

Рудик Екатерина Александровна

МБУДО «Детская музыкальная школа № 22», г. Саратов
преподаватель

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
аспирант

научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор И. В. Полозова

О ВЛИЯНИИ ЛЮТЕРАНСКОЙ ЛИТУРГИИ НА КОМПОЗИЦИЮ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ДУХОВНЫХ КАНТАТ И. С. БАХА

История кантаты в Германии свидетельствует о том, что немецкие авторы духовных кантат активно использовали наработки своих итальянских коллег. В отличие от других немецких композиторов И. С. Бах не выезжал за пределы Германии, но довольно много странствовал, общался с музыкантами разных немецких земель, и можно предположить, что круг известных ему произведений подобного рода был весьма широк. Жанр кантаты в творчестве композитора является ярким свидетельством особой синтезирующей природы баховского творчества и демонстрирует наличие исключительного разнообразия форм и структур в жанре духовной кантаты [10]. Однако среди этого разнообразия есть устойчивая — шестичастная — модель, к которой композитор обращался на протяжении всего своего творчества, и особенно в Лейпцигский период (1723–1750).

Данная модель характеризуется постоянством структуры: хор/хорал – речитатив – ария – речитатив – ария – хорал. Выделяемая композиция не единственная в шестичастных образцах, но при этом она более стабильна и присутствует во многих кантатах (№№ 1, 2, 25, 46, 61, 69, 69а, 72, 77, 96, 99). Подобная структурная устойчивость не случайна, она обусловливается взаимосвязью шестичастного образца духовной кантаты Баха со «Службой Слова» [9, с. 354].

Строение лютеранской литургии, в частности, её последование в соответствии с Саксонским церковным уставом 1580 г., — документом, с которым Бах, работая в Лейпциге, соотносил свои духовные композиции, — не предполагало исполнение кантаты целиком в каком-либо одном разделе службы. Следовательно, любая многочастная модель кантаты должна была быть рассредоточена по всей службе и представлена разрозненно в своих частях.

Обладая композиционной целостностью, баховская шестичастная кантата функционально разделена на четыре раздела: 1) начальный хор, выполняющий функцию «*Introitus*»; 2) первая пара речитатива и арии, подготавливающих «*Kyrie eleison*»; 3) вторая пара речитатива и арии, предваряющих общую молитву; 4) завершающий Службу Слова хорал [7, с. 37].

Обозначив разделы образца шестичастной духовной кантаты И. С. Баха и их взаимосвязь со «Службой Слова», целесообразно обратиться к музыкальному языку вступительной и заключительной частей, с тем чтобы

выявить его (музыкального языка) особенности, возникающие в результате взаимодействия с литургией.

Первая часть шестичастной модели баховской кантаты — хор. Как предписывает лютеранская служба, «*Introitus*», открывающий богослужение, должен был исполнен хором мальчиков и мужчин [8, с. 87]. Тексты «*Introitus*» тесно связаны с церковным годом и праздниками церковного календаря и берутся из проприя (книги для богослужения).

Первая хоровая часть духовных кантат композитора, как правило, отличается масштабностью и наличием хоральной мелодии. Это вызвано тем, что в первых частях композитор должен был придерживаться предписаний церковного устава по отношению к разделу службы «*Introitus*». Так же первая часть духовных кантат композитора обозначает «тему дня», которая впоследствии будет повторена и объяснена в «Службе Слова» уже пропстом [1, с. 64]. В музыкальном отношении эта приуроченность к «теме дня» реализуется через использование мелодии хорала — его появление в первой части кантаты было знаковым элементом для паствы, ассоциируясь у молящихся с определённым текстом, который был за данной мелодией закреплён [2, с. 27]. Хоралы чаще всего отбирались самими пасторами для хода богослужения и их можно обозначить как «хорал дня», который тематически связан с празднуемым событием церковного года.

Помимо обязательного введения хорала в начальный хор духовной кантаты, композитору, следующему предписаниям устава, необходимо было создать масштабную хоровую композицию, которая должна была включать в себя и искусное инструментальное сопровождение. Так, первые номера циклов шестичастных кантат И. С. Баха полностью отвечают предписаниям церковного устава. Кроме того, что эти части представляют собой монументальные хоры, включают оркестровое сопровождение и отличаются интенсивным полифоническим развитием, в них непременно используются мелодии хоралов, приуроченные к «теме дня».

Теперь необходимо обратить внимание на мелодию хорала, которая первоначально вводится композитором в инструментальное вступление, а затем имитационно передается в партии голосов, подобно темам в инструментальных фугах композитора. Подобное введение хоральной мелодии в основе вступительного хора так же согласуется и с традицией жанра «хоральных кантат» в Германии до Баха, где данная разновидность кантат так же формировалась под воздействием литургии и предназначалась исключительно для богослужения [7, с. 65]. Не углубляясь в вопрос о структурном разнообразии жанра духовной кантаты в Германии до Баха (данный аспект выходит за тематические рамки данной статьи), всё же отметим, что и эти ранние образцы так же должны были иметь преимущественно шестичастный осто́в и соответствовать порядку совершения богослужения.

Композиционные закономерности влияют на организацию музыкального материала в первых хорах циклов шестичастных духовных кантат композитора, и здесь следует отметить, что вступительные «хоры-

introitus» насыщены инструментальным сопровождением, которое обязательно включает и музыкальное введение в начале хора [4, с. 325]. Такое музыкальное введение достаточно продолжительно и имеет свой тематический материал, образующий контрапункт к теме хорала.

Так, тема вступления кантаты № 1 «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» насыщена синкопированным ритмом, она включает в себя скачки, трель и группу из четырёх восьмых. Вступая в контрапункт с темой хорала, эта тема развивается как самостоятельная — композитор имитационно проводит мелодию во всех голосах. После первого проведения тема излагается в уменьшении, соединяясь с исходным тематизмом, который к этому моменту насыщается синкопированным ритмом и интервальными скачками. В свою очередь вокальные фразы наполняются риторическими фигурами (*catabasis, anabasis, saltus durisculus, exclimatio*), которые помогают подчеркнуть в тексте хоралов не только яркие мелодические обороты, но, в первую очередь, наиболее важные религиозные смыслы [6, с. 276]. Для изложения темы И. С. Бах избирает нижний регистр, а партии сопрано доверено исполнение темы хорала. Подобный выбор регистров не случаен — он свидетельствует о стремлении композитора, следуя семантике вербального текста, создать образ звезды, свет которой прорезает ночную тьму.

Совершенно по-иному оформляются заключительные хоралы. Несмотря на то, что в последних номерах циклов композитор всегда возвращает тот же инструментальный состав, что и в первом хоровом номере, в них практически не уделено внимание развитию инструментального сопровождения. Доминирование вербального текста над музыкальным в заключительных номерах ощущается с большей силой, чем в первом хоре. Музыкальное развитие завершающих хоралов строго следует за строфой текста, при этом полифоническая имитация и риторические приёмы «расцвечивания» текста отсутствуют. Так, заключительный хорал кантаты № 1 «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» представляет собой хоровой номер, включающий две строфы текста. Задача музыкального сопровождения здесь практически сведена к созданию гармонической основы для мелодии хорала [5, с. 132].

Хорал излагается как четырёхголосный хор с преимущественно силлабическим стилем изложения. Использование в последнем номере цикла всего инструментального состава создаёт фактурно-тембровую арку между начальным и завершающим разделами произведения.

Функция такого завершающего хорала — это своего рода ответ общины на ниспосланное свыше. Приведём пример, иллюстрирующий некоторые из особенностей музыкального развития заключительного хора в кантате № 1. Форма первоначального хора *AAB* (*bar*-форма) подчёркивает строфическую структуру музыкальной композиции. Каждая строфа разделена на фразы, которые отделены друг от друга ферматами, что является довольно стандартным для любого хорала приёмом обработки. В музыкальных фразах хорала прослеживается теснейшая связь между музыкой и словом. Хоровое четырёхголосие подкреплено инструментами — каждый из хоровых голосов дублируется в оркестровой партии. Важная роль

отведена голосу второй валторны, насыщенному мелкими длительностями и отличающемуся особой подвижностью. Использование медных духовых несёт символический смысл, как отголосок «ангельских труб».

Резюмируя, необходимо отметить, что шестичастные образцы кантат И. С. Баха можно с полным основанием назвать той структурой, которая характеризует развитие жанра в Германии в целом, ведь духовные кантаты композитора формировались под непосредственным воздействием лютеранского богослужения. Каждая часть кантаты должна была отвечать богослужению не только функционально/структурно, но и соответствовать литургическому обряду в музыкальном отношении. При этом, отвечая логике богослужения, подобные произведения всё же избежали стандартизации. Рассматривая баховские духовные кантаты в тесной связи с лютеранской литургией, нельзя не отметить, что они вобрали в себя функциональные и структурные закономерности богослужения, а музыка стала неотъемлемой составляющей, помогающей углубить, истолковать, эмоционально усилить идеи и образы богослужения, раскрыть заложенные в нём религиозные смыслы.

Список литературы и источников

1. *Друскин, М. С.* Иоганн Себастьян Бах: монография [Текст] / М. С. Друскин – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
2. *Друскин, М. С.* Пассионы И. С. Баха [Текст] / М. С. Друскин – Л.: Музыка, 1972. – 88 с.
3. *Друскин Я. С.* О риторических приёмах в музыке И. С. Баха [Текст] / Я. С. Друскин. – Спб.: Композитор, 2005. – 136 с.
4. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2-х тт. [Текст] / Т. Н. Ливанова – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 696 с., нот.
5. *Ливанова, Т. Н.* Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи: в 2-х ч. [Текст] / Т. Н. Ливанова / Вокальные формы и проблема большой композиции. – М.: Музыка, 1986. – Ч. 2 – 385 с.
6. *Лобанова, М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография [Текст] / М. Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
7. Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И. С. Баха / Материалы научной конференции [Текст] – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. – 224 с.
8. *Протопопов, В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки [Текст] / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
9. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах: монография [Текст] / Альберт Швейцер / пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – 2d ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, 2001.