы *d*: в отличие от других хоральных обработок Баха, она начинается с продолжительного звучания субдоминантового секстаккорда (вместо обычных доминантово-тонических аккордов). Даже последний звук мелодии гармонизован трезвучием VI ступени (прерванный оборот), а полная совершенная каденция звучит только у цифрованного органного баса (т. 20, 21).

Жанр речитатива предопределяет большую свободу в преобразовании интонаций, ритма, усложнении гармонии в мелодии хорала-источника. Все средства музыкальной выразительности направлены на усиление эмоционально-психологической напряженности, драматической экспрессии в звучании хорала. ***Способ переработки мелодии***, в отличие от тех, которые использовались в первой части кантаты, условно можно назвать ***вариационным***.

Второй номер — *Recitativo* — выполняет в кантате функцию ***драматического монолога***. По степени свободы и сложности музыкального выражения *Recitativo* больше походит на ариозно-декламационный монолог, нежели на раздел духовной кантаты. Несомненно, влияние современных Баху итальянской и французской оперы здесь проявляется особенно отчетливо. Близость данной кантаты к оперному жанру подтверждается художественным решением последующих номеров. Речитатив в опере, как правило, служит вступительным разделом к сольной Арии. Подобное последование разделов происходит и в кантате: жанровый комплекс *Речитатив-Ария* проводится Бахом дважды (№№ 2/3 и 5/6). Вместе с тем, речитативы и арии обладают се-

мантической автономностью, каждая из них играет определенную смысловую роль в развитии драматургии кантаты.

Это обстоятельство определяет дальнейший порядок рассмотрения номеров кантаты в нашей работе: после семантического анализа Речитатива Баса (№ 2) и Арии Тенора (№ 3) в сравнительном сопоставлении будут рассмотрены №№ 5 и 6.

Затем, особое внимание будет направлено на ансамблевый, **№ 4 Aria Duetto**, занимающий центральное местоположение в кантате и имеющий по своему художественному воплощению важное значение не только для кантаты BWV 93, но и для всего комплекса хоральных обработок «Wer nüg...».

№ 3. Aria. Соло Тенора в сопровождении инструментов: скрипок I, II, альты, органа. Всего 112 тактов (с учетом реприз) при размере 3/8.

Форма Арии состоит из двух частей, первая из которых повторяется дважды, поэтому по реальному звучанию составляет *3-частную форму с чертами формы-бар.* В I части дважды звучат варьированные фразы *a* и *b* (аналогично следованию Stollen I и Stollen II), во II части — варьированные фразы *c* и *d*. Текстовая основа — третья строфа хорала-источника.

Композиционное строение

I часть (повторяется дважды)			II часть		
Инстр.	Соло Тенора	Инстр.	Соло Тенора	Инстр.	
вст.	вариация фраз	фрагм.	вариация фраз	закл.	
Фразы:	<i>a</i> и <i>b</i>		<i>c</i> и <i>d</i>		
	<i>и своб. развитие</i>		<i>и своб. Развитие</i>		
Такты:	1-16	17-32 (41-56)	33-40 (57-64)	65-96	97-112

Соотношение композиционного строения третьего номера кантаты с текстом третьей строфы хорала:

I часть (повторяется дважды)

Оркестровое вступление (16 тактов)

Соло Тенора, текст:

Man halte nur ein wenig stille
Веди себя смиреннее,
 wenn sich die Kreuzerstunde naht,
когда приблизится Крестный час,
denn unsres Gottes Gnadenwille
потому что милостивая воля Бога нашего,
 verläßt uns nie mit Rat und That.
никогда не оставит нас без совета и помощи.

Оркестровый фрагмент (8 тактов)

II часть

Соло тенора, текст:

Gott, der die Auserwählten kennt,
Бог, знающий избранных Своих,
 Gott, der sich uns ein Vater nennt,
Бог, называющий Себя Отцом нашим,
 wird endlich allen Kummer wenden
в конце концов отвратит от нас все печали,
 und seinen Kindern Hilfe senden,
и ниспошлет помощь Чадам своим,
 und seinen Kindern Hilfe senden.
и ниспошлет помощь Чадам своим.

Оркестровое заключение (16 тактов)

Сопоставление текста хорала-источника и текста Арии Тенора свидетельствует о том, что текст третьей строфы в хоральной обработке, начиная со второй строки, значительно переработан. Большая свобода текстовой интерпретации соответствует большой свободе мелодического преобразования хорала-источника. Фактически, из мелодии-источника заимствованы только первые звуки мелодических построений фраз Арии (это относится и к оркестровым фрагментам). Трехдольный размер (3/8), равномерность мелодических построений (2+2+4), их секвенци-

онное развитие, штриховые акценты на сильную долю каждого второго такта, мажорный лад (*ми бемоль мажор*) — все это придает звучанию Арии светский характер, черты танцевальности, что так не свойственно хоралу-источнику²³.

Мелодия оркестрового вступления в первых двух тактах точно повторяет пять начальных звуков мелодии-источника, обозначая интонационную связь с ней. Дальнейшее развитие мелодии лишь отдельными опорными звуками (тт. 5, 10 — 13, 15, 16) обозначает сходство с источником. Оркестровое вступление сразу вводит звучание Арии Тенора в область светского, беззаботного повествования с некоторым «пританцовыванием». Сопоставим мелодию Арии с мелодией источника (по фразам)²⁴:

Пример 18

фраза *a* в Арии (тт. 17-20; 41-44)

в мелодии-источнике
(тт. 1-3; 5-7)



фраза *b* в Арии (тт. 21-24; 45-48)

в мелодии-источнике
(тт. 3-5; 7-9)



фраза *c* в Арии (тт. 65-68)

в мелодии-источнике
(тт. 9-11)



²³ Подобное переосмысление хорала-источника вызывает удивление и возмущение А. Швейцера [14, с. 480]: «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**». [Выделено мною. И тем не менее, эта обработка принадлежит И.С. Баху!? - Е. С.]

²⁴ Над звуками в мелодической линии Арии, совпадающими с звуками мелодии-источника в данном примере и далее поставлен условный знак +.

фраза *d* в Арии (тт.93-96)в мелодии-источнике
(тт. 11-13)

Сопоставление мелодических фрагментов Арии с мелодией хора выявляет все особенности интонационного, ритмического и гармонического преобразования мелодии-источника. Наиболее близки по мелодическому содержанию в Арии к хоралу-источнику фразы *a*, *b* и *d*, хотя степень интонационно-ритмической варьированности достаточно велика.

Вызывает интерес *ладо-тональное* решение трактовки мелодии хора в фразе *c*: в хорале, имеющем основную минорную тональность, здесь происходила модуляция в параллельный мажор; хоральная обработка в Арии, имея основную мажорную тональность *ми бемоль мажор*, в фразе *c* тоже происходит модуляция в параллельную тональность, но теперь уже она минорная — *до минор*. С одной стороны — следуя логике тональных соотношений — *сходство*; с другой — следуя логике ладового звучания — *контраст*.

Большие преобразования происходят и в соотношении мелодии с текстом. Точное совпадение мелодии и текста в Арии мы находим только в фразе *a* + *1-я строка*. Мелодическую фразу *c* сопровождает измененный текст *5-й строки*. Все остальные мелодико-текстовые построения не соответствуют структуре хора. Они представляют собой свободно-развивающуюся импровизацию, в которую искусно вплетаются мелодические обороты, интонации и свободный текст «на тему хора». Свободное развитие мелодически-текстового материала в номере преобладает над вариационным. Подобная техника переработки содержания песни-первоисточника близка к *парафразной* (от греч. *παράφρασις* — пересказ).

Последовательность мелодических фраз в порядке *a b a b c d* вносит в Арию *черты формы-бар в ее варьированном и рассредоточенном виде*.

В Арии происходит значительное жанровое и образное перевоплощение хорала. Песня-гимн первоисточника предстает в облике Арии-танца. Воплощение смыслового содержания хорала приобретает характер *лирического высказывания-Утешения*.

Завершая семантический анализ Арии, отметим, что в последующих номерах кантаты работа И.С. Баха над преобразованием мелодии, ритма, лада, гармонии, фактуры хорала проводится с нарастающей интенсивностью, усложнением.

№ 5. Recitativo. Соло Тенора в сопровождении Continuo (цифрованный бас).

Рассмотрение содержательной стороны **Recitativo № 5**, на наш взгляд, полезно проводить в сравнении с **Recitativo № 2**. Это наглядно выявляет и сходство одножанровых номеров и, одновременно, большое различие.

Принципиальное сходство заключается в следующем:

- оба номера созданы на основе мелодии и текста определенной строфы хорала-источника: № 2 — на основе строфы 2; № 5 — на основе строфы 5;

- оба номера представляют собой свободную форму, построенную на чередовании фрагментов **Adagio** и **Recitativo**, в которых **Adagio** содержит варьированные мелодические фразы и тексты строф хорала-источника, а **Recitativo** имеют свободную форму текстового и мелодического изложения;

- в обоих номерах сохраняется метод работы с мелодией хорала: варьирование мотивных оборотов, ритмических группировок, смещение метрических акцентов внутри фраз, перегармонизация аналогичных мотивов. Вместе с тем, *нет точного повторения* в способах варьирования и преобразования;

- оба номера носят взволнованный, напряженный характер декламационного монолога, переходящего в последующие за ними Арии — противоположного, песенно-лирического характера.

Различия номеров имеют как внешние, так и внутренние признаки. Внешние заключаются в следующем:

- солирующие партии поручены разным голосам: в № 2 — Басу, в № 5 — Тенору;
- при общем размере С (или 4/4) протяженность № 2 — 21 такт, в № 5 — 29 тактов.

Внутренние различия имеют существенный характер:

- если в № 2 были использованы только 5 строк шестистроочной строфы и рассредоточенная форма-бар оказалась неполной, то в № 5 проведены все 6 строк пятой строфы. Здесь **рассредоточенная, полная форма-бар**;
- по-разному решена *тонально-гармоническая* сторона речитативов. В № 2, насыщенном неустойчивыми, альтерированными, уменьшенными трезвучиями и септаккордами (часто, идущими подряд) сопровождения — варьированная мелодия хора протекает в русле одной тональности *соль минор*. В № 5, наоборот, гармонии довольно просты — это в основном доминантовые (или родственной функции) аккорды с разрешением. Тональное развитие — предельно насыщено. Номер, в целом, модулирующий: начало в *ми бемоль миноре (мажоре)*, окончание в *соль миноре*. **Здесь нет основной тональности**, тональные смены в течение 29 тактов происходят 11 раз: модуляции постепенные и внезапные, сопоставления далеких тональностей и одноименных, противоположных ладов (известен излюбленный прием Баха «расцвечивать» основной тон лада то мажорным, то минорным трезвучием). При такой тональной подвижности **каждая мелодическая варьированная фраза хора звучит на новом тональном уровне**. Это еще одна грань творческого метода работы Баха с мелодией: *одновременное сочетание интонационно-ритмического варьирования с постоянно изменяющимся тональным уровнем звучания*;
- в отличие от № 2, где практически нарушается связь мелодии фразы **d** с текстом шестой строфы, в речитативе № 5 соотношение мелодии и текста ни разу не нарушено;
- различно и *образное содержание* речитативов: хоральные фрагменты **Adagio** в № 5 чередуются с тропами в **Recitativo** комментирующего и повествовательного характера. Между **Adagio**

5-ой и 6-ой строк включен автономный текст, связанный с Евангельским сюжетом о путине Иисуса.

Композиционное строение

Adag	Rec	Adag	Rec.	Adag.	Rec.	Adag.	Rec.	Adag.	Rec.	Adag.
вариант		вариант		вариант		вариант		вариант		вариант
<u>a</u>		<u>b</u>		<u>a</u>		<u>b</u>		<u>c</u>		<u>d</u>

Такты: 1-2; 4-5; 9-10; ... 12-13; 17-18; 27-29

Т-сти: **es;** **Es;g;** **f;** **b;** **B;** **c;** **d;** **a;** **e;** **D;** **g**

Соотношение композиционного строения пятого номера кантаты с текстом пятой строфы хорала:

Adagio: (текст строки 1 хорала)

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,

В мучениях своих не думай,

Recitativo: (свободный текст)

(Allegro, wenn Blitz und Donner kracht
Andante) und dir ein schwüles Wetter bange macht,
*когда разразятся гром и молния
и мрачная погода устрасит тебя,*

Adagio: (текст строки 2 хорала)

daß du von Gott verlassen seist.

что ты оставлен Богом.

Recitativo: (свободный текст)

Gott bleibt auch in der größten Not,
ja gar bis in den Tod mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
*Даже в тяжелейшей нужде,
даже вплоть до самой смерти,
Бог не оставит милостью Своею чад Своих.
Ты не должен думать,*

Adagio: (измененный текст строки 3 хора)

daß dieser Gott im Schloße sitze,
что пребывает в лоне Бога тот,

Recitativo: (свободный текст)

Der täglich, wie der reiche Mann,
 in Lust und Freuden leben kann.
кто ежедневно, как богатый человек,
может жить в удовольствии и радости.

Adagio: (текст строки 4 хора)

Der sich mit stettem Glücke speist,
Тот, кто постоянно вкушает счастье,

Recitativo: (свободный текст)

bei lauter guten Tagen, muß oft zuletzt,
 nachdem er sich an eitler Lust ergötzt:
 «der Tod in Töpfen!» sagen.
наслаждаясь лишь хорошими днями,
тот часто напоследок,
пресытившись пустыми удовольствиями
вынужден сказать: «а смерть-то рядом!»

Adagio: (текст строки 5 хора)

Der Folgezeit verändert viel!
Последующее время изменит многое!

Recitativo: (свободный текст)

Hat Petrus gleich die ganze Nacht
 mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen:
 auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
 Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
 auf deines Jesus Güte mit gläubigem Gemüte.
 Nach Regen gibt er Sonnenschein
Петр, проведши как-то целую ночь
за пустой работой и ничего не поймал:
но по слову Иисуса он выловил множество рыбы.
А потому в нужде, страдании и муке

только верь в бласть твоего Иисуса
 доверчивой душой.
 После дождя даруется свет солнца

Adagio: (текст строки 6 хорала)
und setzet jeglichem sein Ziel.
 и каждому положит предел его.

При сравнении композиционного строения речитативов № 2 и № 5, последнее представляется автору более совершенным: текст хорала-источника не перерабатывается, а только комментируется свободным текстом; мелодия и текст хорала всегда даются в совместном звучании; начало, последовательность проведения строк и завершение речитатива № 5 соответствуют строению самого источника.

Для выявления особенностей интонационной переработки Бахом хоральной мелодии сопоставим фрагменты **Adagio** с соответствующими фразами хорала-источника:

Пример 19

Речитатив № 5, т.т. 1-2

мелодия-источник, фраза *a*

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

7^b 5 6 4 2

т.т. 4-5

фраза *b*

daß du von Gott ver-las-sen seist.
 daß du von Gott ver-las-sen seist.

6 5^b 8 7 9 8 7 5^b 6 5^b 6^b

т.т. 9-10

фраза *a*

daß die-ser Gott im Scho- ße sit- ze, und daß ihm der im Scho- ße sit- ze,

т.т. 12-13

фраза *b*

Der sich mit ste- tem Glück- ke speist. der sich mit ste - tem Glück - ke speist.

т.т. 17-18

фраза *c*

Die Fol- ge - zeit ver- än - dert viel! Die Fol- ge - zeit ver - än - dert viel

т.т. 27-29

фраза *d*

sei - nen Kin- dern Hil - fe sen - den. der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.

Сопоставительный анализ наглядно выявляет лишь незначительное варьирование (за исключением последней фразы) интонационно-ритмического содержания мелодии хора. Основная мелодическая канва хора сохранена.

Сравнение музыкальной семантики фрагментов **Adagio** и **Recitativo** выявляет контраст относительно статичного проведения мелодических хоральных фраз и свободно-развитых речитативных тропов, насыщенных драматической экспрессией, выразившейся особыми средствами музыкального языка: резкими сменами темпа, тонального уровня, внесением декламационных интонаций.

В целом, образное содержание пятой строфы хорала получило воплощение в форме эмоционального *рассуждения-повествования* морализующего характера с *Утверждением истины* в конце: «и каждому положит предел его», озвученным последней строкой и мелодической фразой пятой строфы хорала на фоне полной гармонической каденции *соль минора*.

Метод сравнительного анализа представляется автору плодотворным, наглядным, способным более ярко выявить особенности творческого процесса переработки материала источника. Воспользуемся этим методом при разборе следующего номера.

№ 6. Aria. Соло Сопрано в сопровождении инструментов: солирующего гобоя и органа. Всего 45 тактов при размере С (4/4).

В одножанровых номерах — Ариях № 3 и № 6 больше признаков различия, чем сходства.

Сходство двух номеров проявилось во внешних признаках:

- обе Арии созданы на основе текста соответственной строфы хорала-источника: Ария № 3 — на основе строфы 3, Ария № 6 — строфы 6;

- оба номера имеют 2-частную форму с инструментальным вступлением и заключением, повторяющим материал вступления;

- Арии № 3 и № 6 лирические по характеру.

Различие Арий № 3 и № 6 заключается в следующем:

- солирующая партия в № 3 поручена Тенору в сопровождении струнных и органа, выполняющих роль аккомпанемента. В № 6 солирует Сопрано, первая фраза которого «вырастает» из мелодии вступления, исполненного гобоем. Партия гобоя по мелодической яркости и выразительности не уступает партии Сопрано. Совместное их звучание составляет взаимодополняющий *дуэт-контрапункт*. В качестве гармонической основы выступает цифрованный бас партии органа;

- отличаются также *методы развития тематического материала* в Ариях № 3 и № 6. В № 3 разработка мелодии хорала осуществляется двумя способами: 1) *варьированием* мотивных

оборотов, ритмических группировок, средств гармонизации, фактуры с сохранением основных интонационных, метроритмических опор мелодии-источника; 2) *парафразой* (более глубоким преобразованием мелодии хорала).

В № 6 способы варьирования и парафразы использованы только по отношению к мелодическим фразам *c* и *d*. В переработанных фразах *a* и *b* фактически звучит *новая мелодия*, которая лишь отдельными интервальными последованиями напоминает исходные мотивы хорала. Подобный метод переработки интонационно-ритмического содержания хорального напева можно условно назвать *обновлением, мелодической трансформацией*;

- внешнее сходство *композиционного строения* номеров — **2-частность** — по своему реальному звучанию принципиально различно. Если в № 3, точное повторение I части приволит реальное звучание всего номера к 3-частности, то в № 6 повторений частей нет. Разделение формы на 2 части происходит за счет последовательности изложения тематического содержания и серединой каденции, делящей все построение номера на две равные части (I часть, имеющая интонации фраз *a* и *b* — **14 тактов**, II часть, основанная на проведении переработанных мелодических фраз *c* и *d* — **14 тактов**)²⁵;

- по-разному решено и *тональное развитие* тематического материала в рассматриваемых номерах. В № 3, по своей конструкции более приближенном к форме-бар, сохраняются принципы тонального развития хорала-источника (с модуляцией в фразе *c* в параллельный мажор), образуя общую тональную последовательность: ***T – T – III – T***.

В № 6 тональное развитие выглядит иначе: преобразованные мелодии фраз *a* и *b* проводятся сначала в основной тональности — *соль минор* (тт. 9-17), а затем, после плавной модуляции, в тональности доминанты — *ре минор* (тт. 18-23). II часть начинается с проведения фразы *c* в основной тональности — *соль минор* (тт. 23-25), последующие проведения фраз *d* (тт. 28-30) и

²⁵ Подсчет тактов проводился без учета инструментального вступления и заключения.

c (тт. 31-32) даны в тональности субдоминанты — *до минор*, и лишь последнее звучание фразы *d* в *соль миноре* (тт. 35-37) завершает круг тонального развития, закрепляя основную тональность. В целом, тональный план подчиняется имманентной логике развития двухчастной формы: I часть *T–D*; II часть *T–S–T*;

- большая свобода в *переработке текста* хорала-источника, осуществленная в Арии № 3, получает развитие и достигает максимального предела в № 6. Если в № 3 из текста песни сохранены две строки — 1 и 5, то в № 6 — всего одна строка 5. При сохранении общего смысла шестой строфы хорала в № 6 кантаты строки 3 и 4 первоисточника подвержены значительной переработке; вместо строк 1, 2, 6 — введен новый, свободный текст;

- различается и *жанровая* основа сопоставляемых номеров. Светлая (мажорная), песенная «танцевальность» Арии № 3 отличается от лирической *дуэтной ариозности* № 6 у Сопрано — гобоя в минорном ладу.

Композиционное строение

I часть

Инстр. п а р т и я		г о б о я		Инструм.
вступл.				фрагмент
Фразы :	с о л о		С о п р а н о	
	«о б н о в л е н н ы е»		ф р а з ы	
	<i>a a b</i>		<i>b b b a a b</i>	
Такты:	1 - 9	9 – 13	14 – 17	18 – 21
Тон-сти:	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g - d</i>	<i>d</i>

II часть

П а р т и я г о б о я Инструм.
заклЮчение

с о л о С о п р а н о

вариант «обновл.» вариант вариант «обновл.» вариант

c a a a d c b a d

23 – 25 25 – 28 28 – 30 31 – 32 32 – 35 35 – 37 37 – 45

g g – c c c – g g g

В композиционном построении II части необходимо отметить, что между фразами *c* и *d* Баху удастся органично ввести интонации «обновленных» фраз *a* и *b*, на фоне которых, основные (*c* и *d*) воспринимаются как *cantus firmus*.

Соотношение композиционного строения шестого номера кантаты с текстом шестой строфы хорала:

I часть: Ich will den Herren schau, (повторяется дважды)
Я хочу видеть Господа,
und stets meinem Gott vertraun,
и всегда уповать на Бога моего,
ich will den Herren schau,
я хочу видеть Господа,
und stets meinem Gott vertraun, (повторяется дважды)
и всегда уповать на Бога моего,
Ich will den Herren schau, (повторяется дважды)
Я хочу видеть Господа,
und stets meinem Gott vertraun,
и всегда уповать на Бога моего,

II часть: *Er ist der Rechte Wundersmann,*
Он истинный чудотворец,
Der die Reichen arm und bloß, (повторяется дважды)
богатых бедными и нищими,
und die Armen reich und groß

а бедных богатыми и знатными
 nach seinem Willen machen kann.
волею Своей он может сделать.

Er ist der Rechte Wundersmann,
Он истинный чудотворец,
 Der die Reichen arm und bloß,
богатых бедными и нищими,
 nach seinem Willen machen kann.
волею Своей он может сделать.

Для более наглядного показа различия в методах переработки тематического материала сопоставим фрагменты звучания мелодических фраз Арии № 6 с мелодией-источником:

Пример 20

І часть

Т.Т. 9-10 фраза *a*

Ich will auf den Her-ren schau-n, Es sind ja Gott sehr leich-te Sa-chen
 den Rei-chen klein und arm zu ma-chen,

Т.Т. 18-19

ich will auf den Her-ren schau-n,

Т.Т. 19-20

ich will auf den Her-ren schau-n

Т.Т. 12-13 фраза *b*

und stets mei-nem Gott ver-traum, und ist dem Höch-sten al-les gleich.
 den Ar-men a-ber groß und reich.

Т.Т. 16-17

und stets mei-nem Gott ver-traun-

Т.Т. 20-21

und stets mei-nem Gott ver-traun.

II часть

Т.Т. 23-25

Er ist der rech - te Wun - ders - mann,

фраза *c*

Gott ist der rech - te Wun - der - mann,

Т.Т. 31-32

Er ist der rech - te Wun - ders - mann,

Т.Т. 28-30

nach sei - nem Wil - - len ma - chen kann.

фраза *d*

der bald er - höhn, bald stür - zen kann.

Т.Т. 35-37

nach sei - nem Wil - - len ma - chen kann.

Приведенные примеры наглядно выявляют в Арии Сопрано существенное *обновление* мелодической фразы *a*: начальный ход «*кварта + поступенное движение вверх*» в хорале заменяется в Арии на обратный ход «*поступенное движение вверх + кварта*». Фраза *b* сохраняет лишь общий контур интонационного развития источника. На фоне измененных фраз *a* и *b*, в Арии более ярко проявляется интонационное сходство с первоисточником фраз *c* и *d*.

Средствами музыкальной выразительности (повторами восходящих мотивов с секундовыми нисходящими окончаниями, сопоставлением тембров высокого женского голоса и гобоя) создается образ глубоко лирического сокровенного **высказывания-монолога**. Содержание шестой строфы хорала-первоисточника подвергается композитором значительному переосмыслению.

Сравнивая жанровые комплексы **Recitativo – Aria № 2 и 3; № 5 и 6**, важно отметить, что несмотря на внешнее сходство композиционного строения Речитативов № 2 и 5, а также Арий № 3 и 6 именно здесь, в срединных номерах кантаты, с наибольшей полнотой раскрылись все возможности творческого преобразования хорала-источника «Wer nur...». Методы и сред-

ства переработки хорала-источника настолько разнообразны и существенны, что позволяют ставить вопрос о глубоком художественном перевоплощении образа хорала: изменению подверглись не только его мелодия и текст, но и характер звучания. Духовно-нравственное содержание источника воплощается в музыке разного характера: то звучит драматическим речитативом или размышлением-повествованием, то превращается в изящный ариозный менуэт, или в сокровенную молитву.

Обратимся к разбору **№ 4. Aria. Duetto**. Здесь проявились лучшие качества творческой переработки хорала «*Weg zur...*».

В исполнении номера участвуют Сопрано, Альт, струнные, бас Continuo. Всего 50 тактов при размере 4/4.

Форма композиции строго следует строению самого хорала-источника, образуя **контрапунктическую, варьированную форму-бар**. Текстовая основа № 4 точно соответствует содержанию строфы 4 текста хорала-источника.

Музыкально-тематическое содержание номера изложено в многосоставной фактуре, состоящей из 3-х мелодических пластов, обладающих определенным семантическим смыслом и имеющих собственное функциональное значение:

- *первый пласт* — имитационное проведение вариационно-преобразованных мелодических хоральных фраз у Сопрано и Альта. Двухголосная вокальная инвенция олицетворяет собой *земное, жизненное начало*. В ней художественно воплощен основной образ хорала — Вера в Божескую милость. Дуэт Сопрано и Альта является смысловым семантическим слоем фактуры, разрабатывающим в подвижной полифонической форме интонационные мотивы-символы мелодических фраз хорала;

- *второй*, «накладывающийся» на первый, — партия струнных, исполняющих основную тему хорала в качестве *cantus firmus*. Звучание полной, неизменной мелодии хорала (без текста), в другом временном измерении, в контрастном тембровом сопоставлении является художественным воплощением самой Истины, обладающей Божественной силой, Высшим разумом;

- *третий* — цифрованный бас Continuo — контрапунктически сопровождает верхние пласты, создает скрепляющую гармоническую основу многослойному звучанию. Ритмическая фигура *восьмая-две шестнадцатых*, пронизывающая мелодическую линию баса, является формулой выражения Радости.

Композиционное строение номера соответствует основным конструктивным принципам хорала-источника, ее можно определить как *имитационно-контрапунктическую рассредоточенную полную форму-бар*.

Композиционное строение

I часть

Сопрано Альт	Каноническая имитация варьированной фразы <i>a</i>	Простой 2-голосный контрапункт
Струнные	<i>Cantus firmus</i> фразы <i>a</i> (т.т. 5-8; 21-24)	<i>Cantus firmus</i> фразы <i>b</i> (т.т. 12-15; 28-31)
Бас Continuo	к о н т р а п у н к т	
Такты:	1 - 11; 17 – 27	11 – 17; 27 - 33
Тон-сти:	<i>c moll</i>	<i>c moll</i>

II часть

Сопрано Альт	Каноническая имитация преобразованной фразы <i>c</i>	Простой 2-голосный контрапункт
Струнные	<i>Cantus firmus</i> фразы <i>c</i> (т.т. 37 - 40)	<i>Cantus firmus</i> фразы <i>d</i> (т.т. 43 - 46)
Бас Continuo	к о н т р а п у н к т	
Такты:	33 – 40	40 - 50
Тон-сти:	<i>Es dur</i>	<i>c moll</i>

Соотношение композиционного строения четвертого номера кантаты с текстом четвертой строфы хорала:

I часть (т.т. 1 – 17)

Er kennt die rechten Freudenstunden,

Он ведает часы истинной радости,

er weiß wohl, wann es nützlichsei;

Он знает, когда это нужно;

Er kennt die rechten Freudenstunden,

(повторяется дважды)

Он ведает часы истинной радости,

(фраза ***a*** *c. f.* у струнных)

er weiß wohl, wann es nützlichsei;

Он знает, когда это нужно;

Er kennt die rechten Freudenstunden,

Он ведает часы истинной радости,

er weiß wohl, wann es nützlichsei;

(повторяется трижды)

Он знает, когда это нужно;

(фраза ***b*** *c. f.* у струнных)

(т.т. 17 – 33)

wenn er uns nur hat true erfunden

и если Он найдет в нас верность

und market keine Heuchelei,

и не найдет лицемерия,

wenn er uns nur hat true erfunden

(повторяется дважды)

и если Он найдет в нас верность

(фраза ***a*** *c. f.* у струнных)

und market keine Heuchelei,

и не найдет лицемерия,

wenn er uns nur hat true erfunden

и если Он найдет в нас верность

und market keine Heuchelei,

(повторяется трижды)

и не найдет лицемерия,

(фраза ***b*** *c. f.* у струнных)

II часть (т.т. 33 – 50)

so kommt Gott, eh wirs uns versehn,

(Альт)

то Бог явится в мгновение ока,

und lasset uns viel Guts geschehn.

и может нам много добра сотворить.

Viel Guts, viel Guts geschehn,

много добра, много добра сотворить,

und lässt uns viel Guts,

и может нам много добра,

und lässt uns viel Guts geschehn,

и может нам много добра сотворить,

viel Guts geschehn,

много добра сотворить,

so kommt Gott, eh wirs uns versehn,

то Бог явится в мгновение ока,

und lässt uns viel Guts geschehn,

и может нам много добра сотворить,

Viel Guts, viel Guts geschehn,

много добра, много добра сотворить,

und lässt uns viel Guts geschehn,

и может нам много добра сотворить,

viel Guts geschehn,

много добра сотворить,

und lässt uns viel Guts geschehn,

и может нам много добра сотворить,

viel Guts geschehn.

много добра сотворить.

(фраза *c c.f.* у струнных)

(Сопрано)

(повторяется дважды)
(фраза *d c.f.* у струнных)

Много раз имитационно-повторяющиеся фразы текста, соединенные с контрапунктическим проведением мелодии хора *cantus firmus*, создают многослойное полисемантическое звучание, где подвижные лирически-окрашенные рассуждения вокальных голосов сопоставляются с отрешенным, глубоко сосредоточенным хоральным напевом у струнных. Здесь нет свободных текстов, тропов — только строгое следование музыкально-поэтическому содержанию хора.

Музыкальная семантика ансамблевого номера подчеркивает смысловое толкование образа Веры в Бога, выраженное художественным содержанием текста четвертой строфы хора. Поэтическое сопоставление «если Он найдет в нас верность...» и «то Бог явится в мгновение ока...» в музыкальном воплощении получает конкретное выражение в двух временных измерениях:

- хоральный напев у вокального дуэта (имитационное развитие фраз) протекает в настоящем, протекающем времени, наполненном изменениями, движением;

- у струнных, в виде *cantus firmus*, хоральная мелодия приобретает вид застывшего на месте времени, символизируя вечность, неизменность Истины.

Одновременным звучанием двух смысловых мелодических рядов, вырастающих из одного художественного образа, Бах подчеркивает множественность его толкования, отличие Божественного начала от земного бытия и, вместе с тем, неразрывную связь человеческого сознания и Веры в Бога. Так, сопоставление времён, пространственное образное воплощение (имитационно-контрапунктическое изложение) помогает композитору более глубоко воссоздать общий смысл поэтического текста.

В кантате ансамблевый № 4 — это не только центральный номер, но и ее вершина, **кульминация** в линии развития основного образа, его **апофеоз**.

Своей духовной возвышенностью и внутренней драматической напряженностью № 4 приближается к начальному хорошему — № 1 и последнему — № 7, образуя своеобразные скрепляющие арки сходного образного характера. Все три номера объединяет не только единый художественный образ и характер звучания, но и тональность — *до минор*.

Обратимся к более детальному рассмотрению имитационных фрагментов номера, образующих стержень музыкального содержания.

Ведущая роль в имитационных фрагментах принадлежит Сопрано, Альт вторит ему. Мелодия первого имитационного построения близка по содержанию фразе **a** хора-источника. Это основной лейтмотив дуэта. Начавшись в форме двухголосной канонической имитации, мелодическое развитие голосов переходит в свободное контрапунктирование, дополняющееся басовой линией органа. Это построение подготавливает проведение *cantus firmus* у струнных.

Пример 21

фраза *a* т.т. 1-8

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

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

Последующие построения сходны: у струнных все фразы хорала *a b a b c d* проводятся в виде *cantus firmus*. В имитационных фрагментах наибольшему преобразованию подвергаются мотивы *c* и *d* — они переработаны методом парафразы.

Пример 22

фраза *c* т.т. 33-39

so kommt Gott, eh wir uns ver - sehn, und läs - set uns viel Guts ge -

sehn, und läs - set uns viel Guts ge - sehn, viel Guts, viel Guts ge - sehn,

sehn, und läs - set uns viel Guts, und läs - set uns viel Guts ge - sehn,

Пример 23

фраза *d* т.т. 41-45

sehn, und läs - set uns viel Guts ge - sehn, viel Guts, viel Guts ge -

so kommt Gott, eh wir uns ver -

sehn, und läs - set uns viel Guts ge - sehn, viel Guts, viel Guts ge - sehn,

sehn, und läs - set uns viel Guts ge - sehn, viel Guts ge - sehn,

В этом номере, как в световом фокусе, собраны все виды и методы работы с тематическим материалом. Одновременное сочетание преобразованных видов темы в разных пластах фактуры (вариационном, парафрадном, обновленном у вокальных голосов) с «наложением» неизменной темы *cantus firmus* у струнных — все это создает звучание большой тематической концентрации. С высочайшим мастерством отшлифована каждая интонация дуэта.

Проведение *cantus firmus* группой струнных инструментов (без текста), ведущих его спокойно и уверенно в среднем регистре, придает звучанию мелодии хора значение символа Веры, непреложной Истины²⁶.

²⁶ В других примерах использования мелодии хора «*Weg nur...*» в качестве *cantus firmus* выявляется аналогичное художественное воплощение образа Веры и Истины средствами полисемантического сопоставления времён и смыслов.

Так, в кантате № 21, созданной Бахом на 10 лет раньше (1714), в № 9 *cantus firmus* поручается Теноровой партии хора, как это делалось предшественниками композитора.

ne See - le, sei nun wie - der zu - frie - den, sei nun wie - der zu - frie - den,
 ne See - le, mei - ne See - le, sei nun wie - der zu - frie - den, mei - ne See - le, zu - frie -
 Tutti
 Was hel - fen uns die schwe - ren Sor - gen,
 Was hilft es, daß wir al - le Mor - gen,
 sei nun wie - der zu - frie - den, zu - frie - den, sei nun wie - der zu - frie - den, mei - ne See -

Традиционным является и ритмическое преобразование мелодии хора: все звуки имеют равную длительность – половинную с точкой – *cantus planus*. Вторая строфа хора Г. Ноймарка введена в контекст имитационно развивающихся голосов других партий хора с озвученным библейским текстом «*Sei nun wieder zufrieden, meine Seele*» («Теперь вновь довольна душа моя», Псалм 116, 7).

Второй раздел хора повторяет содержание первого, но здесь *cantus planus* (текст пятой строфы хора Г. Ноймарка) поручается группе Сопрано, значительно динамизировано инструментальное сопровождение. К имитационному развитию темы «*Sei nun...*», контрапунктически добавляется еще одна мелодическая имитация с новой темой и текстом: «*denn der Herr tut dir Guts*» («потому что Господь делает тебе добро»):

Tutti
 Denk nicht in dei - ner Drang - sals - hit - ze,
 und daß der Gott im Scho - ße sit - ze,
 See - le, denn der Herr tut dir Guts, sei nun wie - der zu - frie - den, mei - ne See - le
 denn der Herr tut dir Guts sei nun wie - der zu - frie - den, sei nun wie - der zu - frie - den, zu - frie -
 wie - der zu - frie - den, mei - ne See - le, sei nun wie - der zu - frie - den, sei nun wie - der

Последним номером кантаты BWV 93 является хоровая обработка хорала-источника «*Weg nur...*», — **№ 7, Corale**. Это самый короткий по протяженности номер — всего 15 тактов. Участвуют: хор, инструменты: гобой I, II; скрипки I, II; альты, и цифрованный бас Continuo.

Гармонизованный хорал с мелодией у Сопрано, **форма — бар**, полное совпадение с текстом седьмой строфы — все это является логическим завершением кантаты.

Композиционное строение

Фразы:	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
Такты:	1 – 2	3 – 5	6 – 7	8 – 10	11 – 12	13 – 15
Тон-сти:	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c – Es</i>	<i>Es – c</i>

Композиционное, текстовое и мелодическое строение заключительного номера полностью совпадает со структурой хорала. Инструментальное сопровождение дублирует хор. Здесь можно только отметить интонационное варьирование мелодии источника в версии И.С. Баха.

Сопоставим мелодии хоровой обработки № 7 и хорала-источника (для удобства сравнения мелодия хорала-источника перенесена в тональность *до минор*).

Пример 24

The musical score for Example 24 consists of two systems. Each system has a vocal line (Soprano) and an instrumental line (Continuo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in German.

System 1:

- Measures 1-2: *Sing, bet und geh auf*
- Measures 3-5: *Got - tes We - gen, ver - richt das*
- Measures 6-7: *Dei - ne nur ge - treu*
- Measures 8-10: *und traue des Him - mels rei - chem Se - gen, so wird er bei dir wer - den neu.*

System 2:

- Measures 11-12: *Denn wel - cher sei - ne Zu - ver - sicht*
- Measures 13-14: *auf Gott setzt, den ver - läßt er nicht.*
- Measure 15: *nicht.*

Приведенные примеры выявляют метрическое преобразование мелодии хорала-источника в кантате Баха (это мы наблюдали и в других завершающих обработках кантат № 84, 88, 166, 179 и 197). Интонационное варьирование мелодии, усложнение гармонических средств по сравнению с аналогичными хоральными обработками I и VII частей кантаты отмечалось нами ранее [см. стр. 25-29 и 43-45 настоящей работы].

Знаменательно, что последний аккорд в хоральной обработке (и, можно сказать, в кантате) — *мажорный*. Здесь, в конце кантаты, тонический аккорд с пикардийской (мажорной) терцией воспринимается как светлая надежда, устремленная в будущее.

Завершая рассмотрение хоровых произведений, созданных на основе хорала «*Wer nur...*», невозможно не упомянуть еще об одном интересном примере использования мелодии-источника.

Выше уже говорилось, что одна и та же мелодия хорала существовала с текстами разных авторов. В частности, отдельные номера кантат Баха — BWV 166 и 84 имеют в основе текст песни Эмилии Юлианы «*Wer weiß, wie nahe mir mein Ende...*» («*Кто знает, как близок мой конец...*») [см. с. 22 настоящей работы].

И.С. Бахом создана кантата BWV 27, имеющая аналогичное название: «*Wer weiß...*». Рассмотрим подробнее первый номер этой кантаты.

Кантата № 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende»

№ 1. Chor mit Recitativen — в хоровых фрагментах, чередующихся с речитативами у Тенора, звучит мелодия хорала «*Wer nur...*» с текстом «*Wer weiß...*».

В исполнении участвуют хор, солисты Сопрано, Альт, Тенор, Бас, духовые, струнные инструменты, орган.

Композиционное строение

	Орк. вст.	Хорал фраза	Речитат. Сопрано	Хорал фраза	Речитат. Альта	Хорал фраза	Хорал фраза
Фразы:		<i>a</i>		<i>b</i>		<i>a</i>	<i>b</i>
Такты:	1 – 13	13 – 18	19 – 24	24 – 31	32 – 35	35 – 40	41 – 48
Тон-сти:	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c – B</i>	<i>c</i>	<i>c – f</i>	<i>c</i>	<i>c</i>

	Речитат. Тенора	Хорал фраза	3-х гол. имитация на тему фразы	Орк. заключ.
Фразы:		<i>c</i>	<i>d</i>	
Такты:	49 – 58	58 – 65	65 – 74	74 – 86
Тон-сти:	<i>c – f – g</i>	<i>Es</i>	<i>Es – c</i>	<i>c</i>

Композиционное строение начального хорового номера BWV 27 имеет некоторые общие признаки со строением хора № 1 BWV 93.

Сходство состоит в чередовании контрастных фрагментов.

В отличие от BWV 93, где в качестве контрастных фрагменты выступали 2-4-голосные имитации и гармонизованные фразы хорала, — в BWV 27 — хоровые гармонизованные фразы хорала сопоставляются с речитативными солирующих голосов: Сопрано, Альта и Тенора. Проведение последней фразы хорала звучит в 3-голосной имитации Тенор — Альт — Сопрано (т.е. голоса вступают в обратном порядке) с контрапунктирующей с ней Басовой партией.

Оркестровое заключение повторяет содержание оркестрового вступления. Гармонизованный хорал с промежуточными речитативами, в целом, составляют **рассредоточенную полную форму–бар** (аналогично форме № 1 BWV 93). Однако, все фрагменты формы скомпонованы оригинально, не повторяя ни одно из предыдущих сочетаний.

**Соотношение композиционного строения
начального номера кантаты с текстом хора:**

Оркестровое вступление (13 тактов)

Chor: (Хор, фраза **a**, мелодия у Сопрано, текст строки 1)

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

Кто знает, как близок мой конец?

Recitativo: (Сопрано, свободный текст)

Das weiß der liebe Gott allein,

Это знает только один Бог преблагий,

ob meine Wallfahrt auf der Erden kurz

будет ли мой путь земной краток

oder länger möge sein.

или долог.

Chor:(Хор, фраза **b**, мелодия у Сопрано, текст строки 2)

Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.

Уходит время, приходит смерть.

Recitativo: (Альт, свободный текст)

Und endlich kommt es doch so weit,

И, наконец, наступает пора,

daß sie zusammen treffen werden.

когда они встречаются.

Chor: (Хор, фразы **a** и **b**, мелодия у Сопрано, текст
строк 3 и 4)

Ach, wie geschwinde und behende

Ах, как же быстро и мгновенно

kann kommen meine Todes not!

может настать мой смертный час!

Recitativo: (Тенор, свободный текст)

Wer weiß, ob heute nicht mein Mund

Кто знает, не сегодня ли мои уста

die letzten Worte spricht!

произнесут последние слова!

Drum bet ich alle Zeit, alle Zeit,

Drum bet ich alle Zeit:

Поэтому молюсь я все время, все время,

Поэтому молюсь я все время:

Chor: (Хор, фраза *c*, мелодия у Сопрано, текст строки 5)

Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,

Боже мой, молю Тебя Крови Христовой ради,

3-голосная имитация (Тенор-Альт-Сопрано),

контрапункт у Баса,

фраза *d*, текст строки 6)

machs nur mit meinem Ende gut!

только даруй мне конец благий!

Оркестровое заключение (13 тактов)

Музыкальное и текстовое содержание речитативов носят характер дополняющих комментариев основных мыслей, выраженных в поэтическом тексте хорала.

Поскольку хоральные фрагменты разьединены речитативами, аналогично искусственно созданной версии хоральной обработки номера № 1 из кантаты BWV 93, попробуем «собрать» эти фрагменты в единую хоральную обработку и исследовать всесторонне ее музыкальное содержание (хоровая партитура для удобства и наглядности представлена в клавирном изложении, партия органа выписана отдельной строчкой).

Пример 25

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de? Hin geht die Zeit, her kommt der Tod - .

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de? Hin geht die Zeit, her kommt der Tod - .

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de? Hin geht die Zeit, her kommt der Tod - .

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de? Hin geht die Zeit, her kommt der Tod - .

Mein Gott, ich bitt durch Chri - sti Blut - machs nur mit mei - nem En - de gut -

Mein Gott, ich bitt durch Chri - sti Blut, mein Gott ich machs nur mit mei - nem En - de, gut, machs nur mit
 Mein Gott, mein Gott, ich bitt durch Chri - sti Blut - ich machs nur mit mei - nem En - de, En - de gut - machs nur mit
 Mein Gott, ich bitt durch Chri - sti Blut - ich machs nur mit mei - nem En -

Сопоставим мелодию данной версии хоральной обработки в № 1 BWV 27 с мелодией-источником (мелодия-источник перенесена в тональность *до минор*):

Пример 26

Фраза *a*

(тт. 13-18, 35-40)

в мелодии-источнике

(тт. 1-3, 5-7)

Wer weiß, wie na - he mir mein En - de?
 Ach, wie ge - schwin - de und be - hen - de?

Фраза *b* (тт. 24-31, 41-48)

в мелодии-источнике

(тт. 3-5, 7-9)

kann kom - men mei - ne To - des - not!
 Hin geht die Zeit, her kommt der Tod.

Фраза *c* (тт. 58-65)

в мелодии-источнике

(тт. 9-11)

Mein Gott, ich bitt durch Chri - sti Blut.

Фраза *d* (тт. 65-74)

в мелодии-источнике

(тт. 11-13)

machs nur mit mei - nem En - de gut.

Метрическая и ритмическая стороны обработки, в отличие от всех предыдущих, максимально приближена к хоралу-источнику: мотивное содержание варьировано лишь в отдельных случаях.

Более значительному варьированию подверглась гармонизация хоральной обработки. Построенная схема аккордовой последовательности и тонально-модуляционного развития выявляют сходство и различия при сопоставительном анализе схемы хоров № 1, 7 из BWV 93 и хора № 1 из BWV 27.

Для этого, к уже ранее созданной таблице тонально-гармонического развития в хоральных обработках I и VII частей BWV 93 [Таблица 1, с. 44 настоящей работы] добавим данные гармонизации искусственно созданной версии хоральной обработки № 1 из BWV 27. Это оправдано тем, что все три версии имеют в своей основе одну мелодию хора. Кроме того, они связаны единым образным содержанием и принципом композиционного строения. Исходная тональность — *до минор* — также одна во всех трех примерах. Случаи несовпадения гармонизации отдельных звуков мелодии хора выделены шрифтом (нумерация звуков дана в рамках каждой фразы отдельно).

таблица 2

фраза *a*

№ зв.	1 g	2 c	3 d	4 es	5 d	6 c	7 d	8 h	9 g
I/93	c-moll: D5/3	t6	D5/3	t5/3	<i>II6</i> (D7) -3	V15/3 (t 6/4)	II6	D9 -3	t6/4
VII/93	c-moll: t5/3	t5/3	D6	t5/3	<i>D5/3(7)</i>	V15/3	II6	D5/3	<i>D5/3</i>
I/27	c-moll: t5/3	t5/3	VII ум.7	t5/3	<i>D5/3(7)</i>	V15/3	II6	D5/3(DD _{BB} 9) -7	<i>D5/3</i> -3

фраза *b*

№ зв.	1 b	2 b	3 as	4 g	5 c	6 c	7 h	8 c
I/93	Es: D5/3	T6	D6/5	T5/3	c-moll: (D) t6 (5/3)	K6/4	D5/3(7)	t5/3
VII/93	Es: III5/3	VI7	D6/5	T5/3	c-moll: t6(II6/5)	K6/4	D5/3	t5/3
I/27	Es: D6	T5/3	<i>f-moll: (D6/5) t5/3</i>	<i>c-moll: D2</i> -3	<i>DDум.вв7</i>	K6/4	D5/3	<i>IV6</i>

фраза *c*

№ зв.	1 d	2 es	3 f	4 g	5 g	6 f	7 f	8 es
I/93	<i>Es-dur: D7</i>	<i>V15/3</i>	D6	T5/3	T3/5	II6/5(7)	D5/3	T5/3
VII/93	<i>c-moll: D5/3</i>	<i>t5/3</i>	Es-dur: D5/3(2)	T6	T5/3	II6/5	D5/3 (7)	T5/3
I/27	<i>Es-dur: III5/3</i>	<i>IV2</i>	<i>VII6</i>	T5/3	T7	II6/5	D5/3	<i>VI 5/3</i>

фраза *d*

№ зв.	1 g	2 f	3 es	4 d	5 c	6 es	7 d	8 c
I/93	c-moll: D2 -3	D7(6/5) -3	t5/3	D7(2)	t6	t5/3(II7) -3	D7	t5/3
VII/93	c-moll: III5/3	II6	ум66DD7	D5/3(7)	VI5/3(2)	ум66DD7	D5/3(7)	T5/3тик.3
I/27	c-moll: t5/3	D4/3	t6(5/3)	D5/3	T6/4(D5/3)	T6/4(VII2) гарм.	D5/3	T2 -5

Во многом гармонизация опорных звуков мелодии и тональный ряд всех трех версий совпадают: особенно часто в каденционных оборотах фраз. В случаях несовпадения гармонизации звуков Бах находит каждый раз новые варианты тонально-гармонических средств.

Так, например, фразы *a* и *d*²⁷, развиваясь в русле основной тональности *до минор*, имеют **абсолютное совпадение** средств гармонизации (в фразе *a* на звуках № 4, 6, 7, 8; в фразе *d* — абсолютного совпадения нет); **относительное совпадение** — когда звуки мелодии гармонизованы аккордами одной функциональной группы (в фразе *a* таких звуков два — № 2 и № 3; в фразе *d* — их уже три — № 4, 7, 8). Остальные звуки мелодии фраз *a* (их всего три из девяти) и *d* (их пять из восьми) имеют **несовпадение** гармонических средств.

Фраза *c* гармонизована во всех трех примерах в параллельной тональности — ми бемоль мажор (в VII части кантаты BWV 93 переход в ми бемоль мажор происходит с небольшим опозданием: после первых двух звуков). **Абсолютное совпадение** средств гармонизации в двух случаях — на звуках № 6 и № 7; **относительное** — в трех случаях — на звуках № 3, 4, 5. **Несовпадение** — в трех случаях из восьми, на звуках № 1, 2, 8.

Значительное различие в гармонизации мелодии хора происходит в фразе *b*. Начало всех трех хоральных обработок

²⁷ Изложена имитационно, последовательность аккордов указана по вертикали, сопровождающей верхний голос — Сопрано.

дано в *ми-бемоль мажоре*. После второго звука мелодии тональное развитие **I** части кантаты BWV 27 развивается по плану, отличному от двух других: мимолетно погружаясь в русло *фа минора*, она постепенно сближается и сливается с обработками **I** и **VII** частей кантаты BWV 93 в *до миноре*. С подобным отклонением в *фа минор* (тональность субдоминанты) в начале фразы **b** мы встречались лишь один раз — при разборе заключительного хора кантаты № 179 [см. сноску 15 на с. 30 настоящей работы]. С *абсолютно совпадающей гармонизацией* звуков мелодии — дважды: № 6 и № 7; с *относительно совпадающей* — один, № 7. Полное *несовпадение* наблюдается в шести из восьми случаев — № 1, 2, 3, 4, 5, 8.

Несложный арифметический подсчет всех случаев абсолютного, относительного совпадения и несовпадения гармонизации звуков мелодии хора приводит к следующим результатам:

- всего в мелодии (в реальном звучании, с повтором фраз **a** и **b**) **50 звуков**: $(9 + 8) + (9 + 8) + 8 + 8$. Из их имеют полное, *абсолютное совпадение гармонических средств* — **14** звуков, *относительное совпадение* — **10** звуков; полное *несовпадение* — **26** звуков мелодии. Соотношение совпадения (абсолютного и относительного) с несовпадением — **24 к 26**, что свидетельствует о значительной *стабильности* гармонического мышления композитора и, вместе с тем (с небольшим «перевесом»), *преобладании вариантности* (и довольно разнообразной) в гармонизации одной и той же мелодии. Какое удивительное богатство фантазии!

Итак, мы рассмотрели весь материал вокально-хоровых обработок в кантатах И.С. Баха, основанный на развитии хоровой мелодии «*Weg nur...*». Подведем краткие итоги.

Хорал звучит в начальном (BWV 27), срединном (BWV 21, № 9) и в 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 выполняет роль *сквозной темы* (термин Вл. Протопопова)²⁸.

Методы работы с мелодией хорала весьма разнообразны. Хоральный напев используется в качестве *cantus firmus* в разных видах:

- у Теноровой (затем, Сопрановой) партии хора в контрапункте с другой мелодией, имитационно звучащей в остальных голосах хора и оркестра (BWV 21, № 9);

- у струнных на фоне двухголосной имитации Сопрано-Альт (BWV 93, № 4);

- как гармонизованный хорал, партия Сопрано которого интонационно максимально близка к мелодии-источнику (BWV 84, 88, 93, 166, 179, 197);

- как гармонизованный хорал, звучащий рассредоточено: в BWV 27 № 1 фразы гармонизованного хорала чередуются с Речитативами Сопрано, Альта и Тенора; в BWV 93 фразы гармонизованного хорала чередуются с двух-четырёх-голосными имитационными хоровыми фрагментами.

Разнообразны методы **варьирования и преобразования** мелодии хорала:

- хоральная мелодия звучит в *варьированном* виде в сольных номерах и эпизодах (BWV 93 в Речитативах № 2 и 5, в Арии № 6: фразы *c* и *d*);

- хорал — как источник начального мотива мелодического построения с *последующим свободным интонационным развитием*, дополнениями, изменениями - имитационные фрагменты в № 1, 4 BWV 93, № 1 BWV 27;

- значительное преобразование мелодии методом *парафразы*, изменение лада, структуры первоисточника в сольных и ансамблевых эпизодах BWV 93 (в Арии Тенора № 3, в ду-

²⁸ «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].

этном имитационном звучании у Сопрано и Альта № 4 *Agia. Duetto*;

- *обновленное* звучание фраз *a* и *b* хоральной мелодии в Арии Сопрано № 6.

Бах достаточно свободно обращается с мелодией хорала-источника, выделяя, или подчеркивая отдельные его интонации, мотивы, дает хоралу новое структурное, ладовое, гармоническое, жанровое звучание, подчиняя задачам выразительного характера. Методы работы настолько разнообразны (от незначительного варьирования до существенного преобразования и обновления мелодии, ритма, гармонии, фактуры, лада), что в результате меняется, а порой, и глубоко переосмысливается художественный образ хорала-источника.

Методы работы с музыкальным материалом постоянно взаимодействуют с *текстовой* переработкой хорала. Там, где текст совпадает с авторским оригиналом, мелодия хоровой обработки, как правило, максимально приближена к источнику. Так происходит в заключительных хоровых номерах кантат BWV 84, 88, 93, 166, 179, 197.

В хоральных обработках, связанных с интенсивной интонационно-структурной переработкой хорала, состояние поэтического текста различно.

Так, в BWV 93 в некоторых случаях авторский текст не нарушается:

- в № 7 — *абсолютное соответствие* авторскому тексту;
- в № 1 и № 4 — *соответствие* тексту 1 и 4 строф, но с повторением отдельных строк;
- в речитативных номерах кантаты текст хорала дается с *комментариями и дополнениями* (№ 2) и, даже, введением Евангельского сюжета (№ 5: упоминание о рыбалке Апостола Петра);
- в Ариях № 3 и № 6 поэтический авторский текст подвергается *значительной переработке*, а в последней — *вводится новый, свободный текст*. Авторство свободного текста (включая комментарии, дополнения) не установлено. Вероятно, им был Пикандер, но не исключено, что автором свободного текста мог быть и сам Бах.

Разнообразные методы работы с хоралом-источником (в комплексе с музыкальной и поэтической сторонами) отражались на **строении композиции** каждого кантатного номера. Можно утверждать, что, в целом, форма-бар хорала-источника *переносится* на каждый раздел кантаты, но делается это по-разному:

- при максимальном приближении музыкально-поэтического содержания хоровой обработки к хоралу-источнику в них сохраняется **форма-бар** в «чистом», абсолютном виде. Это относится ко всем заключительным хоровым номерам вышеперечисленных кантат;

- музыкально-поэтический материал, представленный в иных (тембровых, фактурных) видах (BWV 93 № 4 Ария, Дуэт), а также повторенный дважды (BWV 21 № 9) создают так называемую **вариационную форму-бар**;

- в номерах, где фразы мелодии хорала чередуются с другими тематическими фрагментами, можно назвать **рассредоточенной формой-бар** (BWV 27 № 1: Хор с Речитативом; BWV 93 № 5 Речитатив); или **вариационно-рассредоточенной формой-бар** (BWV 93 № 3 Ария Тенора);

- в № 2 Речитатив BWV 93, где музыкально-поэтическое содержание хорала дается не полностью (без 4 строки), складывается **неполная рассредоточенная форма-бар**;

- и, наконец, в № 6 Арии Сопрано BWV 93, где мелодия хорала подвергается наибольшему преобразованию, а поэтический текст значительно переработан, номер приобретает черты **2-частной – рондовариативной** (термин Вл. Протопопова) формы.

Семантика органных обработок хорала «Wer nur den lieben Gott läßt walten»

Рассмотрим четыре органные обработки хорала «Wer nur...»²⁹. Неизвестно время создания трех органных прелюдий -

²⁹ Помимо NBA, исследуемые органные обработки опубликованы в изданиях J.S.BACH Orgelwerke. Bd. V Ed. Peters. Leipzig, Dresden. Nr. 244: № 52 – 54

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 прелюдий.

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 хора) выписан на верхней нотной строке, средний и нижний (сопровождающие голоса) — на нижней строке.

Мелодия хора отделена от сопровождающих ее голосов не только по расположению на строчках, но и регистрово: за редким исключением, расстояние между верхним и двумя нижними голосами равно *квинте* - *дециме*. Это позволяет говорить о **двуплановости фактуры** данной обработки: первый план составляет парящая изысканная мелодия, второй — компактное полифоническое двухголосие сопровождающих голосов. Двуплановость фактуры подчеркивается строго выдержанный Бахом принцип **ритмического контраста** между верхним и нижними голосами.

(в дальнейшем, PV) и *Bd. VII Ed. Peters. Leipzig. Nr. 246: № 59* (в дальнейшем, PVII).

Достоверность авторства музыкального текста И.С. Баха подтверждается:

- **PV 52**— автографом И.С. Баха в «Клавирной книжечке для Вильгельма Фридемана Баха» (BWV 691);
- **PV 53** - рукописями, находящимися в собственности Хаузера и Гляйхауфа (В тематическо-системном указателе В. Шмидера она помещена в раздел «Хоральные обработки из собрания Кирнбергера», BWV 690);
- **PV 54** - манускриптом И.С. Баха «Органной книжечки» (BWV 642);
- **PVII 59** – вошла в собрание «Шюблеровских хоралов» (BWV 647).



В изысканной линии верхнего голоса нетрудно уловить связь с хоралом-источником: первые звуки каждой четвертной доли воспроизводят хоральную мелодию.

Гармонизация мелодии сохраняет ту общую схему тонально-гармонического движения, которая наблюдалась в большинстве хоровых обработок, за исключением последнего, завершающего аккорда: органная прелюдия до конца остается в рамках основной, минорной тональности.

Интенсивное колорирование хоральной мелодии, прозрачная, неторопливо развивающаяся ткань сопровождающих голосов создают **образ лирической, грациозной, хрупкой инструментальной миниатюры**³⁰. Данная версия является своеобразным художественным переосмыслением образа хора.

Еще более «инструментальной», но теперь уже с максимально орнаментированными средними голосами, является четырехголосная органная прелюдия BWV 690. Здесь, в отличие от предыдущей обработки, не два фактурных плана, а три:

- *первый* составляет мелодия хора в верхнем голосе;
- *второй* — быстрое гаммообразное движение *шестнадцатыми* нотами, охватывающее все голоса фактуры;

³⁰ Есть основания полагать (и это подтверждается многими исследователями творчества И.С. Баха), что создание данной прелюдии (как и последующих двух) имело педагогическую направленность. Так, на примере этой хоральной композиции, вероятно, отрабатывался навык исполнения основных видов мелизмов: всевозможных трелей, перечеркнутых и неперечеркнутых мордентов и других. В самом начале «Клавирной книжечки» Бахом приведена таблица, расшифровывающая исполнительскую трактовку условных обозначений орнаментации. Позже эта органная обработка была вписана рукой Анны Магдалены Бах в ее вторую Нотную тетрадь (1725-1740 гг.).

- *третий* — гармонически заполняющие, педальные басовые звуки ³¹.

Пример 28



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

³¹ На примере этой прелюдии, возможно, отрабатывалось учениками Баха владение развитым голосоведением, полифонической фактурой хоральной обработки.

В издании баховских органичных сочинений NBA (Ser. IV, Bd 3) в качестве дополнения к данной прелюдии приводится двухголосный пример мелодии хорала «*Wer nur...*» с «нумерованным» (цифрованным) басом.



Пожалуй, это самый ранний пример возможной гармонизации мелодии-источника. На подобных примерах ученики овладевали не только искусством игры на инструменте, но и навыками расшифровки цифрованного баса, гармонизации заданной мелодии, хоральной обработки. Работа с хоралом была неотъемлемой частью учебного процесса Баха — педагога.

вовлекаются в водоворот равномерно-разливающегося фактурного фона.

С одной стороны, в этой версии Бах максимально приблизился к сохранению мелодии хорала-источника: *трехдольная метрика* (размер 3/4), *масштабная равномерность фраз* (каждая по 5 тактов), незначительное *интонационное варьирование* самой мелодии (с типичным квартовым взлетом в начале фразы *c* и опеванием опорных звуков в фразе *d*).

С другой стороны, эта версия выделяется *тонально-гармонической* сложностью решения. Ее схема гармонического плана отличается от всех других (хоровых и органных) обработок хорала, кроме BWV 179, в которой фраза *b* начиналась с отклонения не в параллельную тональность, а в *субдоминанту* и в фразе *c* намечалось отклонение в *субдоминанту* параллельной тональности. Об аналогии тональных планов органной обработки BWV 690 и хоровой BWV 179 — говорилось выше [сноска 15, с. 30].

Смысловая мелодическая трансформация хорального напева направлена в сторону *углубления его драматической экспрессивности*.

Несколько иной образ хорального напева «Weg nimm...» предстает перед нами в органной обработке BWV 642 из **Органной книжечки**³².

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

³² Над созданием этого сборника 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* [курсив мой – Е.С.], 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.:14, с. 204-205].

бас) и двухголосный план средних голосов (гармоническое колорирование)³³.

Решительная ритмическая фигура основного мотива средних голосов: *две тридцать вторых — шестнадцатая*, комплементарно переходящая периодически в аналогичную фигуру нижнего голоса, придает художественному образу хорального напева необычайную **напористость, упругость, драматичность**. Данная интерпретация хора подтверждает тезис важнейшей роли комментирующих голосов в переосмыслении художественного образа первоисточника. Следует отметить, что здесь Бах обращается к версии мелодии-источника в *четырёхдольной метрике* (размер $C = 4/4$), в тональности — *ля минор* (как и во всех предыдущих органных прелюдиях).

Пример 29



Общий **тонально-гармонический план** прелюдии схож с остальными органными и хоровыми обработками (исключение составляет только окончание фразы **b**, последний аккорд которого колорируется сначала мажорным, а потом минорным трезвучием).

³³ По утверждению Ю.К. Евдокимовой, создание подобного типа «много-слойного многоголосия» в хоральных обработках принадлежит И.С. Баху: «...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].

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 органные и хоровые версии хора — естественны.

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

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**.

Напомним, что в хоровой версии мелодия хора *cantus firmus* звучала у струнных на фоне подвижной вокальной партии Сопрано-Альта и баса Continuo, 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.

Пример 30



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

Сравнение вариантов обработок одной и той же мелодии довольно показательно. 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.

Поиск ответа на вопрос, как образ хорала «Wer nur den lieben Gott läßt walten» воплощается в хоровых и органнх обработках Баха приводит к следующим выводам.

Протестанский хорал в творческом наследии великого кантора является образно-содержательным стержнем и тематической основой многих его духовных сочинений.

Хорал – гимн, воспевающий Славу и преданную Веру Богу, вместе с тем, чувства и переживания верующего человека: его надежду, уверенность в Божью милость, страх и покаяние в грехах, утешение и радость общения с Богом — все это, составляющее содержание хорала, *является воплощением идеалов лютеранского богослужения*. Молящиеся, слыша известную хоральную мелодию, исполняемую вокальными и инструментальными голосами, хором, оркестром, сразу связывают с ней слова гимна, к которому она относится.

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. 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 хоральную обработку), позволяет понять мир идей, эмоций, которые были наиболее близки ему самому³⁴.

Включаясь в многоголосный полисемантический контекст других тематических пластов, мелодия хорала 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 хорала. Это в равной степени относится и к хоровым версиям хоральных обработок (заключительным номерам кантат), где со-

³⁴ По меткому замечанию А. Швейцера «...все хоральные кантаты являются <...> глубочайшим выражением баховского мировосприятия» [14, с. 560].

проводящие голоса подчеркивают смысловое значение текста, и к органным прелюдиям, где текстовое прочтение хора подразумевается. Образный контраст вырастает из сопоставления двух противоположных сфер — земного и божественного; жизни и смерти; изменяющейся повседневности и застывшей вечности — как выражение борьбы двух начал в душе человека.

В сольных вокальных хоральных обработках, связанных с личностным выражением душевного состояния, переработка мелодии хора приобретает существенное значение, здесь особенно ярко выявляется отношение композитора к смысловому значению слова. В речитативных номерах — внутренний образный контраст выражен сопоставлением эпического (хорального) начала и декламационного (речитативного). В ариях и ансамблях — мелодия хора подвергается наибольшему преобразованию. Здесь проявилось глубокое психологическое проникновение композитора в хорал: от красочного колорирования, более существенного преобразования мелодии методом парафразы, до значительной трансформации мотивов, направленных в сторону углубления лирико-драматического характера музыки.

Хоральные обработки «*Wer nur...*» И.С. Баха потрясают силой художественного воздействия, вызывают у слушателей чувство радости и восхищения откровениями красоты Божественной Вселенной, душевных переживаний человечества, стремящегося найти свое место в ней. Создается впечатление, что композитор стремится исчерпать все потенциальные возможности темы-образа. При всем разнообразии интерпретации, приобретая различные интонационно-жанровые облики, хорал-источник не теряет при этом своей хоральной сущности, своего основного художественного смысла.

Все это свидетельствуют об удивительно высоких художественных достоинствах протестантского хора «Wer nur den lieben Gott läßt walten» и великом мастерстве великого композитора.

Литература

1. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.
2. *Евдокимова Ю.* Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. – М.: Музыка. – 1985. – С. 221 – 247.
3. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII-XX веков. – Изд. 2-е, испр. – М., 2003.
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.: Практика, 2001.
6. *Мюллер Т.* Хорал в кантатах Баха // Русская книга о Бахе: Сб.статей /Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. – М.: Музыка. – 1985. – С. 204 – 220.
7. *Протопопов Вл.* Принципы музыкальной формы И.С. Баха. – М., 1981.
8. *Скребков С.* Полифонический анализ. М., 1940.
9. *Стогний И.С.* Некоторые аспекты семантического анализа // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 54 – 60.
10. *Уилсон-Диксон Э.* История христианской музыки: Пер. с англ. – СПб.: Мирт, 2001. – (Энциклопедия христианства).
11. *Федосова Э.* Обработка хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. М., 1984. – С. 15 – 31.
12. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001.
13. *Шабалина Т.* Хронограф жизни и творчества И.С. Баха // А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика XXI. – 2002. – С. 684-737.
14. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика XXI. – 2002.
15. *Эскина Н.* Традиции «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII вв.): Сб. тр. Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 65. – М., 1983. – С. 113 –131.

16. *Dürr, Alfred*. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. – Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000.
17. *Evangelisches Kirchen Gesangbuch: [Melodien u.Texte]*. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1983.
18. *Kümmerle, Salomon*. Enzyklopedie der evangelischen Kirchenmusik. – IV Bd. – New York, 1974.
19. *Obermair, Gilbert*. Die schönsten Kirchenlieder. Über 200 deutsche Kirchenlieder aus fünf Jahrhunderten. Abbildungen von Matthäus Merian (1593 – 1650), aus der 1630 in Strassburg erschienenen Lutherbibel. Originalausgabe. Wilhelm HeyneVerlag. – München, cop. 1980.
20. *Petzoldt, Martin*. Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd 1. – Ed., Internationale Bachakademie Stuttgart; Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2004.
21. *Schmieder, Wolfgang*. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. – 2., überarb. und erweiterte Ausgabe. – Wiesbaden, 1990.
22. *Zahn, Johannes*. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. – 6 Bde. – Gütersloh 1889 –1893. – Neudruck Hildesheim, 1963.

Содержание

Предисловие.....	3
Хорал «<i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>» как основа вокально-хоровых и органичных обработок И.С. Баха.....	6
Жанровые особенности хоральных обработок.....	17
Семантика вокально-хоровых обработок хорала «<i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>».....	21
Кантата BWV 93	
« <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> ».....	32
№ 1 Chorus	37
№ 2 Recitativo.....	46
№ 3 Aria.....	52
№ 4 Aria Duetto.....	68
№ 5 Recitativo.....	56
№ 6 Aria.....	62
№ 7 Corale.....	76
Кантата BWV 127	
« <i>Wer weiß, wie nahe mein Ende</i> »	
№ 1 Chor mit Recitativo.....	77
Семантика органичных обработок хорала «<i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>».....	87
BWV 691.....	88
BWV 690.....	89
BWV 642.....	91
BWV 647.....	93
Литература.....	97

Елена Викторовна Сидорова

Хорал «Wer nur den lieben Gott läßt walten»
в творческом наследии И.С. Баха

Исследовательский очерк

Формат 60х90/16 Объем 6 п.л.

Печать офсетная

Тираж 100 экз.

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