



*Ирина Самойловна Стогний*

## **КАНТАТА BWV 150 И.С. БАХА: ТРАКТОВКА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

**О** взаимосвязи музыки и слова написано немало трудов, и эта тема всегда будет занимать умы искусствоведов, поскольку художественный результат такого союза каждый раз индивидуален и непредсказуем.

Как известно, трактовка слова музыкой совершенно не предполагает прямых аналогий, «следования за словом», отражения каких-либо его свойств (фонетических, синтаксических, семантических) в мелодии, поскольку художественные задачи могут быть разными: от подражания слову до кажущейся рассогласованности с ним. В последнем случае целое становится более сложно организованным (возникает некое подобие полифонии пластов), и смысловой диссонанс между словесным и музыкальным текстами действует в рамках расширенной художественной целостности, образующейся на условиях контраста двух сфер. Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» устами своего героя говорит следующее:

Связь со словом мой друг старался возвеличить... Музыка и язык, настаивал он, нерасторжимы, в сущности, они составляют единое целое, язык – это музыка, музыка – это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг

друга. Что музыка сначала может быть словом, что ее предвосхищают и формируют слова, он доказывал на примере Бетховена, который, как показывают современники, сочинял ее с помощью слов [3, 213].

Проблема взаимодействия музыки и слова имеет множество аспектов, и каждый требует самостоятельного изучения. Работа композитора с литературным источником, о которой далее пойдет речь, также может иметь разные подходы к изучению.

Один из них связан с выбором словесного текста и расстановкой в нем смысловых акцентов. При этом в оценке художественных характеристик важна не только музыка и *отобранный* композитором литературный текст, но и то, что осталось за его пределами. *Неотобранное* столь же важно для понимания готового произведения, как и отобранное – в этом заключается определенный *подход* к изучению произведения<sup>1</sup>. Этот подход нужен и для того, чтобы понять авторскую расстановку смысловых акцентов, осознать новую целостность, образовавшуюся из другого законченного произведения. Неотобранное усиливает значение избранного. Но еще более важно то, что неотобранный литературный материал находит свое *воплощение в музыке*, что тоже требует своего изучения, поскольку именно в этом видится источник смысловой полифонии.

---

<sup>1</sup> Например, в симфонической поэме Р. Штрауса «*Так говорил Заратустра*» композитор из 80 притч Ницше использовал только восемь. Этот факт заставляет задуматься над самим выбором; заострение проблемы выбора делает ее значимой в оценке смыслов. Композитор руководствовался определенной системой отбора. У Ницше, к примеру, одной из ключевых является притча о *трех превращениях* – в ней выражено представление о движении эволюции от зверя к сверхчеловеку. Штраус не включает эти притчи, для него более важными оказываются те, в которых говорится о *единении человека с природой*. Поэтому главной в сочинении Штрауса становится идея *единства мироздания*. Но эта идея по-настоящему может быть осмысленной только тогда, когда приходит понимание, что она возникла из другой целостности, в которой были другие смысловые акценты. В этом случае возникает ситуация, при которой *неотобранное помогает понять отобранное*.

В качестве примера рассмотрим Кантату BWV 150 Иоганна Себастьяна Баха для хора, солистов и камерного оркестра на текст 24 псалма “Nach dir, Herr, verlanget mich” («К Тебе, Господи, возношу душу мою», 1704–07)<sup>2</sup>. В ней семь частей. Инструментальная Sinfonia служит вступлением, остальные шесть – вокально-инструментальные. Из них три хора в точности воспроизводят строфы псалма, а две арии и заключительный хор написаны на свободные поэтические тексты.

В этой кантате Бах использует не полный канонический текст, а только четыре стиха из двадцати двух: 1, 2, 5, 15. Их смысловая направленность говорит о том, что выбор не был случайным. Текст первого стиха – “Nach dir, Herr, verlanget mich” («К Тебе, Господи, возношу душу мою»), пятнадцатого – “Meine Augen sehen stets zu dem Herrn” («Очи мои всегда к Господу»). Именно в этих строках (и только в них) говорится о вознесении души и очей к Богу. Второй стих содержит идею упования: “Mein Gott, ich hoffe auf dich. Laß mich nicht zuschanden werden, dass sich meine Feinde nicht freuen über mich” («Боже мой! На Тебя уповаю, да не постыжусь, да не восторжествуют надо мною враги мои»). В пятом стихе звучит мысль о спасении: “Leite mich in deiner Wahrheit” («Наставь меня на истину Твою, и научи меня; ибо Ты Бог спасения моего; на Тебя надеюсь всякий день»). За пределами композиторского выбора осталась большая часть стихов библейского оригинала, которая не включена в текст кантаты: все они представляют собой «вариации» избранных четырех. Кроме того, Бах отказывается от стихов, в которых говорится о *человеческих грехах* – это 7, 11, 17 и 18 стихи<sup>3</sup>. Он

---

<sup>2</sup> Русский текст кантаты И.С. Баха BWV 150 дан в переводе с немецкого Петра Мещеринова [4].

<sup>3</sup> 7 стих: «Грехов юности моей и преступлений моих не вспоминай...»; 11 стих: «Ради имени Твоего, Господи, прости согрешение мое, ибо велико оно»; 17 и 18 стихи: «Скорби сердца моего умножились; выведи меня из бед моих; призри на страдание мое и на изнеможение мое и прости все грехи мои».

ограничивается только одним намеком на тему греха, используя стих № 15 («ибо Он извлекает из сети ноги мои»). Фактическое отсутствие мотива греха связано с акцентом на *идею спасения*. Так Бах создает свою целостность – более компактно, но без потерь отражающую смысловой спектр псалма.

Избранный композитором способ воплощения слова в музыке предполагает его «перевод» из понятийной сферы в звуковую. При всей значимости разных параметров музыкального языка – мелодии, гармонии, ритма – обычно меньшее внимание в этом процессе уделяется фактуре как носителю смысла, а не структурного элемента музыкальной ткани, изучаемого с позиций технических приемов. Тем не менее, фактурные рисунки, наряду с другими средствами, дают представление (порой даже наглядное) о трактовке словесного текста.

В кантате BWV 150 представлен богатый спектр фактурных рисунков, связанных с трактовкой словесного текста и выполняющих роль важнейших носителей содержания. При этом и другие элементы языка, в особенности мелодия и инструментовка, вносят собственные «голоса» в общую партитуру смыслов.

Каждая строфа баховской композиции имеет свое фактурное решение. В первом хоре (№2) четыре строфы:

К Тебе, Господи, возношу душу мою.  
Боже мой! На Тебя уповаю,  
Да не постыжусь,  
Да не восторжествуют надо мною враги мои (Пс.24: 1–2).

В *первой строфе* «К Тебе, Господи, возношу душу мою» прямой восходящий порядок вступления голосов отражает идею «вознесения души» (см. нотный пример 1):



Однако в интонационном строе хора «К Тебе, Господи» содержится контраст: сама тема, за исключением первого октавного скачка, имеет нисходящее хроматическое движение, присущее образам *lamento*, пассакалии. Здесь мы сталкиваемся с тончайшей семантической проработкой словесного текста Бахом. Если идея вознесения души воплощается с помощью восходящего движения голосов и интонации восходящей октавы на словах «К Тебе, Господи», то хроматический спуск соответствует идее сокрушения – сама душа полна печали и покаяния. Этот хроматический элемент далее будет развиваться как некий «комплекс души», но представленный только средствами музыки. Тонко прорисованное *lamento*, перекрываемое подчеркнуто восходящим движением голосов, наполнено скрытым смыслом. Постепенно внимание переключается на развитие «комплекса души», фактурный рисунок меняется, и порядок вступления голосов становится ломаным.

Бах не включает стихи, связанные с *душевными сокрушениями*, но музыка как раз это передает (об этом и говорил Манн: *музыка способна заменять слова*). В свою очередь Альберт Швейцер подчеркивал, что баховская мелодия содержит в своей текстуре речевую адресацию: «...Его музыкальная фраза – та же словесная, только воплощенная в звуках <...> Если музыкальные фразы у Баха кажутся нам совершенными и в мелодическом отношении, то объясняется это его высокоразвитым, отточенным чувством формы. Он мыслил декламационно и все же писал мелодически <...> Баховская вокальная тема – это декламационно оформленное построение, которое... облекается в мелодическую форму, что в равной мере относится к речитативу, ариозо, арии или хору» [5, 337]. Уместно вспомнить и Болеслава Леопольдовича Яворского, который в своем исследовательском методе широко применял понятие «ассоциативный образ» [6, 376]. В орбиту ассоциаций он

включал не только библейские тексты, но и живопись, графику, литературу и т.д.<sup>4</sup>.

*Вторая строфа* «Боже мой, на Тебя уповаю», в отличие от первой, звучит без повторов, однократно, имеет гомофонно-гармонический склад. На аккордовую фактуру, образуемую голосами хора и инструментов, накладываются юбилеи («упование») в сопрано. Начальная фраза “Mein Gott” выделена длинной фермой, нисходящим тритоном, резким сдвигом темпа после ферматы – все это придает фразе яркость и особую весомость.

*Пример 3.* И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Хор № 2, строфа 3 “Lass mich nicht zu Schanden werden”

*Un poco Allegro.*

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu Schanden werden.

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu Schanden werden,

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich nicht zu

Lass mich nicht zu Schanden werden, lass mich

*В третьей строфе* «Да не постыжусь» Бах вновь использует прямой порядок вступления голосов, однако, в отличие от первой строфы, нисходящий – от сопрано к басу. Благодаря этому образуется зеркальная симметрия, которая становится общим композиционным

<sup>4</sup> Об этом подробно пишет Р. Берченко: [1, 81].

приемом для всех хоров кантаты, написанных на текст псалма (вокальные номера на свободные тексты не образуют симметрий). Внутри самой третьей строфы так же возникает эффект симметрии хорового и инструментального пластов. Две расходящиеся в противоположные стороны линии (см. нотный пример 3) отчетливо прорисовывают фактурную графику. Этому подчиняются и инструментальные партии, которые впервые не повторяют хоровые, как это было ранее, а обретают интонационную самостоятельность.

*Симметрия* у Баха – важнейший носитель идеи гармонии и совершенства, высшей красоты и божественной справедливости. Мир полон страданий, но он гармоничен. Бах, используя этот прием, располагает голоса в третьей строфе нисходящим каскадом. Смысл видится в том, что первая строфа (подъем голосов) во всех случаях связана с Богом, третья (спуск голосов) – с человеком. Однако этот спуск не содержит намерений «приземлить». Отражение в человеке Божественной сути – таково, видимо, значение зеркальной симметрии, столь последовательно применяемой Бахом для воплощения важнейшей библейской истины.

Пример 4. И.С. Бах. Кантата BWV 150.

Хор №2, строфа 4 “...Dass sich meine Feinde nicht freuen über mich”

Allegro.

zu Schanden wer - den, dass sich mei - ne  
zu Schanden wer - den, dass sich mei - ne Fein - de nicht freu -  
zu Schanden wer - den,  
zu Schanden wer - den,



Четвертая строфа «Да не восторжествуют надо мною враги мои» – fuga, являющаяся итогом предшествующего развития. В основе ее тематизма лежит одна из интонаций первой строфы – нисходящий хроматический спуск, но фактура фуги воплощает энергию и силу веры, заключенную в словах (см. нотный пример 4, от Allegro).

Второй хор кантаты (№4) представляет собой трехстрочную композицию. Слова Псалма в нем распределяются следующим образом:

Наставь меня на истину Твою  
И научи меня, ибо Ты Бог спасения моего  
На Тебя надеюсь всякий день (Пс.24:5)

Первая строфа представляет собой синтез двух типов фактуры: внутри преобладающего аккордового склада притаился канон с прямым, как в первом хоре, порядком вступления голосов от баса к сопрано. Восходящая линия продолжена инструментами (см. нотный пример 5):

Пример 5. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Хор №4, строфа 1 “Leite mich”

**CHOR.**  
*Andante.*

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Soprano.  
Leite mich, leite mich, leite mich, leite mich, leite mich in

Alto.  
Leite mich, leite mich, leite mich, leite mich, leite mich in

Tenore.  
Leite mich, leite mich, leite mich, leite mich, leite mich in

Basso.  
Leite mich, leite mich, leite mich, leite mich, leite mich in

Continuo.

Графика размещения голосов образует четкую диагональ с канонем в верхнюю квинту. В каждом следующем такте вступает очередной голос в одном и том же интервальном соотношении: (*h-fis-cis-gis*). Оба типа фактуры не случайно одновременно взаимодействуют друг с другом. Хоральный склад призван подчеркнуть соборность, общность. Однако Бах воплощает не безликую массу. Выразительная и наглядная прорисованность каждого голоса внутри имитационного включения призвана подчеркнуть слова псалмопевца «Наставь меня на истину Твою». При этом «наставление» требует повтора, в то время как слова “in deiner Wahrheit” («на истину Твою») звучат однократно – истина одна.

*Вторая строфа* состоит из двух разделов: Allegro («И научи меня») и Andante («Ибо Ты Бог спасения моего»). У них разный фактурный рисунок: двойной канон переходит в свободное движение голосов, завершающееся аккордами. В аккордовой каденции появляется хроматическая интонация первого хора – так подчеркиваются слова «спасения моего», поскольку впервые этот элемент возник в связи с обращением человека к себе («возношу душу мою»).

Две части второй строфы представляют собой достаточно самостоятельные разделы, что в первую очередь сказалось на их фактурном различии. Но Бах объединил их в одну большую строфу, отразив тесную взаимосвязь Бога и человека: “Denn du bist der Gott” («Ибо Ты Бог спасения моего»). Союз “denn” («ибо») лингвистически точно передает эту взаимосвязь; в музыке она чрезвычайно емко и уместно подчеркнута объединением контрастных частей вторгающейся каденцией.

*Третья строфа* «На Тебя надеюсь всякий день» выстраивает зеркальную симметрию, подобную той, что образовалась в предыдущем хоре: вступление голосов в ней имеет последовательный, но обратный по отношению к первой строфе – нисходящий – порядок (от сопрано к басу). Это опять-таки пирамидальная композиция,

своеобразная фактурная «реприза». Почему Бах использует нисходящую линию в организации голосоведения, если речь идет о надежде человека на Бога («на Тебя надеюсь»)? В этом отношении нет никакого отступления от избранной логики. Как уже упоминалось, «Ты» и «я» у Баха разделено интонационно и фактурно. Божественное «Ты» всегда связано с подъемом. Чаще всего этому соответствует восходящая линия вступления голосов либо «воодушевленная» имитационно-каноническая фактура. Наоборот, «я» интонационно прорисовано хроматическим спуском, либо вступление голосов имеет нисходящий абрис.

В конце строфы Бах вновь использует линию подъема, символизирующую надежду и упование (см. нотный пример 6):

Пример 5. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Хор №4, строфа 3 «...Täglich harre ich dein»

Третий хор (№6), написанный на 15 стих псалма, представляет собой новое фактурное и интонационное решение. Сам стих состоит из двух строф, но у Баха три музыкальных строфы, поскольку вторую он повторяет дважды, по-разному ее оформляя.

Очи мои всегда к Господу;  
Ибо Он извлекает из сети ноги мои.

В первой строфе роль хора сводится к небольшим, но выразительным репликам, вплетающимся в инструментальную ткань (см. нотный пример 7):

Пример 7. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Хор № 6, строфа 1 “Meine Augen sehen stets zu dem Herrn”

Фактура в целом создает картину полной гармонии и райского блаженства. Великолепная «живопись» инструментов, красочные подголоски рисуют мир горний, на который устремлен взгляд человека. Бах не использует здесь активных форм развития: краткие реплики чередуются с длинными паузами, которые можно сравнить с замиранием сердца при созерцании Божественной красоты.

Во второй и третьей строфах использован один и тот же текст псалма «Ибо Он извлекает из сети ноги мои», представленный разной музыкой в разных фактурах. Во второй строфе использован гармонический склад; третья изложена в виде фугато со стреттным наложением темы в прямом нисходящем порядке вступления голосов (см. нотный пример 8) – прием, использованный в первом и третьем хоре. Извилистая тема спускается от голоса к голосу (до самых «ног»), и в ней

применены хроматизмы. У мужских голосов, а также в партиях фагота и continuo, изложенных в унисон, развиваются и усиливаются хроматические интонации первого хора, связанные в этом сочинении со сферой человека.

Пример 8. И.С. Бах. Кантата BWV 150.

Хор 6, строфа 3 «Denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen»

The image shows a musical score for the sixth voice of J.S. Bach's Cantata BWV 150. It consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in G major and features a prominent chromatic descent: G4 - F#4 - F4 - E4 - D4 - C4. The basso continuo line mirrors this chromatic movement with a similar descending sequence: G3 - F#3 - F3 - E3 - D3 - C3. The lyrics are: "denn er wird meinen Fuss aus dem Netze ziehen, aus dem Netze ziehen, denn er wird meinen Fuss aus dem Netze ziehen." The score includes figured bass notation at the bottom: 7 6# 6 7 6# 6 7 4 3 7 6#.

Четвертый, заключительный хор кантаты № 7 «Дни, проводимые в страданиях» написан не на библейский стих, а на свободный поэтический текст. Здесь впервые открыто говорится о страданиях и в словах, и в музыке, тогда как ранее этот мотив существовал только в музыкальном плане, выполняя роль своего рода подтекста.

В жанровом отношении это чакона, в которой соединяются разные содержательные линии кантаты. Она выполняет роль интонационно-смысловой репризы по отношению к первому хору. Напомним, начальный вокальный номер близок пассакалии (но в четырехдольном воплощении), отличительная особенность его тематизма – часто повторяющийся нисходящий хроматический ход. Финальная чакона,

имеющая трехдольный ритм, восходящую линию basso-ostinato и опирающаяся на диатонику, создает с первым хором зеркальную симметрию, которая уже неоднократно применялась в различных номерах кантаты. Нарастающая фактурная масса производит впечатление увеличивающегося пространства, сплошь заполненного хроматизированными интонациями стенания (см. нотный пример 9):

Пример 9. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Хор 7 (Чакона). "Meine Tage in dem Leide"

Помимо хоров в кантате есть *ария* и *терцет*. Они, как и заключительная чакона, написаны не на библейский текст. Это лирические части, воплощающие разные душевные излияния – радостные и печальные.

*Ария сопрано* № 3 "Doch bin und bleibe ich vergnügt" («Всегда спокоен я и радостен») для голоса в сопровождении скрипок и continuo повествует о том, что, несмотря на тяжелые испытания, которые проходит человек, и грядущую смерть, божественные истины остаются незыблемыми и вечными<sup>5</sup>. Фактура удивительно красиво выстроена, она

<sup>5</sup> Об этом свидетельствуют многократно повторенные слова: *Recht ist und bleibet ewig Recht* («Пребудет правда Божья, ныне и во веки»).

излучает единство и гармонию. Вокальный голос, что свойственно Баху, трактован как инструмент (см. нотный пример 10).

Пример 10. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Ария сопрано №3 “Doch bin und bleibe ich vergnügt”

**Soprano**

Doch bin und bleibe ich vergnügt  
So shall my heart be satisfied

Терцет №5 “Zedern müssen von den Winden” («Могучими ветрами кедры») написан для ансамбля низких голосов; из его оркестрового сопровождения исключены скрипки (см. пример 11). По отношению к предыдущей арии № 3, в которой главную роль, напротив, играли сопрано и скрипки, возникает уже знакомый принцип симметрии, но теперь на тембровом уровне.

Пример 11. И.С. Бах. Кантата BWV 150.  
Терцет № 5 “Zedern müssen von den Winden”

**Alto**

**Tenore**

**Basso**

Ze - dern müs - - sen von den  
Ce - dars on the moun - - tains

Ze - dern müs - - sen von den  
Ce - dars on the moun - - tains

Ze - dern müs - - sen von den  
Ce - dars on the moun - - tains

Orgel mit den Chorstimmen

Итак, смысловой ряд кантаты BWV 150 проявляется:

– в соотношении *отобранного* (звучащие стихи псалма) и *неотобранного* (представленного музыкой, заменяющей слово), в результате чего *целостный образ* существует в сложных пересечениях литературного и музыкального текстов;

– в структурной организации, расширяющей заданные псалмом смыслы: это фактурная направленность линий голосов, «геометрические» параметры формы и разного рода симметрии (фактурные, мелодические, тембровые), призванные воплотить гармонию мироздания;

– в сфере лексики, где огромную роль играет опора на *lamento* – лексему, давшую жизнь целому пласту лирики, связанной со страданиями, скорбью, мыслями о смерти; постоянно мигрируя, она является носителем интертекстуальной и межстилевой коммуникации.

Важнейшая роль в этом произведении отведена рисункам фактуры наряду с выразительным интонационно-тематическим планом. Фактура не только организует ткань, интегрирует контрасты, создает гармонию целого, но и берет на себя семантические функции: благодаря определенной архитектонике и графическим рисункам она воплощает разные смыслы, главные из которых – *вознесение души, поднятие очей, ноги в сетях*. Единовременные контрасты часто строятся на различных импульсах мелодического и фактурного движения. Фактурная «геометрия» в соотношении с тематизмом кантаты, в котором важную роль играет направленность линий, служит важнейшим смысловым задачам, то разделяя божественное и человеческое, то объединяя их. Так воплощаются контрасты, свойственные человеческой душе.

Главное же относится к исходной евангельской истине: возвышение, очищение, обретение духовной высоты может произойти только через осознание человеком Божественных истин.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005.
2. Друскин М.С. Пассионы и мессы И.С. Баха. Л.: Музыка, 1976.
3. Манн Т. Доктор Фаустус // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1960. – Т. 5.
4. Мещеринов П. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений. М.: Центр книги Рудомино, 2012.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я.С. Друскина, ред. перевода и послесл. М.С. Друскина. М.: Музыка, 1965.
6. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1972. – Т. 1.

## REFERENCES

1. Berchenko R.E. V poiskah utrachennoogo smysla: Boleslav YAvorskiy o «Horosho temperirovannom klavire» [In Search of Lost Meaning: Bolesław Yavorsky on the Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-21], 2005.
2. Druskin M.S. Passiony i messy I.S. Baha [Passions and Masses of J.S. Bach]. Leningrad: Muzyka [Music], 1976.
3. Mann Th. Doktor Faustus [Doctor Faustus] // Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected Works: in 10 Volumes]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Art Literature], 1960. – V. 5.
4. Meshcherinov P. Iogann Sebast'yan Bah. Teksty duhovnyh proizvedenij [Johann Sebastian Bach. Texts of Spiritual Work]. Moscow: Centr knigi Rudomino [Book Center Rudomino], 2012.

5. *Schweitzer A.* Iogann Sebast'yan Bah [Johann Sebastian Bach] / Transl. from German by Y.S. Druskin, Ed. of the Translation and Afterword by M.S. Druskin]. Moscow: Muzyka [Music], 1965.

6. *Yavorsky B.L.* Stat'i, vospominaniya, perepiska: v 2-h t. [Articles, Memoirs, Correspondence: in 2 Volumes.] Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1972. – V. 1.

