

*Т. Ф. Продьма*

**Иоганн Себастьян Бах  
Токката (с фугой) d-moll для органа BWV 565**

**К вопросу о хоральных истоках и духовных смыслах**

**Аннотация:**

В статье предпринимается попытка дать научное обоснование духовному содержанию органной Токкаты (с фугой) d-moll И. С. Бах (BWV 565). Рассматривается связь этой Токкаты с хоральным наследием барокко, в частности с хоралами “Vater unser im Himmelreich” и “Christ lag in Todesbanden”. Проводится сравнительный анализ хоральных обработок Баха, созданных на мелодии этих двух хоралов, с Токкатой d-moll. Выдвигается гипотеза о связи Токкаты d-moll со «Страстями по Иоанну» И. С. Баха, а также о ее принадлежности к старинному жанру пассиона, представленному в органной версии.

**Ключевые слова:** И. С. Бах. Токката (с фугой) d-moll BWV 565; хоралы *Vater unser im Himmelreich* и *Christ lag in Todesbanden*, пассион в органной версии.

*T. F. Prodma*

**Johann Sebastian Bach's organ toccata (with fugue) d-moll BWV 565:  
On the question of its choral origin and spiritual meaning**

**Abstract:**

This article represents an attempt to give scientific justification to spiritual contents of the organ Toccata (with the fugue) d-moll by J. S. Bach (BWV 565). The connection of this Toccata with choral heritage of baroque, in particular, with chorals of *Vater unser im Himmelreich* and *Christ lag in Todesbanden* is examined. The comparative analysis of Bach's choral adaptation based on the melody of these two chorals with the Toccata (with the fugue) d-moll BWV 565 is carried out. The hypothesis of this Toccata's connection with Bach's *Johannes-Passion*, as well as its belonging to the ancient genre of passion music presented in the organ version is made.

**Keywords:** J. S. Bach's Toccata (with the fugue) d-moll BWV 565, chorals *Vater unser im Himmelreich* and *Christ lag in Todesbanden*, Passion in the organ version.

**В** органной Токкате (с фугой) “Vater unser im Himmelreich” и со d-moll BWV 565 проявляется интонационная связь с известным лютеранским гимном “Christ lag in Todesbanden”. По сути, данную Токкату (с фугой) можно

рассматривать как развитую свободную композицию, созданную Бахом на два вышеназванных хорала. Эти два хорала занимают в ней неравнозначное положение: доминирует хорал “Vater unser”, а из хорала “Christ lag in Todesbanden” чаще всего звучит заключительная Аллилуйя. Интонационная связь этих хоралов с Токкатой, правда, настолько завуалирована, что для ее выявления требуется обращение к другим произведениям Баха, созданным на эти два песнопения<sup>1</sup>.

Хорал “Vater unser” возник в результате переработки известной средневековой песни Мартином Лютером<sup>2</sup> в сотрудничестве с Иоганном Вальтером. Он вошел в Малый катехизис Лютера и был опубликован Валентином Шуманом в Лейпциге в 1539 году. Бах неоднократно обращался к мелодии этого хорала, создавая на нее все новые органные обработки. Одна из них (BWV 636) вошла в собрание “Orgelbüchlein” («Органную книжку»). Две хоральные обработки (BWV 682 и BWV 683) вошли в третий том Клавирных упражнений (“Clavierübung” III). В хоральной обработке BWV 682 Бах словно стремился передать суть Лютерова догмата молитвы Господней «Отче наш». Краткая обработка BWV 683, в свою

очередь, представляет собой небольшую звуковую зарисовку, основанную на одном характерном мотиве<sup>3</sup>. Сравнительно недавно была найдена в частной коллекции Ноймайстера еще одна хоральная обработка Баха “Vater unser” — BWV 737, восходящая ко времени его занятий композицией с братом Иоганном Кристофом<sup>4</sup>.

Гимн (хорал) “Vater unser” относится к числу догматических и является парафразой молитвы Господней «Отче наш», изложенной Лютером на немецком языке в семи строфах текста. Мелодия этого гимна привлекала внимание многих немецких композиторов барокко. В их числе: Михаэль Преториус, Самюэль Шейдт, Генрих Шейдеман, Иоганн Ульрих Штайгледер, Иоганн Пахельбель, Дитрих Букстехуде. Этими и многими другими композиторами создавались различного рода органные обработки на мелодию “Vater unser”. Метроритмическое ее оформление встречается у этих композиторов самое различное. Мы приводим в качестве примера мелодию этого гимна в том метроритмическом варианте, в каком представил ее Бах в своей краткой хоральной обработке “Vater unser” BWV 683 (manualiter) (см. примеры 1 и 2).

1

Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der du uns al - le hei - Best  
gleich Bru - der\_ sein\_ und dich ru - fen an, und willt das Be - ten von uns  
han: gib, daB nicht bet al - lein der Mound, hilf, daB es\_ geh von Her - zens - grud.

2

Manualiter

1 2 3

Хоральная обработка BWV 683 привлекла наше внимание, прежде всего, в связи с тем, что она написана в общей с Токкатой (с фугой) BWV 565 тональности d-moll, а, как известно, выбор тональности в эпоху барокко был немаловажен. В первых тактах этой обработки определенно, на наш взгляд, проявляется интонационное сходство с началом Токкаты (с фугой) d-moll (см. пример 3). Мелодия гимна в хоральной обработке звучит в верхнем голосе, а «комментирующие» мотивы — в нижних голосах. Первый «комментирующий» мотив, основанный на нисходящем поступенном движении от четвертой ступени к седьмой повышенной с последующим разрешением в тонику d-moll (*g-f-e-d-cis-d*), заимствован из третьей фразы гимна “Vater unser”. В Токкате (с фугой) первая интонация хоральной мелодии и этот «комментирующий» мотив слились воедино в патетическом возгласе верхних голосов, который отзовется затем и в нижних голосах. В мелодии гимна на первую интонацию (дважды повторенный звук *ля*) приходится в тексте слово “Vater” (нем. «Отец»). Токката (с фугой) также начинается со звука *ля*, но акцентированного перечеркнутым неальтерированным мордентом под знаком ферматы. Возможно, что этим ярким, запоминающимся мелизмом Бах особо акцентирует внимание на первом слове хорального текста — “Vater”. В нотном тексте Токкаты (с фугой) этот мелизм больше нигде не встречается, тем более он привлекает к себе внимание в первых ее тактах.

Альберт Швейцер, рассуждая о технике мотивной работы, применяемой предшественни-

ками Баха в органных хоральных обработках, определенно выделяет «говорящие мотивы» и пишет, что такие мотивы композиторы применяли всюду, где они казались им подходящими с музыкальной точки зрения. Поэтическое значение повторяемых мотивов их особо не интересовало. Но относительно творческого метода Баха он пишет: «Бах знает, что вместе с мотивом звучат и связанные с ним слова. В „Органной книжечке“ он повторяет отдельные мотивы хора только там, где повторение слова имеет смысл» [11. С. 357]. Швейцер указывает, в частности, на большой хорал “Vater unser” BWV 682, в котором Бах применяет эту технику.

В Токкате (с фугой) d-moll мощь творческого гения Баха проявляется настолько ярко, что это произведение и не нуждается в каких-либо пояснениях и комментариях, настолько было и продолжает оставаться сильным ее эмоциональное воздействие на слушателей. Мы все же попытаемся погрузиться в музыкальную риторику, числовую символику и графику имеющихся в этом произведении рисунков в надежде постичь скрытый слой его содержания, далеко выходящий, в нашем понимании, за рамки общих понятий «яркости музыкального языка», «драматизма» и «патетики». Мы склонны думать, что Токката (с фугой) d-moll, как и другие органные токкатные циклы Баха, самым тесным образом связана с духовным содержанием. И что буквально с первых тактов в ней повествуется о самой драматической странице из земной жизни Иисуса Христа — о Его крестной казни на Голгофе. Эта страница отражена

3

Adagio

Токката (с фугой) d-moll BWV 565

во всех канонических Евангелиях и составляет литературную и сюжетную основу музыкального жанра пассиона, весьма популярного в эпоху барокко, к которому Бах обращался в своем творчестве неоднократно. Думается, что с этим старинным жанром связаны не только его известные вокально-инструментальные произведения «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» и «Страсти по Марку» (партитура которых, к сожалению, утеряна), но и все его органные токкатные циклы, в том числе и Токката (с фугой) d-moll BWV 565<sup>5</sup>.

### Токката

«Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин 3, 16)

Содержание первых тактов Токкаты (с фугой) d-moll соотносится с главами Святого Писания от Марка (Мк 15, 25—38) и Матфея (Мф 27, 51—53), в которых повествуется о крестной казни Христа и о страшных событиях, произошедших в это время на Голгофе. Текст Евангелия от Матфея (Мф 27, 51—52) Бах позже использует при написании либретто «Страстей по Иоанну» в речитативе Евангелиста № 33 (№ 62).

В Евангелии от Марка повествуется о последних минутах из земной жизни Иисуса Христа следующее: «Был час третий, и распяли Его. И была надпись вины Его: Царь Иудейский. <...> В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого. В девятом часу возопил Иисус громким голосом: „Элои! Элои! ламма савахфани?“<sup>6</sup>, что значит: „Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?“ <...> Иисус, возгласив громко, испустил дух. И завеса в храме разорвалась надвое, сверху донизу» (Мк 15, 25—38). Евангелист Матфей дополнил описание страшных событий, происходивших в тот день на Голгофе<sup>6</sup>. Он пишет: «...и земля потряслась; и камни

расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли в святой град и явились многим» (Мф 27, 51—53)<sup>7</sup>.

Звук *ля* с перечеркнутым мордентом (неальтерированным, с интервалом целого тона), сопровождаемый фермой, в первых тактах Токкаты потрясает слушателей внезапностью своего появления и интонационно чуть ли не реально передает отчаянный крик Христа, обращенный к Отцу Небесному: «Элои!» («Боже Мой!») (Мк 15, 34)<sup>8</sup>.

Марк пишет, что Иисус дважды взывал громким голосом к Отцу Небесному, а затем испустил дух. В этот момент «завеса в храме разорвалась надвое» (Мк 15, 38). В Толкованиях на Евангелие от Марка блаженного Феофилакта Болгарского обращается внимание на то, что Марк в переводе с древнееврейского на греческий язык применяет пассивный залог глагола — «была разодрана», то есть действие было произведено извне (Богом), и акцентируется, что завеса «была разодрана сверху донизу». В Иерусалимском храме в это время находились священники, приносившие вечернее жертвоприношение, и они были свидетелями происшедшего<sup>9</sup>.

В нотном тексте Токкаты (с фугой) звук *ля* с перечеркнутым мордентом под знаком фермы повторяется трижды и погружается во все более низкий регистр, что способно изобразить посредством музыкальной риторики в смысловом контексте Токкаты погружение в смерть. В эпоху барокко и в более позднее время, когда были еще живы традиции барокко, некоторые органисты-исполнители могли знать или, по крайней мере, догадываться о скрытом содержании органных токкатных циклов Баха и при исполнении передавать их содержание, привлекая особые приемы органной регистровки и динамики. Обратим внимание на исполнение Токкаты (с фугой) d-moll И. С. Баха известным отечественным органистом Исайей Браудо. Крупнейший знаток и исследователь органной музыки, уделявший особое внимание музыкальной интонации и артикуляции, обладав-

ший особым эстетическим чутьем в области органных стилей, Браудо повторение звука *ля* с перечеркнутым мордентом сопровождает террасной сменой динамики от *ff-mf-pp*, словно создавая эффект растворения горестного крика распятого Страдальца в вечности.

В первых тактах Токкаты (с фугой) после звука *ля* с мордентом под знаком ферматы звучат два стремительных нисходящих пассажа, графикой рисунка<sup>10</sup> способных передать «раздрание храмовой завесы» сверху донизу на две части. Стремительные пассажи по ступеням диатонической гаммы относятся к музыкально-риторической фигуре *tirata*<sup>11</sup>, применявшейся в эпоху барокко для изображения какого-либо быстрого движения или внезапного звука, происшедшего от такого движения, что соотносимо и с разрыванием храмовой завесы надвое, и со звуком, производимым при быстром разрывании ткани.

Известно, что Баху был присущ живописный талант и его привлекали живописные фрагменты в музыке. Исследователи отмечают определенную его склонность к детальной точности в звуковой живописи. Он охотно вставлял литературные фрагменты с элементами живописания или позволял вставлять своим либреттистам такие фрагменты даже в те произведения, в которых они не предполагались. Известно, например, что в текст «Страстей по Иоанну» либреттист вставил, и Бах был не против, события, которых нет в Евангелии от Иоанна, но есть у Матфея (Мф 27, 51) — разрывание завесы в Иерусалимском храме и землетрясение, происшедшее во время смерти

Иисуса. Первоначальный текст к «Страстям по Иоанну», в который был вставлен эпизод с землетрясением и разрыванием храмовой завесы, был составлен поэтом Брокесом<sup>12</sup>.

Над «Страстями по Иоанну» Бах начал работать раньше (первая версия относится к 1724 году), чем над «Страстями по Матфею» (ранняя версия относится к 1727 году). Живописание разрывающейся завесы и землетрясения в «Страстях по Иоанну», по сути, является наброском для этого же эпизода в «Страстях по Матфею». В «Страстях по Иоанну» оркестровый эпизод, комментирующий момент «раздрания храмовой завесы» и землетрясения, включен в речитатив Евангелиста № 33 (№ 61)<sup>13</sup>. В нем Бах для иллюстрации разрывающейся завесы использует стремительный нисходящий пассаж в нижнем регистре и тревожные *tremolo* в оркестровых басах (e-moll). В «Страстях по Матфею»<sup>14</sup> аналогичный оркестровый эпизод помещен в речитатив Евангелиста № 63а (73)<sup>15</sup>. Но в партитуре «Страстей по Матфею» быстрому нисходящему пассажи (в диапазоне двух октав в C-dur) в басах предшествуют более краткие восходящие и нисходящие пассажи. Один из таких пассажей разворачивается в диапазоне уменьшенной септимы на фоне ум. VII<sub>7</sub> к d-moll. Этот краткий нисходящий пассаж и следующий за ним восходящий (в d-moll) непосредственно приходятся на слова Евангелиста: “der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück” («завеса в храме разорвалась на две части») (см. пример 4). Музыкальная фраза с репликой Евангелиста и сопровождающий ее стремительный нисходящий пассаж в оркестре

4

Evangelista

«Страсти по Матфею» BWV 244,  
речитатив Евангелиста № 63а

der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück

интонационно определенно, на наш взгляд, корреспондируют к первым стремительным пассажам из Токкаты (с фугой) d-moll.

В Токкате (с фугой) на последних долях первого такта после звука *ля* с перечеркнутым мордентом (во втором его появлении) звучит мотивный символ креста, согласно теории Яворского<sup>16</sup>, знаменующий искупление через свершившуюся крестную муку (*e-f-cis-d*). Этот символ произведен от мотивного символа креста-распятия (*d-cis-f-e*), иначе называемого символом Страстей Господних, и представляет его в инверсии.

В диапазоне нисходящих пассажей в первых тактах Токкаты акцентируется уменьшенная квинта с последующим разрешением на малую секунду вверх — интонацией, заимствованной из мотивного символа искупления. Это мотивное образование устойчиво закрепилось в произведениях Баха за значением мотивного символа свершения. В качестве примера сошлемся на арию альты “*Es ist vollbracht!*” («Свершилось!») из «Страстей по Иоанну», вокальная партия и инструментальные голоса в которой базируются именно на этом мотивном символе.

Казнь Христа на Голгофе, переданная Бахом в первых тактах Токкаты (с фугой) d-moll, относится к самой драматической странице из Новозаветной истории и вспоминается христианами различных конфессий в Страстную пятницу. Бах привлекает внимание в этих тактах и к одному из последних семи слов Христа, произнесенных Им на Кресте: «Совершилось!» (Ин 19, 30). Многие музыкально-риторические фигуры и приемы, мотивная и числовая символика<sup>17</sup> настойчиво погружают нас здесь в те далекие события из Новозаветной истории. Патетический «возглас» мануальных голосов — как предсмертный горестный крик Христа; мотивные символы Страстей Господних, свершения и искупления; стремительные тираты, генеральные паузы с ферматами (риторическая фигура *aposiopesis* — умолчание, применявшаяся в музыке для «изображения» смертного безмолвия); общее нисхождение всех голосов, охватывающее диапазон почти четырех октав

(музыкально-риторическая фигура *catabasis*, в страстных сюжетах передававшая нисхождение в смерть) — все это подводит к детальному «описанию» страшных событий на Голгофе.

Фактурную ткань в первых тактах Токкаты (с фугой) пересекают краткие паузы. Это музыкально-риторическая фигура *tmesis*, применявшаяся в эпоху барокко для передачи чувства страха и ужаса. Исходя из евангельских текстов, страхом и ужасом в момент казни был объят не только Спаситель, по немощи Человеческой громко воззавший к Отцу Небесному: «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?», но и многие, стоявшие на Голгофе и наблюдавшие за происходящим. Евангелисты Марк и Матфей описывают многие страшные природные явления, происходившие в тот день и наводившие ужас на наблюдавших за казнью: «В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого» (Мк 15, 33). Стихии поколебались, «Сотник же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий» (Мф 27, 51—54).

На последних долях второго такта Токкаты вступает педаль со звуком *D* большой октавы, на которую в мануальных голосах наслаивается ум.VII<sub>7</sub>; в результате образуется уменьшенный септаккорд с добавленной в педалью ноной (ит. «нона» — 9, числовой символ свершения). Этот сложный диссонансирующий аккорд (с двумя уменьшенными квинтами, уменьшенной септимой и малой ноной), раскинувшийся в диапазоне более двух октав, исполняется арпеджиато (ит. *arpeggio* от ит. *arpa* — буквально «как на арфе»), восходящим в быстром темпе всей последовательностью звуков. В рукописной копии Ринка арпеджиато передано не волнистой линией, как в поздних изданиях Токкаты (с фугой) d-moll, а в расшифрованном виде: каждый звук аккорда задерживается синкопой и переходит на первую долю третьего такта, а квинтовый тон задерживается до второй его доли. При исполнении на органе этого со многими диссонансами и задержани-

ями многозвучного аккорда возникает эффект избыточной реверберации (обертонового хаоса). Возникающая при игре на органе затяжная реверберация способна создавать в помещении собора ощущение устрашающей гулкости, подобной той, которая образуется в природе при землетрясении и камнепаде. В сюжетном контексте Токкаты использование Бахом затяжной реверберации как композиционно-технического приема вполне оправдано с точки зрения сюжета, как способствующее созданию нужного художественного эффекта «сотрясения стихий».

Тональное развитие в первых тактах Токкаты (с фугой) завершается модуляцией из «тональности страдания» d-moll в «триумфально-победительный» D-dur, что определенно дополняет «комментирование» последних мгновений голгофской казни, завершившихся триумфальной победой Христа над смертью.

Обращение к той или иной ладотональности для композиторов эпохи барокко не было случайным, мы об этом уже писали. За ладом и тональностью были закреплены определенные смысловые и типологические значения, и это выходило далеко за рамки органной музыки. Уже в ранней оперной практике, а позже — в ораториях и кантатах, развивавшихся под сильным воздействием музыкального языка оперы, кристаллизовались жанровые связи. Минорный лад устойчиво избирался как безусловный выразительный прием для создания настроения скорби. В оперных ариях середины XVII столетия, связанных с образами *lamento*, чаще всего привлекались для этой цели тональности d-moll, g-moll и c-moll. Бах как известно не писал опер, но вместе с тем в его музыке, в том числе и органной, присутствует ощутимое влияние тенденций, исходивших из ранней оперы. Тональность d-moll он также часто связывает с аффектом скорби и страдания<sup>18</sup>. Тональность D-dur, в свою очередь, почти всегда привлекалась Бахом для передачи аффекта триумфа и победы. Он применял ее в основном в тех инструментальных произведениях, в оркестровый состав которых входили трубы

(фанфары). А поскольку барочные трубы были в своем большинстве натуральные, то в силу их конструктивных особенностей трубачи могли производить обертоновые звуки только определенного строя. Чаще всего это были строи C и D, и Баху, как и другим современным ему композиторам, приходилось при использовании барочных труб в оркестровых партиях ориентироваться именно на эти строи. Фанфарные сигналы были в основном торжественного или воинственного характера. Вышеназванные характеристики в совокупности и могли сыграть определяющую роль в восприятии тональности D-dur в эпоху барокко как «триумфально-победительной».

Исследователи нередко обращают внимание на то, что в различных произведениях Баха, созданных на похожие библейские сюжеты, довольно часто совпадает и тональное развитие. Яворский, например, обнаружил такого рода тесную взаимосвязь между его однотональными инвенциями (двухголосными сочинениями) и симфониями (трехголосными). Для нас важно то, как Бах трактует содержание Прелюдий и фуг из ХТК, связанных с тональностями d-moll и D-dur. Например, ассоциативный образ Прелюдии и фуги d-moll из ХТК I Яворский определяет как «грех и искупление» [Цит. по: 2. С. 199], а ассоциативный образ Прелюдии и фуги D-dur из ХТК II — как «Credo (Символ веры), прославление всемогущего Бога» [Цит. по: 2. С. 336].

Модуляция в начале Токкаты (с фугой) из d-moll в D-dur вносит заключительный штрих в её художественный замысел. В первых ее тактах экспонируется генеральная идея — искупительные крестные страдания Христа на Голгофе и Его прославление. Эту же идею Бах позже разовьет в своих «Страстях по Иоанну» и, как и в органной Токкате (с фугой) d-moll, проведет ее через всю сюжетную канву.

## Примечания

- <sup>1</sup> Обратимся к хоральной терминологии Баха: «хоралом» (*Choral*) Бах называл как церковные песни (хотя это могло быть лишь в редких случаях), так и многоголосные их аранжировки. Название «Choral» композитор давал и духовным напевам, гармонизованным однотипными четырехголосными аккордами, что соответствовало церковной практике его времени. В то же время его многоголосные развернутые произведения на основе песенной темы (инструментальные или вокально-инструментальные) им самим назывались «фигурированными хоралами», а также — «сочиненными», «разработанными», «варьированными». Лишь изредка встречались исключения в названиях. В большинстве случаев Бах обозначал каждую из таких органнх пьес с помощью текстового зачина (первого стиха соответствующей песни), и слово «хорал» подразумевалось в таких случаях само собой по аналогии. Касательно хоральной терминологии, М. Сапонов пишет: «Резкое отличие от сегодняшнего словоупотребления в том, что в доступных ныне хоральных автографах Баха вряд ли найдутся при авторских заголовках такие ходовые ныне обозначения, как „хоральная обработка“ (нем. *Choralbearbeitung*) или — явно нехарактерное для него — „хоральная прелюдия“ (нем. *Choralvorspiel*). Эти выражения более позднего времени и вошли в обиход в основном во второй половине XVIII столетия и в XIX веке» [10. С. 15—20].
- Приведем рассуждения по этому вопросу и отечественного исследователя органной музыки Л. Ройзмана. В частном письме он писал: «Хорал, как известно, вокальное произведение, исполняемое хором. <...> На органе можно исполнять „Хоральные прелюдии“, „Хоральные фантазии“ или „Хоральные обработки“. <...> На разговорном языке органистов часто звучит слово „хорал“, потому что по-немецки Choral — это и вокальное, и инструментальное сочинение. Но это — по-немецки. Русский перевод я привел выше» [8. С. 110].
- <sup>2</sup> Мартин Лютер известен не только как богослов, поэт и музыкант, но и в высокой степени образованный человек. Как реформатор церкви, он считал музыку и гимны, представленные в немецком варианте, важным средством развития веры. К песням Лютера относятся его оригинальные сочинения и переработанные им и адаптированные к церковному богослужению средневековые мелодии. Тексты старинных песен Лютер перерабатывал и трансформировал.
- <sup>3</sup> Хоральная обработка «Vater unser» BWV 683 была включена Грипенкерлем в «Органную книжку», изданную у Петерса, но позже было установлено, что она не была предназначена Бахом для данного сборника.
- <sup>4</sup> Применил Бах мелодию гимна «Vater unser» в некоторых своих кантатах и в «Страстях». В кантате «Es reißet euch ein schrecklich Ende» BWV 90 (1723) заключительным номером звучит хорал «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott», седьмая строфа из которого (на текст «Leit uns mit deiner rechten Hand») исполняется на мотив хорала «Vater unser». В хоральной кантате «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott» BWV 101 (1724) мелодия гимна «Vater unser» звучит первой строфой в хорале «Nimm von uns». Бах создал из нее единственный в своем роде двойной мотет. В оркестре разрабатываются свободные темы, а хор в это время исполняет мелодию хорала «Vater unser» [См.: 10. С. 575]. Наконец, в кантате «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» BWV 102 (1726) на мотив хорала «Vater unser» исполняются 6-я и 7-я строфы хорала на слова «So wahr ich lebe, spricht dein Gott».
- В «Страстях по Иоанну» Бах также применил мелодию гимна «Vater unser». Она звучит в первой части № 5 (№ 9) на текст четвертой строфы хорала «Dein Will gescheh, Herr Gott».
- <sup>5</sup> Известно, что многие свои поздние сочинения Бах переделывал с целью создания более совершенных версий. Токкату (с фугой) d-moll BWV 565 он не редактировал, а сохранил в первоизданном виде.
- <sup>6</sup> Матфей записал эти последние слова Иисуса немного иначе: «Или! Или! лама савахфани?» Некоторые из стоявших тут, услышав, говорили: «Вот, Илию зовет Он» (Мф 27, 46). Марк и Матфей записали одну лишь эту фразу из семи фраз, сказанных Иисусом на кресте (см. Пс 21, 2).
- <sup>7</sup> Пользуясь иудейским методом отсчета времени (от восхода солнца и до захода), Марк указывает на третий час как час рас-



пятия Иисуса: «Был час третий, и распяли Его» (Мк 15, 25). Апостол Иоанн указывает на другое время: «Тогда была пятница перед Пасхою, и час шестый» (Ин 19, 14). Объяснение такому расхождению заключается в том, что Иоанн, в отличие от других евангелистов — Марка, Матфея и Луки, пользовался римским методом отсчета времени (от полуночи до полудня). Тогда, согласно повествованию Иоанна, Иисус был приведен на суд к Пилату в шестом часу утра, а промежуток времени от шестого часа и до девятого был заполнен бичеванием, издевательством воинов над Ним, шествием на Голгофу и подготовкой к распятию.

<sup>8</sup> В «Страстях» в речи Иисуса Бах нередко применяет распевы и мелизмы. В «Страстях по Матфею», например, он использует внутрислоговые распевы в предсмертном возгласе Иисуса, прозвучавшем по-древнееврейски: “Eli! Eli! Lama, lama asabthani?”, а затем в переводе на немецкий язык у Евангелиста в речитативе № 61a (№ 71): “Mein Gott! Mein Gott! Warum hast du mich verlassen?” («Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?»). «Но так ли уж своеволен Бах в применении подобных оборотов и мелизмов?» — задает вопрос М. Друскин. «Оказывается, нет: и в Passionston риторически „приукрашались“ важные по смыслу концовки фраз. Также поступает и Щюцц, когда интонационно выделяет предсмертный возглас Иисуса “Eli! Eli! Eli! Lama, lama asabthani?”» [4. С. 57]. Опираясь на древнюю традицию, Бах, безусловно, ее обогащает и по-своему преображает, но, по сути, сохраняет. Позволим себе предположить — сохраняет даже в органной Токкате (с фугой) d-moll, созданной на страстной сюжет «по Иоанну».

<sup>9</sup> В связи с упоминанием разорвавшейся завесы в момент смерти Христа в Иерусалимском храме нам вспоминаются многочисленные Богородичные иконы, на которых Мария изображена с красной пряжей в руках, ткущая завесу для Иерусалимского храма. Кратко напомним, что в древних апокрифах [1], собранных в сборник, известный как «Евангелие псевдо-Матфея», сохранилось предание о том, что Марии по жребию выпало соткать новую завесу для Иерусалимского храма. Во время прядения пряжи к Марии явился Ангел с Благовестием о рождении от Нее Спасителя мира. Прядение Марией пряжи в момент Благовещения приобретает дополнительный смысл в толкованиях — красная пряжа

становится аллегорией плоти Христовой. Андрей Критский. Великий канон, песнь VIII: «Яко от обращения червленицы, Пречистая, умная багряница Еммануилева, внутрь во чреве Твоем плоть изткася: тем же Богородицу воистину Тя почитаем» (церк.-слав.).

Завесу Иерусалимского храма часто сравнивают с плотью Христа. Апостол Павел в своем Послании к евреям пишет: «Итак, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам через завесу, то есть плоть Свою» (Евр. 10, 19—20) [3. С. 13—19]. Согласно евангельским повествованиям, именно завеса, вытканная Марией, разодралась надвое в момент крестной смерти Спасителя (Мк 15, 38; Мф 27, 51; Лк 23, 45).

<sup>10</sup> Затронем кратко тему звуковой живописи у Баха. В этом аспекте Швейццер сравнивает Баха с Вагнером и пишет: «Общее у них — сила аффекта и известное пристрастие к рисунку, так как их темы рождены пластичной фантазией. Звуковую живопись Бах понимает не так, как Вагнер, у которого она сама по себе является только вспомогательным средством. Как идеал, последнему мерещится музыка, которая, как и драма, снова обращается к чувству, а не к фантазии; наоборот, Бах апеллирует к зрительным, наглядным представлениям — даже там, где Вагнер заставляет говорить чувство. Для Баха звуковая живопись — самоцель; его идеал — предельно напряженная реалистичность изображения» [11. С. 338].

<sup>11</sup> Тирата (итал. *tirata*, букв. — «вытягивание») — в музыке украшение в виде гаммаобразного диатонического восходящего или нисходящего пассажа между двумя выдержанными звуками по образцу диминуции, а также форшлага из нескольких звуков. Широко использовалась начиная с XVII века. Нередко она импровизировалась певцами и инструменталистами либо выписывалась композиторами в нотах. Иногда тирата условно обозначалась знаком. Впервые понятие «Тирата» встречается в работах Дж. Б. Бовичелли (1594), затем М. Преториуса (1619). Особенно широко фигура тирата вошла в использование с XVII века, а первые упоминания о тирате появились в работах музыкальных теоретиков конца XVI — начала XVII века [См.: 5].

- <sup>12</sup> Но высокопарные стихи Брокеса Баха не всегда устраивали, и он иногда заменял их текстом из Евангелия, а иногда перерабатывал сам. Приводим такой фрагмент текста, переработанный Бахом для «Страстей по Иоанну»:  
 Когда Сын Божий терпит смерть,  
 Весь мир с ним муку разделяет,  
 Светило дня свой лик скрывает,  
 И зыблется земная твердь,  
 Зияет склеп, распался камень.  
 Разорван занавес во храме –  
 Каков же, сердце, отклик твой? [11. С. 433]
- <sup>13</sup> Последовательность номеров и основных частей «Страстей по Иоанну» в ссылках, выписанных без скобок, заимствована из нового издания: Иоганн Себастьян Бах. Страсти по Иоанну. Клавир. М.: Изд. Астрель, 2006 [6], а в скобках — из более раннего издания. В предисловии к новому изданию отмечается, что для его подготовки были использованы автографы полной партитуры и отдельных частей «Страстей по Иоанну» совместно с их современными копиями, которые послужили основой для точного и полного воссоздания вокальных партий солистов, сохранивших некоторые ошибки. Современные источники были использованы при подготовке хоровой партитуры. Нумерация основных частей дана в соответствии с уже существующими современными изданиями.
- <sup>14</sup> Нумерация номеров и основных частей, записанных без скобок, в «Страстях по Матфею» приводится по новому изданию: Иоганн Себастьян Бах. Страсти по Матфею. Клавир. М.: Астрель, 2006 [7], а номеров, заключенных в скобки, — по более раннему изданию. В предисловии к новому изданию «Страстей по Матфею» также отмечается сложная и кропотливая работа при подготовке их выверенного нотного текста, как и при новом издании нотного текста «Страстей по Иоанну».
- <sup>15</sup> Приведем интересные исторические сведения об исполнении в 1829 году «Страстей по Матфею» Ф. Мендельсоном, где он предложил свою инструментовку на слова «И вот завеса в храме разодралась надвое». Швейцер полагает, что трактовка Мендельсоном этого фрагмента противоречит баховскому замыслу. Для Баха важны были только пассажи, изображающие разрывание завесы. «Конечно, органист принимает участие в исполнении этих пассажей; контрабасы и виолончели не могут сыграть их достаточно ясно. <...> Широко
- распространенное мнение, будто органист в этом месте должен на *fortissimo* играть фантазию, лишено всякого исторического и художественного основания» [11. С. 462—463].
- <sup>16</sup> Болеслав Яворский разработал на основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, а также многих хоральных цитат из его произведений и известных в эпоху барокко музыкально-риторических фигур, систему музыкальных символов, которыми мог пользоваться Бах. Свои размышления на эту тему Яворский излагал на семинарах, а иногда и в письмах. Сохранились, например, его письма «о творческом мышлении И. С. Баха», адресованные С. В. Протопопову в 1917 году с примерами и пояснениями. Основные положения теории Яворского, касающиеся баховской музыкальной символики, содержатся в книгах: В. Б. Носина. «Символика музыки И. С. Баха» [8] и Р. Э. Берченко. «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о „Хорошо темперированном клавире“» [2].
- <sup>17</sup> Символика чисел для эпохи барокко была данью долгой традиции, сложившейся в рамках церкви и определявшей ее установками. Бах отчасти придерживался этой традиции, хотя, как считается, не был фанатом цифр в музыке.
- <sup>18</sup> Семантика тональности d-moll, устоявшаяся в эпоху барокко, сохранилась и в более позднее время. Даже для Моцарта эта тональность так и осталась тональностью «скорби и смерти».

## Список литературы

1. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии / Акад. обществ. наук при ЦККПСС. Ин-т науч. атеизма; Редкол.: А. Ф. Окулов (пред.) и др. — М.: Мысль, 1989. — 159 с.
2. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — М.: Классика-XXI, 2005. — 372 с.
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. По благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Издание Московской Патриархии. — М., 1992. — 1376 с.
4. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. — Л.: Музыка, 1976. — 168 с.
5. Захарова О. И. Тирата // Музыкальная энциклопедия в 6 т. / Под ред. Ю. В. Келдыша. — Т. 5. — М.: Советский композитор, 1981. — 1056 стб. — URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/t/7554.html>. Дата обращения: 11.06.2017.
6. Иоганн Себастьян Бах. Страсти по Иоанну: Клавір. — М.: Астрель, 2006. — 156 с.
7. Иоганн Себастьян Бах. Страсти по Матфею: Клавір. — М.: Астрель, 2006. — 180 с.
8. Леонид Исаакович Ройзман. Органист, педагог, ученый. В 2 т. / Сост. и науч. ред. Н. В. Малина; Казанская гос. консерватория. — Казань, 2015. — Т. 2. — 288 с.
9. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. — СПб., 1997. — 93 с.
10. Сапонов М. А. Себастьян Бах. Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — 200 с.
11. Швейцгер А. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Классика-XXI, 2002. — 816 с.

## References

1. Apokrify drevnikh khristian: Issledovaniye, teksty, komentarii / Akademiya obshchestvennykh nauk pri TSK KPSS. Institut nauchnogo ateizma; Redkollegiya.: A. F. Okulov (Predsedatel) i dr. — M.: Mysl, 1989. — 159 s.
2. Berchenko R. E. V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskii o “Khorosho temperirovannom klavire”. — M.: Klassika-XXI, 2005. — 372 s.
3. Bibliya: Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. Po blagosloveniyu Svyateyshego Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II. Izdaniye Moskovskoy Patriarkhii. — M., 1992. — 1376 s.
4. Druskin M. S. Passiony i messy I. S. Bakha — L.: Muzyka, 1976. — 168 s.
5. Zakharova O. I. Tirata // Muzykal'naya entsiklopediya v 6 t. / Pod red. Y. V. Keldysh. — T. 5. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1981. — 1056 stb. — URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/t/7554.html>. Data obrashcheniya: 11.06.2017.
6. Johann Sebastian Bach. Strasti po Ioannu: Klavir. — M.: Astrel', 2006. — 156 s.
7. Johann Sebastian Bach. Strasti po Matfeyu: Klavir. — M.: Astrel', 2006. — 180 s.
8. Leonid Isaakowich Royzman. Organist, pedagog, uchonyy. V 2 t. / Sost. i nauchny. red. N. V. Malina; Kazanskaya gos. konservatoriya. — Kazan', 2015. — T. 2. — 288 s.
9. Nosina V. B. Simvolika muzyki I. S. Bakha. — SPb., 1997. — 93 s.
10. Saponov M. A. Sebastian Bach. Khoraly Svyatomu Dukhu (Leyptsigskaya organnaya rukopis). — M.: Nauchno-izdatelskiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 2015. — 200 s.
11. Shveytser A. Johann Sebastian Bach. — M.: Klassika-XXI, 2002. — 816 s.