

І. НАУКОВІ ЕТЮДИ

ЕКАТЕРИНА БЕРДЕННИКОВА

ЧАКОНА И ПАССАКАЛИЯ В КАНТАТАХ И. С. БАХА¹²

Кантатное творчество И. С. Баха велико и многообразно. В нем во всю мощь проявились разносторонность гения композитора, глубина чувств, сила интеллекта. Именно духовные кантаты стали своеобразным выразителем религиозно-философских воззрений композитора, сквозь призму которых постигается логика его мышления. Соотношение духовного и светского в творчестве Баха является предметом многочисленных споров. Касаются они и семантики светских жанров, в той или иной степени преломляющихся в музыке духовной. В кантатах найдется немало примеров использования ритмоформул старинных танцев. Среди них большое место занимают традиционные сюитные танцы, среди которых менуэт, сицилиана, полонез и др. Некоторые духовные кантаты по жанровому наполнению даже приближаются к танцевальной сюите (например, BWV № 169, 180...), что, конечно, никоим образом не снижает уровня духовности и религиозности, а, наоборот, помогает постичь глубину содержания аналогичных жанров в светских произведениях.

Сильнейший интерес вызывает появление в кантате жанровых признаков пассакалии и чаконь. Их место и драматургическая роль в кантате во многом сходны с местом и ролью в сюите родственного с ними жанра сарабанды. Они становятся наивысшей точкой, драматической кульминацией многочастного произведения. И от того, где расположена эта кульминация, зависит художественное прочтение произведения.

¹ Из архива семьи Берденниковых.

² В основу статьи положен доклад, прочитанный в 1995 году на XII международном симпозиуме молодых музыковедов в Братиславе.

Пассакалия и чакона представлены в кантатах двоем:

– целостное воспроизведение жанра (BWV №№ 12, 78, 150, 18);

– использование отдельных признаков, будь то ритм, остинатность, характерные мелодические ходы (BWV №№ 4, 48, 19, 71 и др.).

Появление в кантате пассакальности всегда связано с особым образным строем, идущим от «страстности» текста, и, безусловно, определяющим общую содержательную концепцию произведения.

Пассакалия из кантаты BWV № 12 “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” («Плач, стенания, тревоги, колебания») становится начальным постулатом, исходным моментом драматургии. Содержание кантаты направлено от страданий, ставших Христовым Слезным хлебом, обещающим разрешение от греха и «пищу алчущим», к обретению Утешения и Радости. Обращение именно к пассакалии впоследствии объяснено самим Бахом, материал этой части в качестве Crucifixus введен в *Nohe*-мессу. Итог крестных мук Христа – обретение благодати – символически указан композитором в VI ч. при помощи мелодии хора “*Jesu, meine Freude*” («Иисус, моя радость»), звучащей в оркестре.

В кантате BWV № 78 пассакалия, так же как и в предыдущем примере, прямо связана с наивысшим выражением религиозной духовности – хоралом. Пассакалия здесь одновременно «фуга на хорал» – она рельефнее раскрывает глубокий смысл текста хора “*Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bittern Tod*” («Иисус, принявший мою душу, как свою горькую смерть»). Остинатность, неизменность, гармоническая напряженность темы пассакалии контрастирует с повествовательностью, отрешенностью и диатоничностью хоральной мелодии, усиливая драматизм текста, подчеркивая «душевные страдания» грешника и «горькую смерть» Христа. Только при помощи пассакалии, сочетающей развитие, процессуальность и повторность, возможно было создать невероятное эмоциональное напряжение, соответствующее образности текста. Только в этом жанре композитор смог достичь силы воздейст-

вия, при которой слушатель попадает в противоречие неизбежности и надежды, преодолевающееся на протяжении всех частей кантаты прежде, чем хорал сильно, свободно и убедительно воспаряет над пораженными грешниками.

Поразительнейшим примером трактовки пассакалии и чаконь является кантата BWV № 150. Текст этого произведения составлен из отдельных строф 24 псалма и свободной поэзии. Эти тексты не противопоставляются друг другу, но при анализе обнаруживается, что части, написанные на текст псалма (II, IV, VI), объединяются на расстоянии при помощи одной интонации. Этот нисходящий хроматический ход подобен тем, что лежат в основе *basso ostinato* в пассакалиях (кантаты №№ 12 и 78 подтверждают это). Наиболее ярко он развивается в хоре (II) и симфонии (I), выделенной в самостоятельную часть, а значит, предваряющей не только II часть, но и всю кантату. Это еще раз доказывает важность хроматической пассакальной интонации для драматургии целого. В IV и VI частях хроматический ход появляется эпизодически, подчеркивая важнейшие повороты текста: в IV части – “Du bist der Gott, der mir hilft” («ты есть Бог спасения моего»), в VI – “denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen” («ибо он извлекает из сети ноги мои»).

Таким образом, при помощи эмфатической сквозной интонации композитор объединяет разрозненные строфы псалма, выделяя в тексте смыслополагающие моменты, и, что особенно важно, использует ход, связанный во многих произведениях со страданиями Христа.

Развитие кантаты приводит к грандиозной финальной чаконе, как к обобщению религиозно-философского смысла. С точки зрения текста, чаконя переводит содержательный план от Ветхозаветных призывов и борений к Новозаветным истинам Благодати и Радости. Но даже на этом уровне чаконя подытоживает сказанное в предыдущих частях и, что самое поразительное, она суммирует тезисы, которые были выделены в тексте при помощи пассакальной интонации. Форма вариаций на *basso ostinato*, по-видимому, стала закономерным итогом многократных проведений типичной для подобной

форми теми вне жанров пассакалии и чаконы. Тема хора в IV ч. “Leite mich in deiner Wahrheit” («Веди меня в твоей правде») связана с восходящим движением – сравним с текстом из VII ч. “Christen auf den Dornenwegen führen Himmels Kraft und Segen” («Христиан на тернистом пути ведут небесная сила и благодать»). Характер последней части, значительно более мерной по движению и напряжению, чем предыдущие, при всей силе внутренней экспрессии переводит кантату в иное эмоциональное состояние, более тонкое и возвышенное, от уровня действия на уровень экзальтированного отрешения. Но все эти характеристики: обобщение сказанного в кантате, приподнятость чувств, отрешенность и, наконец, переход в содержании к Новозаветным эмоциям и настроениям – в кантатах более свойственны хоралам последних частей.

Кантата № 150 – редкий образец в жанре духовной кантаты. В ее последней части не проводится хорал, а итогом развития, вне хоральной стилистики переводящим музыку в состояние откровения, убедительно завершающим движение всех частей, объединяющим главное всего произведения (как в текстовом, так и в интонационном отношении), становится часть, написанная в жанре чаконы.

Таким образом, мы видим, что во всех случаях появление пассакалии или чаконы семантически закономерно, направлено на раскрытие содержания текста, реализацию и углубление внутренне сложного течения мысли. Эти жанры в кантате настолько рельефны и важны, что напрямую связаны с хоралом, определяют его появление и даже могут выполнять его функцию в драматургии.

Теперь перейдем ко второму типу использования элементов чаконы, пассакалии и сарабанды. Частям с чертами этих жанров тоже отведена в кантате особая драматургическая роль. Они обычно составляют драматическую «субъективную» кульминацию цикла. Вообще, вопрос о кульминациях в композиции достаточно сложен и имеет несколько уровней решения и прямо связан с риторической традицией построения целого.

Кантата – произведение, исполняющееся во время богослужения, дополняющее воскресную проповедь, служащее тем же целям, построенное по тем же законам. Подобно проповеди, кантата призвана воздействовать на ум, чувства, душу, т. е. соответствовать требованиям красноречия: *docere – delectare – movere*. Говоря божественным языком музыки, кантата, несомненно, воздействует на чувства. Эти важнейшие требования зависят от расстановки логических акцентов, от выстроенности композиции. Кантаты И. С. Баха структурированы согласно законам ораторской диспозиции: значение имеют и порядок хоровых и сольных номеров, и тональный план, и протяженность частей, каждая из которых соответствует определенному этапу развития мысли (*exordium, narratio, partitio, confutatio, confirmatio, peroratio*).

При этом в драматических произведениях можно заметить некую композиционную двойственность, два композиционных плана, которые определяются положением кульминационных частей. Первый несет идею «научения», в центре его – часть, повествующая о Божественном Деянии, – «объективный» образ. Второй – призван взволновать, не оставить равнодушным ни одно сердце. В центре этого плана – часть «субъективного», проникающего в душу каждого слушателя содержания. Естественно, они контрастируют составом исполнителей, часто ладотональностью, интонационным наполнением, местоположением (объективная кульминация обычно помещается в центре, тогда как субъективная – в зоне золотого сечения).

Таким образом, в кантате взаимодействуют две кульминации, создающие объемность и целостность восприятия идеи. Драматические «субъективные» кульминации обычно отличаются предельной концентрацией важнейших тем и интонаций всего произведения. В них огромное выразительное значение приобретают жанровые признаки пассакалии, сарабанды и чаконы, несущие семантику Страдания.

В качестве примера обратимся к знаменитой кантате BWV № 4 “Christ lag in Todesbanden” («Христос лежал в объятиях смерти»). Эта кантата последовательно излагает строфы хорала и поражает силой интонационной концентрации

выразительных «говорящих» мотивов в сопровождающих хорал голосах. В симфонии закладываются все интонационные зерна кантаты, которые будут прорасти сквозь все части и еще раз создадут кульминационный драматический узел в V части.

V часть – «субъективная» кульминация кантаты, следует непосредственно за «объективной». Если в IV части воспроизводится “wunderlicher Klieg, da Tod und Leben rungen” («чудесная война смерти и жизни»)¹, то V часть – это тихая кульминация (соло баса), воспроизводящая образ Христа. В ней тема хорала трансформируется в хроматическую пассакальную тему, которая оказывается единственно возможной для лаконичного и символического изображения Великой Жертвы во имя Человека.

Итак, жанры чаконь и пассакалий имеют определенную семантику: Страдания и Смерть Христа, искупившего грехи мира. Этот смысл был ясно читаем современниками Баха.

Притом, что целиком чаконя и пассакалия представлены в кантатах не так уж часто, самое разнообразное применение находят отдельные жанровые признаки этих танцев, несущие глубокий смысл. Появление чаконь или пассакалий всегда имеет важное, даже определяющее значение для драматургии и всегда связано с главной идеей кантаты, даже намек на жанр может изменить смысл звучащего текста.

Чаконя и пассакалия из танцев, жанров светских, превратились в своего рода символ, на котором фокусируется религиозная мысль произведения. Подобный экзегетический анализ позволяет проникнуть в авторский замысел, постичь жанровую семантику и символику творческого мышления И. С. Баха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.

1995 г.

¹ По образному выражению Альберта Швейцера, этот хор напоминает «клубок сцепившихся как у Микеланджело тел» [1, с. 435] (Е. Б.).