

**«Вечность» в музыкальном пространстве
духовных кантат И.С. Баха**

Доклад на Всероссийской научной конференции «Христианские образы в искусстве»
20 - 21 апреля 2010 года / РАМ им. Гнесиных, Москва¹

«Вечность». Что означает это слово?

Самое очевидное толкование слова опирается на его корень – «век» и производное понятие «жизненный век», означающее временное бытие жизненного существования.

Осознание пространства и времени происходило со времен древних греков: уже на ранней стадии философской мысли была установлена дифференциация качества **времени**:

— с одной стороны, отмечалось наличие времени, отражающего *движение воспринимаемого мира*, постоянно находящегося в состоянии становления, изменения;

— с другой стороны, наблюдения приводили к мысли о существовании *долговечного* времени, не имеющего конца. Эта мысль подтверждалась тем фактом, что никто из смертных не видел происхождения и исчезновения таких предметов, как Земля, небо, океан. Бесконечность времени существования мира обрело понятие **вечности**.

Иначе говоря: **время** (*греч.* χρονος — «хронос») в естествознании — это абстрактное количественное измерение периодически повторяющихся процессов (год, сутки), а в философии — форма бытия материи, характеризующая такими свойствами, как длительность и последовательность смены ее состояний. **Вечность** (*греч.* αιων — «эон»), в отличие от «времени» — это свойство или состояние существа, не подлежащее измерению, содержащее бесконечное бытие мироздания.

Противопоставление времени и вечности получает развитие у философов (Платона, Плотина, Боэция, Фомы Аквинского), а через Аврелия Августина и других «отцов церкви» проникает в христианскую теологию, становясь одним из важных положений христианской религиозной философии.

Теологическая концепция «Вечности» наглядно выявляется в Священном Писании. В *Ветхом Завете* понятие вечности передается выражениями «из рода в род», «во веки веков». В *Новом Завете* представление о Боге как Творце и Правителе истории является основой понимания бесконечной жизни. Бог существовал «до мира» и будет существовать после — «Бог вечен».

Постулаты Священного Писания становятся идейной основой протестантского хорала (XVI – XVII вв), и вместе с ним проникают во все

¹ Опубликовано: *Сидорова Е.В.* «Вечность» в музыкальном пространстве духовных кантат И.С. Баха // Христианские образы в искусстве: Сб. тр. 181. Выпуск 3. Материалы Всероссийской научной конференции 20 - 21 апреля 2010 года / РАМ им. Гнесиных. — М., 2011 года. — С. 129 – 145.

«поры» религиозного музыкального искусства Германии эпохи Барокко, в том числе, духовные кантаты И.С. Баха.

В хоралах мы встречаем часто выражения:

— «Gott Vater in **Ewigkeit**» — («Бог Отец в **Вечности**») из «Tedeum» М. Лютера [M. Luther] (BWV 16);

— «ins **ewgen Vaters Reich**» — («в **вечное царство Отца нашего**») из 3-й строфы хорала И. Херманна [Joh. Hermann] «Jesu, nun sei gepreiset» (BWV 41);

— «Des **ewgen Vaters** einig Kind» («Единый сын **вечного Отца**»); «das **ewig Gut**» («**вечное Благо**»); «das **ewig Licht** geht da herein» («**вечный свет** входит с Ним»); «dank ihm des in **Ewigkeit**» («благодарите его **вечно**») — М. Лютер, 1524 (BWV 91);

— «mein Gott, der **ewig** lebet» («Боже мой, **вечно** сущий») «Gelobet sei mein Gott in alle **Ewigkeit**» («Слава тебе, Боже мой, **во веки веков**») — из песни И. Олеариуса [Joh. Olearius], 1665 (BWV 129).

Список можно было бы продолжить, но и этих примеров достаточно, чтобы получить наглядное представление о значении слов «**вечное, вечность**» в хоральной поэзии.

Прежде, чем обратиться к рассмотрению сути затронутого вопроса, необходимо уточнить, что же такое «музыкальное пространство». Чаще всего понятие «пространство» рассматривается в совокупности с понятием «время».

Общее понятие пространства и времени в философии: любое движение материи – есть изменение положения в пространстве, осуществляемое во времени.

Пространству и времени присущи *качественно специфические свойства*. Для **пространства** таковыми будут: **трехмерность** (высота, длина, глубина), симметрия и асимметрия, формы и размеры, местоположение, расстояние между телами, распределение вещества и поля.

Специфические свойства **времени**: одномерность, необратимость (т.е. всегда направленность от прошлого к будущему), ритм процессов, скорость изменения состояния.

Специфика музыкального искусства диктует особые подходы к рассмотрению «пространства-времени» движущейся звуковой материи.

Любопытное образное определение сущности музыкального искусства мы находим в эссе М. Кокжаева «Топология музыкального пространства»: «Музыка – искусство точной науки и состояния души одновременно», — утверждает автор. По мнению композитора в музыкальном искусстве моделирование сложного пространственного устройства мироздания «стало технологической основой творческого процесса и является сущностным качеством любой художественно ценной композиции» [5, с.5].

О многомерности музыкального пространства вообще и музыки Баха в частности, в отечественном музыковедении сказано немало. Всеобъемлющее

пространство музыки Баха притягивает внимание специалистов, исследующих различные параметры музыкальной ткани.²

«Соразмерная форма» И.С. Баха проходила неоднократно «проверку на прочность» музыковедов разных стран и поколений и каждый раз в результате исследований добывались факты, подтверждающие безукоризненную пропорциональность соотношения параметров музыкальных композиций.

Значительно раздвинуты горизонты познания в области музыкального пространства благодаря исследованиям И. Стогний. Семантический анализ, «геометрия» форм, формы «второго плана», наблюдения по поводу соотношения тонального и образного содержания произведений И.С. Баха (а также, И. Брамса) – все это является значительными шагами в области освоения музыкального пространства [10, с. 211].

Среди основных параметров музыкального пространства И. Стогний выделяет *продолжительность* (длину), *диапазон* (высоту) и *фактуру* (глубину) звучания «Текущая природа времени, и стабилизирующая природа пространства обеспечивает жизнеспособность процессуальной и кристаллической сторон музыкальной формы» [9, с. 54 - 56].

В своей работе «Топология музыкального пространства» композитор М. Кокжаев высказывает свое видение музыкального пространства:

«В нотной графике *одноголосных* музыкальных произведений есть лишь два измерения – *время* и *звукоточность*. В *многоголосии* присутствуют три измерения – ко времени и звукоточности прибавляется еще и музыкальная *глубина*. [5, с. 9].

«... *аккордовый* принцип одновременности звучания разновысоких тонов можно считать третьим, уже не плоскостным, а *стереометрическим измерением* музыкальной пространственности, которое мы условно назовем «*глубиной*» [там же, с. 66].

Из трех координат музыкального пространства именно третье — *глубина* — вызывает наибольший интерес, ввиду относительной неразработанности. На наш взгляд, не только фактура и аккордовое изложение, но и ряд других факторов музыкальной выразительности, объединенных в единый комплекс, способствует созданию глубины музыкального звучания. Среди них: лад, гармония, полифония, тембровая окраска звука, динамика, артикуляция и др. Выделим из этого ряда тембровую драматургию композиции.

По мнению композитора М. Кокжаева техника темброво-акустических приемов является самым необходимым средством передачи композиционного замысла:

«... кроме собственной знаковой идеопластики, музыкальные звуки несут в себе еще и темброво-энергетические особенности, которые сами по себе в различных

² Вл. Протопопов усматривает в музыкальной форме Баха удивительную уравновешенность разных ее сторон, *пропорциональность тематических, тональных и фактурно-тембровых элементов композиции* ... «Хотя все это разные параметры формы, но, оказывается, они у Баха упорядочены и нередко подчиняются закону золотого сечения» [7, с. 237-238].

По наблюдениям М.С. Друскина, симметрия, которая лежит в основе строения кантат И.С. Баха, в реальном звучании становится «кажущейся»: «она *преодолевается пространственно-временными параметрами музыки* [3, с. 214].

И. Иглицкой при анализе строения фуг И.С. Баха были выявлены особые *взаимоотношения принципов симметрии и точки золотого сечения* [4, с. 112 – 123].

композиционных сочетаниях образуют акустическое поле – проявление вторичных, но не менее важных, чем идеально-логическое начало, средств выразительности» [5, с. 55].

Охватывая трехмерность музыкального пространства, М. Кокжаев перечисляет основные его свойства:

«Первое — оно имеет три измерения: относительную звуковысотность, вектор времени и гармоническую «глубину»;

второе — музыкальное пространство приобретает геометрические очертания и размеры находящегося в нем музыкального вещества;

третье — состояние акустического поля напрямую связано с энергетикой музыкальной субстанции ...» [там же, с. 71].

Малоизвестный факт, но эффекты «стереозвучания» в музыке Баха были тонко подмечены Э. Праутом в работе «Заметки о духовных кантатах И.С. Баха» [6], где автор приводит многочисленные примеры оригинальных тембровых решений вокально-оркестровой партитуры.

Приведу лишь один из них. Рассматривая партитуру заключительного номера кантаты № 69 «Lobe den Herrn, meine Seele», Э. Праут обнаружил, что хорал, положенный в основу хорового номера, изначально звучал во фригийском ладу, имел характер молитвы. Однако в кантате характер хорала меняется. «Умоляющий оттенок изменился в ликующий <...> Бах со своим безошибочным чутьем к правильности выражения, с удивительным мастерством гармонизирует мелодию в D dur'e, прибавляя к голосовым партиям **самостоятельные партии труб**. <...> Вы заметите, что **в двух местах [у хора] недостает терции в доминантакорде: в обоих случаях недостающая нота находится в партии трубы**»[!!! 6, с. 10. Выделено мною – Е.С.]

Ценные наблюдения тембрового содержания музыкальных произведений разных исторических эпох содержатся в работах Ю.А. Фортунатова. Отдельные главы посвящены оркестру и тембровой драматургии музыки И.С. Баха [12, с. 37 - 51]. К сожалению, наши знания о тембровой драматургии в музыкальном пространстве кантатно-ораториальных произведений Баха существуют только на уровне отдельных наблюдений и открытий.

Обобщая упомянутые работы и позиции авторов, рассмотрим музыкальное пространство духовных кантат Баха и круг средств выразительности, привлекаемых композитором для «выражения», «передачи», «изображения», «воплощения» безмерного понятия – «Вечность».

Иоганну Себастьяну Баху принадлежит две кантаты с этой темой – «O Ewigkeit, du Donnerwort» / «О Вечность, ты громовое слово», BWV 60 и BWV 20. Созданные в разное время, они демонстрируют различный подход к художественному раскрытию темы. В основу кантат положен текст одноименного стихотворения (впоследствии ставший хоралом) Иоганна Риста.³

³ **Rist, Johann** (1607 – 1667), выдающийся немецкий поэт и священник. С 1633 г. пастор в Веделе на Эльбе. Основатель союза поэтов «*Elbschwanordens*» («Орден лебедя Эльбы»), удостоен особых почестей короля Кайзера.

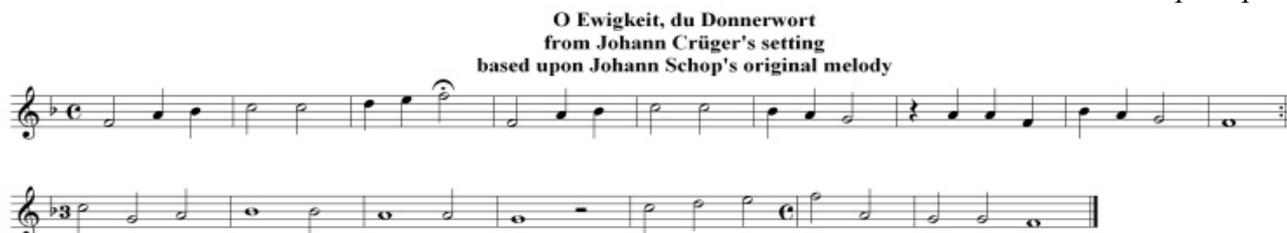
Из истории хорала [20: *bach-cantatas*]

Оригинальная мелодия была составлена Иоганном Шопом [Johann Schop] и сначала появилась как духовная песня «*Wach auf, mein Geist, erhebe dich*» в его коллекции *Himlische Lieder* (3^{-ий} выпуск из 10 песен, Lüneburg, 1642).

Иоганн Крюгер [Johann Crüger] приспособил и изменил немного мелодию Иоганна Шопы, объединил ее с текстом И. Риста «О Ewigkeit, du Donnerwort», и затем издал ее в коллекции под названием *Praxis pietatis melica* (5^{-й} выпуск, Берлин, 1653).

Версия адаптации крюгеровской мелодии, изданной в 1658, дана ниже:

Пример № 1



Стихи И. Риста печатаются в Лейпцигских сборниках псалмов времени Баха в большинстве случаев с 16 строфами; однако в сборнике псалмов Готтфрида Вопелиуса [Gottfried Vopelius, 1682] она представлена в укороченном, 12-строфном варианте.

Хорал канонизирован протестантской церковью, в одном из сборников ЕКgb⁴ последних лет он значится под № 324 [14, с. 397]. Приводим текст пяти строф хорала И. Риста⁵:

**1. О вечность, ты громовое слово,
о меч, пронзающий душу,
О начало без конца!
О вечность, время без времени,
от великой печали я не знаю,
куда мне идти.
Мое ужаснувшееся сердце содрогается,
так что язык мой застревает в глотке.**

2. На всем свете нет такого несчастья,
которое со временем не кончилось бы
и не исчезло бы полностью.
Только вечность не имеет предела
и все время продолжает свою игру,
не прекращая буйствовать;
да, - как говорит мой Спаситель, -
в ней нет спасения.

**3. О вечность, ты пугаешь меня,
о вечно, вечно - это слишком долго,
тут воистину не до шуток.**
Поэтому, когда я смотрю на эту долгую ночь
вместе с ее великой мукой,
страх пронизывает мое сердце;
не найти ничего более страшного,
чем вечность.

4. О Боже, как же ты справедлив,
как караешь ты злого слугу
столь жестоко в пучине мук;
**за краткие грехи этого мира
Ты уготовал такую долгую муку.**
Ах, почувствуй это сердцем;
думай часто, о смертный:
время коротко, смерть быстра.

**5. О вечность, о ты, громовое слово,
о меч, пронзающий душу,
о начало без конца!
О вечность, время без времени,
от великой печали я не знаю, куда мне
идти.**
Прими меня, если хочешь,
Ты, Господь Иисус, в Твой шатер радости.

BWV 20 «О Ewigkeit, du Donnerwort» / «О, Вечность, ты громовое слово»

⁴ Evangelisches Kirchen Gesangbuch.

⁵ Перевод на русский язык Г.Б. Куборской. Жирным шрифтом выделены фразы, цитируемые в различных номерах духовных кантат И.С. Баха.

Кантата максимально раскрывает текст хора (полное цитирование в № 1, 7, 11; частичное – в № 2, 3, 5, 9), принадлежит к категории **хоральных кантат**, имеет массу изобразительных моментов.

Автор либретто – неизвестен.

В кантате 11 номеров: 3 хоровых, 3 речитатива, 4 арии и 1 ансамбль. Номера сгруппированы в 2-х частях: 7 + 4. Продолжительность звучания – 33:04 мин/сек.

Таблица № 1

Схема кантаты BWV 20

Первое исполнение 11.06.1724												Хорал "O Ewigkeit, du Donnerwort" EKgb 324
	Ch	rT	aT	rB	aB	aA	Ch	aB	rA	d: AT	Ch	

Условные обозначения:

 - хоровые номера с полным цитированием  - речитативы с частич. цитир.  - арии с частичн. цитированием  - отсутствие хора

Тема «Вечность» раскрывается последовательно разными средствами выразительности в разножанровых номерах кантаты.

Хоровые номера (№ 1, 7, 11) полностью воспроизводят мелодию и текст хора:

— заглавный хор представляет собой крупномасштабную концертную форму с использованием приема *cantus firmus*;

— заключительные хоры I и II части (№ 7 и 11) решены в фактуре аккордового склада с элементами полифонии.

В сольных номерах (речитативах и ариях) мелодия хора не используется, только частично цитируется текст.

Особо следует сказать о **заглавном хоре**.

Участвуют: SATB (хор), труба (da tirarsi), гобои I-III, скрипки I+II, альты, виолончели, контрабасы, орган.

Восемь строк строфы текста размещены в музыкальном пространстве следующим образом:

- первые 3 строки – медленно, размер C (4/4);
- следующие 3 строки – быстро, размер 3/4;
- последние 2 строки – медленно, размер C (4/4).

В целом складывается 3-частная форма по типу «французской увертюры» (медленно – быстро – медленно). Тематически сочетается с рассредоточенной формой-бар: A A₁ B.

Представление о «Вечности» дано во всей полноте выразительных и изобразительных возможностей вокально-хоровой партитуры.

В первом разделе **фактура** состоит из 3-х тематических слоев:

1. Первый слой составляет хоральная мелодия, которая звучит у сопрано и трубы: тембровое и регистровое выделение темы. Мелодическая линия, передающая представление о «Вечности» — это последовательно восходящий звукоряд, устремленный «в небо», сопровождается усилением динамики. Прием *cantus firmus* с растягиванием слова «Вечность» способствует ритмическому выделению основного напева. Медленный темп обусловлен смысловым содержанием текста, в котором говорится о вечности, как «времени без времени», о вечности как бесконечности («О начало, без конца»).

2. Второй слой — контрапунктические линии остальных хоровых голосов;
3. Третий слой — оркестровое сопровождение, имеющее самостоятельное, контрастное тематическое содержание. Он ассоциируется с другим, «земным временем», наполненным движением.

В среднем разделе медленный темп сменяется на «Vivace», вместо четырехдольного размера появляется трехдольный. При сохранении художественного принципа ведения *cantus firmus* сопрано и трубой, контрастным слоем выступает инструментальное сопровождение, построенное в форме 4-голосной фуги со стреттными проведениями темы.

Последние две строчки текста возвращают характер музыки первоначального раздела.

т. 13 - 15

Пример № 1

The image shows a musical score for measures 13-15. The instruments listed on the left are Oboe I, Oboe II, Oboe III, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Tromba da tirarsi col Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have lyrics: "E - - - wig - - - keit, du". The instrumental parts show complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The Continuo part is marked with a 'p' dynamic.

Характерной особенностью сольных номеров является камерность высказывания, вместе с тем, каждый из них получает своеобразное инструментальное сопровождение, которое позволяет максимально расширить тематическое содержание и тембровую насыщенность многоголосной фактуры.

Речитативы Тенора (№ 2), Баса (№ 4) и Альта (№ 9) решены аналогично: сольные монологи сопровождаются Continuo-secco. Они имеют характер рассуждений, размышлений «вслух», высказывания от лица разных персонажей.

Арии (№ 3, 5, 6, 8) – развернутые концертные пьесы. Три арии решены аналогично: сольные голоса вместе с инструментами образуют ансамблевую фактуру – квинтеты. Вместе с тем, комплекс тембрового сочетания голосов значительно отличает их друг от друга:

№ 3 – Тенор + струнные = квинтет

№ 5 – Бас + 3 гобоя и Continuo = квинтет

№ 6 – Альт + струнные = квинтет

Несколько «особняком» отстоит Ария Баса (№ 8) из 2-й части. Она играет важную роль в развитии драматургии всей кантаты. Здесь тема Вечности раскрывается в образе Страшного суда.

Текст:

Пробудитесь, пробудитесь заблудшие овцы,
 страхните с себя греховный сон
 и скорее исправьте свою жизнь!
 Пробудитесь, прежде чем раздастся глас трубный,
 который, ужаснув, не воззовет вас из могил
 на суд к Судии всего мира!

Текстовое содержание арии подчеркивается характером музыки: расширенный состав инструментального сопровождения (труба, струнные, 3 гобоя, Continuo), фанфарные возгласы трубы, мажорный лад, подвижный энергичный ритм, усиленная динамика — все средства выразительности способствуют созданию художественного образа Суда Божьего (вокальный голос Бас – голос Бога, который обращается к людям).

Заключительные хоры (Choral № 7, 11) – идентичные по музыкальному содержанию. Хоровое 4-голосие дублируется всеми инструментами, звучавшими в кантате, однако символический симбиоз Сопрано и трубы (звучание мелодии хора) сохраняет свое ведущее положение в партитуре. Выразительным средством выступает гармония.

Пример № 2

CHORAL.

Soprano.
Tromba da tirarsi.
Oboe I. II. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Oboe III. Violino II.
coll' Alto.

Tenore.
Viola
col Tenore.

Basso.

Continuo.

So lang ein Gott im Himmel lebt und über alle Wolken schwebt, wird
 Es wird sie plagen Kält' und Hitz; Angst, Hunger, Schrecken, Feur und Blitz und

6 6 8 7 7 7 7 6 6 6

Таким образом, тема «Вечности» раскрывается в трех смысловых планах: ее пространственная бесконечность показана в контрастном сопоставлении с «земным», переменчивым временем жизненного существования (№ 1), в образе Страшного суда (№ 8) и в форме катехизического наставления (№ 7 и 11). В качестве средств выразительности выступают фактурный прием *cantus firmus* с растягиванием слова «Вечность», тембровые выделения хорального напева (Сопрано + труба), тембровые «расширения» фактуры (полифонические вокально-

инструментальные квинтеты в сольных номерах), красочные гармонии (заключительные хоровые номера I и II части).

BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» / «О, Вечность, ты громовое слово»

Одноименная кантата BWV 60 (возникла на год раньше, чем BWV 20) раскрывает внутренние размышления, переживания простого смертного человека, испытывающего смешанные чувства страха, сомнений и надежды перед грядущей «Вечностью» («Вечной загробной жизнью», «Страшным судом», «Переходом в мир иной»)⁶.

Отсюда рождается иная художественная концепция цикла. Бах дает ей подзаголовок «Диалоги»: во всех номерах участвуют 2 главных художественных образа: «Страх» (вок. Альт) и «Надежда» (Тенор). В предпоследний номер вводится партия Баса, персонифицирующая голос «Святого Духа». Драматургия кантаты строится на развитии взаимоотношений «Страх» и «Надежды», отражая противоречивость человеческой души.

В размышлениях о смерти в течение трех частей состояние «Страх» сменяется «Надеждой». В четвертом номере «Надежда» уступает место уверенному утверждению Святого Духа (Бас): «Блаженны мёртвые, умирающие в Господе». Оно влияет на характер заключительного высказывания «Страх» — «О благое (слово)! отныне я блажен <...> Мое тело упокоится без страха, как во сне, душа же узрит оную радость»⁷. Завершает кантату хоровая хоральная часть – как символ катарсиса, разрешения драматической коллизии.

Таблица № 2

Схема кантаты BWV 60

Первое исполнение 07.11.1723						№1. "O Ewigkeit, du Donnerwort" EKgb - 324/1 № 5. "Es ist genug" EKgb –отсутств.; Текст – 5 строфа хорала
	ad: AT	r AT	ad: AT	r AB	Ch	

Тематическое содержание кантаты включает материал двух разных хоралов. Первая строфа песни Иоганна Риста является основой первого номера кантаты — дуэта Тенора и Альта. Последняя пятая строфа песни Иоганна Але / Франца Иоахима Бурмайстера «Es ist genug» — основой заключительного хорового номера. Внутренние номера основаны на свободной поэзии. Четыре из пяти номеров являются ансамблевыми (дуэты, диалоги), и лишь один — хоровой (заключительный).

⁶ В своем «рассказе» Христиан Вольф [Wolff, Chr.] связывает рождение кантаты с биографическими событиями, происходящими в жизни И.С. Баха. По его предположениям мысли о смерти, переходе в «мир иной» и чувствах, которые испытывает человек в это время, вызваны тяжелой болезнью и кончиной старейшего проповедника Томаскирхе – Вайзе [19, s. 15 - 21].

⁷ Здесь и далее перевод на русский язык игумена Петра (Мещеринова) [20].

Первый номер кантаты «Aria T[енора] e Choral A[льта]», озвучивающий текст первой строфы песни И. Риста обладает 3-ярусной тематической структурой: хорал (мелодия и текст), звучащий в форме *cantus firmus* у Альта и усиленный тембром валторны (образ «Страха»), сопровождается двумя тематическими пластами.

Один из них звучит у Тенора (образ «Надежды») со словами библейского изречения «На помощь твою надеюсь, Господи!» [Быт., 49: 18]. Другой пласт — инструментальное сопровождение — обладает собственным тематизмом, контрастным по отношению к вокальным партиям. Сочетание разнохарактерных разнотембровых тематических пластов создает звуковую атмосферу тревоги, сомнения, страха и, одновременно, светлой надежды (тональность D dur). По предположению А. Дюрра, сетующие фразы двух гобоев d'amore передают состояние заветного ожидания блага Господа; тремоло струнных и Continuo, пронизывающие весь номер, отображают дрожь «Страха» [13, с. 700].

По масштабу (83 такта) и способу воплощения (полифония пластов) данный номер не уступает крупным хоровым композициям других кантат Баха.

Речитативные диалоги (№ 2 и 4) художественно претворяют противопоставление «Страха» и «Надежды»: размышления человека сопровождаются выражением глубоких душевных переживаний, ярких эмоций.

Изложение содержит чередование декламационных и ариозных фрагментов в партиях обоих участников диалога. Сопровождение вокальных партий *Secco* поручено виолончели и чембало (органу).

В центральном номере кантаты, **Duetto**, противостояние «Страха» и «Надежды» получает драматическое разрешение. Их высказывания сближаются и по характеру и по форме. Диалог перерастает в Дуэт:

<u>I раздел</u>	Страх: Меня страшит мой смертный одр, Надежда: Десница Спасителя покроет меня,
<u>II раздел</u>	Страх: вера совсем ослабела! Надежда: мой Иисус помогает мне.
<u>III раздел</u>	Страх: ужасен мне отверстый гроб, – Надежда: но станет он местом упокоения.

«Единовременный контраст» (выражение Т. Ливановой) вокальных голосов дополняется темброво-тематическими линиями сопровождающих инструментов: гобоя d'amore, скрипки и Continuo, различающихся своим ритмическим рисунком. В итоге звуковое пространство номера образует контрапунктически уравновешенный квинтет.

Завершает кантату **хорал «Es ist genug»** при участии хора и всех оркестровых инструментов, звучавших ранее. Этот хорал встречается единственный раз не только в духовных кантатах, но и во всем вокально-хоровом наследии И.С. Баха. Вместе с тем, никакой другой хорал не может сравниться с ним по степени интереса, внимания и признания не только со

стороны слушательской аудитории, но и со стороны музыковедов-исследователей.⁸

Из истории хорала [20: <bach-cantatas>]

Автор мелодии – Иоганн Рудольф Але [Johann Rudolf Ahle]: он и его отец, Johann Georg Ahle, были органистами — предшественниками Баха в Церкви Divi Blasii [Блаженного Власия] в Мюльхаузене.

Мелодия, “*Es ist genug*” сначала появилась в коллекции церковных напевов в простом [аккордовом] стиле, изданном в Sonderhausen в 1662.⁹

Автор текста – Франц Иоахим Бурмайстер [Franz Joachim Burmeister] из Лüneбурга, где он был проповедником. Текст хорала был вдохновлен сюжетом из Библии и представлял собой расширенную версию молитвы Илии (по Русской Библии — 3-я книга Царств, 19:4) [2, с. 362].¹⁰

Именно эти слова молитвы Илии и послужили основой для 5-й строфы стихотворения Бурмайстера и заключительного хорового номера кантаты № 60 Баха. Всего 20 тактов, 10 строк, хорал длится одну минуту, но в эту минуту сконцентрировался сокровенный духовный монолог, молитва, просьба и покаяние, умиротворение.

Существует несколько вариантов перевода текста хорала. На наш взгляд, наиболее удачным является перевод, помещенный на сайте <bach-cantatas> под именем игумена Петра (Мещерякова) [20]:

Es ist genug;

Herr, wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus!
Mein Jesu kömmt;
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein großer Jammer bleibt danieden.
Es ist genug. Es ist genug.

1. С меня довольно;

2. Господи, если Тебе угодно,
3. возьми меня к Себе!
4. Мой Иисус приходит;
5. прощай же, о мир!
6. я отхожу в небесный дом,
7. я отхожу туда навечно, с миром,
8. мои великие страдания остаются здесь.
9. С меня довольно. 10. С меня довольно.

В своем исследовании Хайнрих Поос называет этот хорал выражением «радости умирания». По его словам: «хорал (№ 5) BWV 60 – заключение диалоговой кантаты, в котором идейно-исторические мотивы из предыдущих частей изложения накапливаются и достигают высшей точки» [18, с. 122].

⁸ Ему посвящены специальные работы Григория Пантиелева [Pantijelew, G., 16], Хайнриха Пооса [Poos, H., 18], Христиана Вольфа [Wolff, Chr., 19] и многие другие.

⁹ В работе Хайнриха Пооса помещен первоначальный вариант хорала для 6-голосного хора: 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас [18, с. 122 - 123], который позволяет сравнить первоисточник с художественной интерпретацией хорала И.С. Баха.

¹⁰ Библейский сюжет:

«Глава 19: *«Илия бежит в пустыню от Иезавели»*

1. И пересказал Ахав Иезавели все, что сделал Илия, и то, что он убил всех пророков мечом. **2.** И послала Иезавель посланца к Илию сказать: [если ты Илия, а я Иезавель, то] пусть то и то сделают мне боги, и еще больше сделают, если я завтра к этому времени не сделаю с твоею душою того, что *сделано* с душою каждого из них. **3.** Увидев это, он встал и пошел, чтобы спасти жизнь свою, и пришел в Вирсавию, которая в Иудее, и оставил отрока своего там. **4.** А сам отошел в пустыню на день пути и, придя, сел под можжевелевым кустом, и просил смерти себе и сказал: **довольно уже, Господи; возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих».**

Каждый звук, каждое созвучие максимально насыщены смыслом и выразительностью; каждый исследователь, прикоснувшийся к этому шедевру, находит в нем все новые и новые грани познания.

Пример № 3

CHORAL.

Soprano.
Corno, Oboe d'amore I.
Violino I. col Soprano.

Alto.
Oboe d'amore II.
Violino II. col'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Es ist ge - nug Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch

Тритоновый тетраход в начале песни глубоко символичен. Он как бы «разрывает» замкнутое пространство лада, прокладывая путь к духовному восхождению. Текст первой фразы «es ist genug» звучит трижды: в первый раз с интонацией вопроса, в конце хора — с интонацией ответа, завершающейся прерванной каденцией (с «нотой сомнения»). Последнее звучание фразы приводит к полному кадансовому обороту, символизирующему окончательное разрешение противоречий, состояние покорного смирения. Решающую роль в создании образа играет красочная, выразительная гармония, выступающая в синтезе с контрапунктической развитостью голосов.

Именно здесь, в этой кантате и в этом хорале, на наш взгляд, Бах сумел выразить всю полноту чувств, возникающих при осознании жизни и смерти, быстротечности земного бытия и бесконечной Вечности Царства Божьего. Лучше всяких слов говорит музыка: она заставляет каждого задуматься о собственной жизни, о проблемах мироздания.

Обобщая наблюдения, связанные с воплощением темы «Вечность» в духовных кантатах И.С. Баха можно отметить, что композитору удалось создать образы вечности в широких рамках художественного выражения: от аллюзий «Страшного суда» с фанфарами и литаврами до сокровенной молитвы — смирения; от широкомасштабных многоплановых концертных форм до лаконичных высказываний психологического характера.

Е. Берденникова в своей книге «Гомилетические традиции духовных кантат И.С. Баха» дает емкое определение глубины баховских художественных образов, ее словами и закончим нашу работу:

«Бах — философ и теолог, познавший сущность и взаимосвязь явлений, говорит и объясняет при помощи музыкальных тем, фигур, которые становятся знаками, то, что самый талантливый либреттист не выразил бы в стихах. Объединяя по принципу интонационного подобия отдельные слова, имеющие конкретный смысл в контексте поэтической фразы и несущие всю полноту этого смысла, композитор направляет нас к сути того или иного сюжета, максимально при этом использует информативный потенциал союза музыки и слова» [1, с. 145].

Литература

1. **Берденникова Е.М.** Гомилетические традиции духовных кантат И.С. Баха. — Киев: Муз. Україна, 2008. — 208 с.: ил., нот.
2. **Библия:** Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Религиозное издание. — М.: Российское библейское общество, 2002. — 1337 с.
3. **Друскин М.С.** Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982.
4. **Иглицкая И.** Образование симметричных построений на основе золотого сечения в фугах И.С. Баха // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: сб. тр.: вып. 1 / Тверь: Тверской пед. колледж, 1997. — С. 112 – 123.
5. **Кокжаев М.** Топология музыкального пространства. — М.: Издательский дом «Композитор», 2004. — 88 с.
6. **Праут Э.** Заметки о духовных кантатах И.С. Баха (1685 – 1750). — Пер. с англ. З. Савеловой. — М., 1912. — 14 с.
7. **Протопопов Вл.** Принципы музыкальной формы И.С. Баха: Очерки. — М.: Музыка, 1981.
8. **Сапонов М.** Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. — М., 2005.
9. **Стогний И.С.** (2004) Некоторые аспекты семантического анализа // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции. - М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
10. **Стогний И.С.** (2007) «Геометрия» композиционного пространства как носитель христианской образности в «Немецком реквиеме» Брамса // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов 170 / РАМ им. Гнесиных. — М., 2007. — Выпуск первый. — С. 211 – 221.
11. **Сидорова Е.В.** «Совершенная форма» цикла в духовных кантатах И.С. Баха. — Рукопись.
12. **Фортунатов Ю. А.** Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — 2-е изд., испр., доп. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 384 с, нот., ил.
13. **Dürr A.** Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. — 8. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000. — 1038 p.
14. **Evangelisches Kirchen Gesangbuch:** [Melodien u.Texte] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1983.
15. **Krummacker Fr.** Gespräch und Struktur: Über Bachs geistliche Dialoge // Beiträge zur Bach-Forschung, Heft 9/10. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 11/12. September 1989. — Leipzig, 1991. — S. 45 – 59.
16. **Pantjjelev G.** Die Geschichte und Bedeutung des Chorals »Es ist genug« // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985. Hrsg. von W. Hoffmann u. A. Schneiderheinze. Leipzig, 1985. S. 269 – 273, Anm. 274 – 276.
17. **Petzoldt M.** Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. - Bd 1. - Ed., Internationale Bachakademie Stuttgart; Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2004.
18. **Poos H.** Es ist genug. Versuch über einen Bach-Choral (BWV 60, 5) // Chormusik und Analyse. Zweiter Teil / Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik. — Herausgegeben von Heinrich Poos. Band I: Texte. — Mainz: Schott Musik International, 1997. — S. 109 – 145.
19. **Wolff, Chr.** Es ist genug. Begegnung mit dem Sterben im Leben von Johann Sebastian Bach. Eine Erzählung zur Ausstellung „Es ist genug“ von Martin Petzoldt. — Bach-Thomaskirche, 2000. — 24 s.
20. **Электронный ресурс:** <http://bach-cantatas.com>