

Оратория

К. Ф. Э. Баха

«Израильтяне в пустыне»

В статье дана характеристика оратории К. Ф. Э. Баха «Израильтяне в пустыне» (1769), написанной им в гамбургский период творчества. Отмечается сочетание черт «драматической» и «лирической» моделей немецкой оратории конца XVIII века в либретто Д. Шибелера. В сюжете, драматургии и музыкальных деталях произведения прослеживается влияние ораторий Г. Ф. Генделя. Выявляются характерные черты немецкого «чувствительного», «выразительного» стиля 1770-х годов, а также баланс «выразительности», рожденной вниманием к слову, и имманентно музыкальной логики развития.

Ключевые слова: К. Ф. Э. Бах, Гендель, «Израильтяне в пустыне», оратория, жанр, либретто, Ветхий Завет, «чувствительный» стиль, предклассическая сонатность.

Карл Филипп Эмануэль Бах до сих пор знаменит в России большей частью как один из отцов сонатно-симфонических жанров, как автор трактата «Опыт истинного искусства игры на клавире». Но до сих пор малоизвестными остаются кантатно-ораториальные сочинения «великого Баха» второй половины XVIII века. Между тем несколько егоopusов в этом жанре не только весьма показательны для творчества композитора, но и могут быть отнесены к вершинным достижениям в жанре оратории в Германии этого времени.

В 1767 году «берлинский» Бах, прослужив капельмейстером при дворе Фридриха Великого почти тридцать восемь лет, оставляет прежнее место службы и становится Бахом «гамбургским», заняв место музикадиректора Гамбурга, освободившееся после смерти Г. Ф. Телемана. Здесь в течение двадцати лет одной из основных его обязанностей было обеспечение

города богослужebной и праздничной музыкой¹. Как и любой кантор, Бах был вправе исполнять и вновь сочиненную музыку, и старые композиции собственного сочинения и других авторов. Судя по неоднократным замечаниям самого К. Ф. Э. Баха, музыкальные вкусы и качество исполнений в Гамбурге его разочаровывали. Отчасти поэтому своими повседневными обязанностями он занимался, по-видимому, без особого энтузиазма — большинство его богослужebных композиций представляет собой пародии и пастиччо².

На этом фоне ярко выделяются несколько опусов К. Ф. Э. Баха, которые позволяют назвать его и в кантатно-ораториальном жанре одним из значительнейших композиторов второй половины XVIII века. Таковыми сочинениями являются «Израильтяне в пустыне» (1769), «Последние страдания Спасителя» (1770), «Воскресение и Вознесение Иисуса» (1774–1783), *Heilig [Sanctus]* (1776), «Утренняя песнь в день Сотворения» (1784) и «Две литании» (1785). Показательно, что композитор решается на публикацию этих произведений, несмотря на то, что издание партитуры крупного вокально-инструментального сочинения заведомо было изрядным риском и почти наверняка сулило убытки.

Оратория «Израильтяне в пустыне», сочиненная к 1 ноября 1769 года (ко дню освящения церкви св. Лазаря), была опубликована в издательстве Breitkopf в 1775 году. Подводя итог подписки, Бах отмечал:

У меня приблизительно 150 покупателей, и поэтому я не только покрываю расходы, но, напротив, ожидаю прибыли. Но не думаю, что следует печатать большее количество экземпляров. Сочинение на немецком языке, любителей немного, знатоков еще меньше, а большинство из тех, кто мог бы его исполнить, копируют его друг у друга...³

Произведение было издано в количестве 353 экземпляров. Много позже, в 1787 году, композитор с достоинством уверенного в себе художника оценит изданные ораториальные сочинения:

¹ К 1767 г. в кантатно-ораториальном жанре К. Ф. Э. Бахом написаны лишь *Magnificat* (1749) и еще около пяти праздничных «окказиональных» сочинений (т. е. произведений на случай).

² В своих композициях К. Ф. Э. Бах использовал и музыку своего отца: в его пассионах встречаются три хорала (*Was mein Gott will, Wer hat dich so geschlagen* и *O Haupt voll Blut und Wunden*) и десять хоров из «Страстей по Матфею» и кантат BWV № 39 и № 153, по одному хоралу из «Страстей по Иоанну» и Рождественской оратории. Две кантаты 1778 и 1786 гг. начинаются вступительным хором *Jauchzet, frohlocket* из Рождественской оратории.

³ Цит. по: *The letters of C. P. E. Bach / Transl. and ed. by S. L. Clark. Oxford: 1997. P. 78.*

Поначалу всегда бывают трудности с такими вещами, которые написаны для поучения, а не для дам и не для музыкальных пустомель. Мой Heilig и мои «Израильтяне» тоже сейчас неуверенно раскупаются, но я за них спокоен, в конце концов они снова будут востребованы⁴.

В Германии 1760-е и 1770-е годы — это время нового всплеска интереса к жанру оратории, что было обусловлено, прежде всего, появлением качественно новых либретто. Начало этому положила премьера сочинения К. Г. Грауна на текст К. В. Рамлера «Смерть Иисуса» в 1755 году. Это произведение быстро приобрело необыкновенную популярность, стали появляться подражания. Основными чертами новых поэтических текстов стала намного большая, чем у авторов первой половины века, утонченность языка, стремление к особой выразительности, к передаче богатства переживаний тонко чувствующих героев.

С формальной точки зрения главным отличием нового типа либретто (что и декларировалось в теоретических статьях⁵) было особое оформление речитативов — без традиционных диалогов. Все высказывания героев «действия», также как и все события, поэтически пересказывались от лица безымянных свидетелей, сопереживающих наблюдаемым событиям. Композиции такого типа назывались «лирическими» или «чувствительными» ораториями и противопоставлялись «драматическим ораториям». К типу «драматической» оратории — с диалогами и с более явно выраженным собственно драматическим началом — немецкие композиторы в это время обращались крайне редко⁶.

В сочинении К. Ф. Э. Баха «Израильтяне в пустыне» сочетаются черты как «драматической», так и «лирической» оратории. Либретто было составлено гамбургским поэтом Д. Шибелером. Очевидно, либреттист был весьма увлечен ораториями Г. Ф. Генделя⁷. Так, в основу произведения

⁴ Цит. по: The letters of C. P. E. Bach. P. 269.

⁵ Например, статья «Оратория» в энциклопедии И. Зильцера «Всеобщая теория прекрасных искусств» (1771–1774) или анонимная статья (возможно, принадлежащая И. Ф. Райхардту) «О свойствах музыкальных ораторий вместе с предложением к изменению их композиции», появившаяся в «Музыкальном альманахе» И. Н. Форкеля в 1783 г.

⁶ В качестве исключения можно назвать магдебургского кантора И. Г. Ролле. В союзе с либреттистами И. С. Патцке и А. Нимайером он создавал драматические оратории и называл их «музыкальными драмами». Многие из них пользовались большой популярностью.

⁷ В 1771 г. в Гамбурге была исполнена оратория Генделя «Празднество Александра»; в 1772, 1775 и 1777 гг. прошли исполнения «Мессии». Восторженные рецензии свидетельствуют о необычайных масштабах увлечения музыкой Генделя в Гамбурге в это время.

положен сюжет из Ветхого Завета (бегство евреев из Египта, а именно — чудо иссечения воды Моисеем). Для немецкой оратории, бытовавшей в Германии как один из жанров протестантской богослужебной музыки, близкий к «евангельской кантате»⁸, было нехарактерно обращение к ветхозаветным сюжетам⁹.

Кроме того, израильский народ по-генделевски выступает в оратории как единый действующий герой. Этот «коллективный персонаж» — то страдающий от жажды и ропщущий на Бога, то вступающий в пререкания с Аароном и с Моисеем и, наконец, ликующий и благодарящий Бога, — представлен и в собственно хоровых эпизодах оратории, и в сольных выступлениях условно персонифицированных лиц (Первой и Второй израильтянок). Хор также вторгается отдельными репликами и в аккомпанированный речитатив Моисея «О, Бог моих отцов, что попускаешь ты мне видеть!» (№ 14), участвует в арии-тутти «О, Бог Израиля, прими ликующих сердец горячее благодаренье!» (№ 18).

Изложение ветхозаветной истории составляет первую часть оратории. Во второй части несколько номеров посвящены выражению радости израильского народа, его воспоминаниям о минувшем ужасе смерти, переживанию чуда спасения и раскаянию в малодушии и былом недоверии Богу. В следующих эпизодах речь идет уже о грядущих новозаветных временах. Из уст Моисея и ликующих израильтян звучат пророчества о будущем пришествии Спасителя¹⁰, а явленное через Моисея чудо избавления от жажды в пустыне представляется лишь прообразом будущего спасения человечества.

Последние три номера оратории посвящены еще одному временному пласту христианской истории — настоящему времени. В качестве средства переключения действия звучит единственный в оратории хорал, текст которого гласит, что все предсказанное пророками — свершилось.

⁸ В лютеранской практике XVIII в. такие произведения (называвшиеся то «кантатами», то «ораториями»), предназначенные для исполнения во время мессы как «главная музыка дня» — *Hauptmusik*, по сути, являлись частью богослужения и обычно согласовывались с евангельским чтением дня и темой проповеди.

⁹ Наиболее последовательно к ветхозаветным сюжетам обращался упоминавшийся выше автор драматических ораторий И. Г. Ролле, но при этом его «музыкальные драмы» предназначались не для богослужения, а для «Открытых концертов», основанных им в Магдебурге.

¹⁰ В речитативе *accompanato* Моисея (№ 21) звучат связанные с пророчеством из книги Бытия (Быт. 3:15) слова о том, что от жены родится Спаситель, который сокрушит главу змия и примирит человека с Богом. Также с текстом Писания связана ария Второй израильтянки (№ 23): от имени ветхозаветного народа приводится парафраз слов Христа, обращенных им к ученикам «Ваши же блаженны очи, что видят, и уши ваши, что слышат, ибо истинно говорю вам, что многие пророки и праведники желали видеть, что вы видите, и не видели, и слышать, что вы слышите, и не слышали» (Мф. 13:16–17 или Лк. 10:23–24).

Последний речитатив персонажа, названного *Eine Stimme* («голос»), и следующий за ним финальный хор повествуют о распространении последователями Христа Его спасительного слова по всей земле. Оратория завершается молитвой о вере и добродетельной жизни в согласии с Божьим словом.

Многоплановость произведения напоминает о композиции «Мессии» Г.Ф. Генделя, где также соединяются слова пророчеств и свидетельства об их исполнении, ветхозаветные и новозаветные мотивы. Но в отличие от либретто Ч. Дженненса, полностью сотканного из цитат Писания, сочинение Д. Шибелера является свободным поэтически-богословским размышлением на избранные библейские темы и сюжеты. При этом поэт, очевидно, ставил перед собой особую задачу: в извещении о предстоящей публикации партитуры, 12 сентября 1774 г., говорилось: «Эта оратория устроена таким образом, что может исполняться не только при разного рода торжествах, но и в любое время, в церкви или вне ее, просто во славу Бога, и при этом без всякого повода всеми братьями одной веры»¹¹. Вероятно, такая установка также возникла в связи с осмыслением значения «Мессии» Генделя для христианского мира.

Однако можно заметить, что в цитируемой заметке, скорее всего, желаемое выдается за действительное. Пока текст представляет собой лишь изложение ветхозаветного сюжета, пророчеств и событий евангельской истории, он вполне соответствует заявленным намерениям, но последние вероучительные эпизоды оратории свидетельствуют о поэте как воспитателе именно лютеранской евангелической церкви. Приведем текст финальных речитатива № 27 и хора № 28¹²:

О, Исцеленье мира, Ты явился
И воссоздал свое творенье.
Родился Ты в ночи, и серафимы
Прославили Тебя небесным пеньем.
Ты проповедовал великой мудрости ученье
И повелел ученикам идти весь мир учить
И обращать народы, прославляя Твое имя.
И все свершилось: от востока до заката солнца
Прославлено учение Твое и имя,

¹¹ Цит. по: *Wiermann B.* Carl Philipp Emanuel Bach: Doc. zu Leben und Werken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790) / Herausgeberkollegium: H. J. Schulze, U. Leisinger, P. Wollny. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2000. S. 200.

¹² Перевод А. Кулешовой.

И истина, открытая Тобой, во всякий день
Преумножает Царство Божье.

Боже, к нам слово Твое прозвучало,
Так пусть глубоко проникает в сердца,
Силою чудной Твоей направляя
Нас к добрым делам во славу Отца.
В церковь Твою, о Благой, Всемогущий,
Как дар совершенный дозвошь нам принести
Плоды нашей веры и наши души.

Если первая часть оратории имеет ярко выраженный драматический характер: с «выходами» героев, с динамичными ариями и хорами, не только выражающими состояние, но и движущими действие наравне с речитативами, то вторая более соответствует представлениям о «лирической» оратории и содержит тексты, отражающие не действие, но исключительно переживания по поводу представленных, а также предрекаемых событий¹³.

Однако и в первой части сочинения поэт использовал каждый поворот сюжета, каждую ситуацию как повод для выражения соответствующих состояний, переживаний, ощущений. Композитор же учел все характерное, что предлагал ему текст. В письме к Ч. Берни со свойственной ему иронией и некоторой долей кокетства К. Ф. Э. Бах так высказался по этому поводу: «...в этом [сочинении] больше выражения, чем искусства, потому что поэт не предоставлял мне возможность использовать последнее. Я очень надеюсь, что Вы будете в состоянии понять значение этой немецкой поэзии»¹⁴.

Если в качестве поэтического сочинения либретто и могло вызывать критику, то оно оказалось благодатной почвой для создания музыкального произведения «чувствительного», «выразительного» музыкального стиля, как его понимали в то время. Эстетическая теория «выразительного» музыкального искусства, имевшая влияние в 1770–1780-х годах в Германии и соответствовавшая взглядам К. Ф. Э. Баха, в некоторых своих чертах несла след теории аффектов конца XVII — начала XVIII веков. Однако установка давалась не на выражение всепоглощающих типизированных состояний в замкнутых разделах, а на отражение дифференциро-

¹³ Все же пафос приведенных последних текстов оратории заставляет видеть в их авторе в большей мере проповедника-стихотворца, чем сентиментально-религиозного поэта.

¹⁴ Письмо от 5 сентября 1776 г. Цит. по: The letters of C. P. E. Bach. P. 102.

ванных и быстро сменяющихся индивидуальных эмоций, переживаний, ощущений.

Так, если в медленном вступлении и первом хоре, открывающих ораторию, музыка призвана выразить неизменное душевное и физическое состояние блуждающих по пустыне и едва не умирающих от жажды евреев, безысходность их положения, то, например, в хоре № 11 предстает детализированная картина сменяющихся душевных и моральных переживаний возмущенного народа. Первая фраза хора — унисонный выкрик, яростное обвинение Моисею: «Ты — причина наших бед!», и тут же появляются жалобные интонации плача, «вздохи». Далее следует насмешливо-богохульная фраза «видно, Бог спит», в которой унисон хора в тихой динамике замирает на одном звуке; эффектный контраст образуется со следующим отчаянным «воплем» на гармонии уменьшенного септаккорда: «и нет надежды, что Он проснется прийти нам на помощь». В последней фразе строфы хор снова объединяется в унисон, в хроматизированной восходящей мелодической линии отрывисто бросая повторяющееся слово «нет!». Последний непреклонно-решительный кадансовый мелодический оборот сопутствует заключительным словам отчаяния «Мы не надеемся на это!»¹⁵.

Музыка такого «выразительного» стиля унаследовала и традиционные приемы воплощения слов в музыке, которые теперь трактовались как средство наиболее эффективного «комплексного» воздействия на чувства слушателя. При этом звукоизобразительность как самоцель не приветствовалась ценителями «содержательного» искусства. Так, один из рецензентов писал об одном эпизоде оратории Баха — арии Аарона «Он вас всегда хранил, берег, и впредь вас также поведет...» (№ 5) — следующее:

[Ария] полна внушающего надежду утешения и духа, пробуждающего мужество. <...> Как возвышенна вторая часть этой арии и как выразителен и красив унисон сопровождающих голосов на словах «Блеск солнца может вдруг померкнуть, и из-под ног земля исчезнуть...». Здесь нет никакого безвкусного и бессмыс-

¹⁵ О восприятии современниками «выразительного» стиля такого рода свидетельствует, например, рецензия И. Ф. Райхардта на ораторию К. Ф. Э. Баха: «Сколь уместно, сколь исчерпывающе было каждое выражение, какая сила и мощь в крике отчаявшегося народа, как оригинально выражение его насмешки и глумления над Богом и своим предводителем, как величественна речь Моисея, обращенная к народу, и как проникновенна, как глубоко смиренна его молитва к Богу, как самозабвенно ликование и радость спасенного народа, как чудесны, как приятны вообще все последние сцены по сравнению с первыми, исполненными ужаса и жалобы, что я и выразить не могу, для этого нет никаких других средств, как только собственно музыка Баха». Цит. по: *Ottenberg H. G. Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig: 1987. S. 168.*

ленного живописания этой картины, какую некоторые другие могли бы попытаться здесь создать, но устрашающее впечатление от этого образа достигается с помощью лишь сопровождающих голосов¹⁶.

По-видимому, поэт и композитор были единомышленны в выборе генделевской модели оратории для своего произведения. Хоры отличаются необычайной действенностью и динамичностью. Композитор экспериментирует с возможностями гомофонно-гармонического хорового письма, неоднократно эффектно использует унисонное звучание. Интересно появление в трех славящих Бога хорах своего рода «микроцитаты» — мотива, вызывающего ассоциации с главным мотивом знаменитого хора «Аллилуйя» из оратории Генделя «Мессия»¹⁷.

Индивидуализация облика каждого эпизода оратории достигается не только выбором характерного мелодического тематизма, оркестрового колорита и тональностей. В построении как хоровых, так и сольных номеров Бах опирается на традиционные структуры (большинство арий — арии *da capo*; большинство хоров — двухчастная «бинарная» форма, при этом нет ни одного полифонического хора, обычного для немецкого кантатно-ораториального жанра), но внутреннее наполнение каждого номера специфично, отвечает сюжетной ситуации, развитие в известной мере направляется содержанием текста. При этом для всех эпизодов характерна лаконичность и концентрированность развертывания.

В «статичном» по выражению первом хоре «К гортани высохшей пристал язык...» две строфы различаются лишь завершениями. Напротив, исключительно динамично развитие двух ярко драматических хоров: «Ты — причина наших бед!» (№ 11) и «О, чудо!» (№ 16) — две строфы формы организованы как экспозиция и реприза сонатного типа.

Хор «Бог обещает истребить адамов грех...» (№ 25) — хор благодарности и надежды, развитие имеет типичный для старинной двухчастной формы текучий неконфликтный характер без ярких контрастов.

Только в финальном хоре «Боже, к нам слово Твое прозвучало...» (№ 28) применена трехчастная структура. Песенно-танцевальный тематизм развивается вполне классицистски — образуется миниатюрная классическая сонатная форма с ярко выраженными функциями каждого раздела.

¹⁶ Цит. по: *Wiermann B.* Carl Philipp Emanuel Bach: Doc. zu Leben und Werken. S. 209.

¹⁷ Этот мотив появляется в хорах № 16 (тт. 44–47), № 28 (тт. 20–21, 53–54), № 25 (тт. 7–8).

Ария-тутти «О, Бог Израиля, прими ликующих сердец горячее благодаренье!» (№ 18) имеет рондоподобную структуру: А – В – А' – С – (A' dal segno al fine). Строфы А и А' организованы подобно миниатюрным сонатным экспозиции и репризе. Краткие эпизоды сквозного развития В и С контрастны рефрену.

К «сценарию» типичной *da saro* ближе всего подходят две арии из второй «неконфликтной» части оратории: «Под палящими лучами в полдень все цветы поникли...» (№ 20) и «Блажен, кого Бог удостоит увидеть славу Господа и Спаса...» (№ 23).

Две первые арии — ария «Что ж Он, свой народ погубит?» (№ 3) и ария «Он вас всегда хранил, берег...» (№ 5), — напротив, наиболее драматичны. Соответственно, внутреннее развитие их первых разделов (также «бинарная» структура) намного более динамично и отвечает закономерностям классической сонатной формы.

Иной характер имеют ария «О! К тем стенам нас приведите...» (№ 7), выражающая тоску покинутой благодатной земле Египта, и дуэт «Напрасны наши слезы...» (№ 13). Первые разделы обоих номеров нетипичны ни для обычной *da saro*, ни для «норматива» классической сонатной формы — зона «разработки» оказывается сдвинутой к концу второй строфы, вторгаясь в репризный раздел как драматическое развитие материала «побочной партии».

Ария «Мой Боже, твой народ лежит во прахе!» (№ 15) — величественная, полная скорби и упования молитва Моисея, за которой следует ликующий хор «О, чудо!» (№ 16). Эти два глубоко контрастных номера образуют финал и, вместе с тем, яркую кульминацию первой части оратории. Ария-монолог отличается особой лаконичностью, а ее простая трехчастная форма связана с традицией *da saro* лишь по способу записи.

Для всех эпизодов оратории характерен редкостный баланс выразительности, рожденной вниманием к слову, и имманентно музыкальной логики развития, что представляет особый интерес в связи с вопросом становления принципов классической сонатности в творчестве К. Ф. Э. Баха.

Литература:

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. Е. М. Алексеева и В. Г. Вилюман; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбург. М.; Л.: Музыка, 1967. 289 с.
2. The letters of C. P. E. Bach / transl. and. ed. by S. L. Clark. Oxford: Oxford University Press, 1997. 358 p.

3. *Bauman Th., Pyatt J. B.* Rolle, Johann Heinrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V. 21 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. P. 531–533.
4. *Elferen van I.* 'Ihr Augen weint!' Intersubjective Tears in the Sentimental Concert Hall // Understanding Bach 2, 2007. P. 77–94. URL: <http://www.bachnetwork.co.uk/ub2/vanelferen.pdf> (дата обращения: 12.02.2012).
5. *Gonnerman W.* Carl Philipp Emanuel Bach. Einige Gedanken zur Zeit, zur Persönlichkeit und zum Klavierschaffen des Meisters // Carl Philipp Emanuel Bach: Konzepte/red.: H. G. Ottenberg. Frankfurt (Oder): Konzerthalle „C. Ph. E. Bach“, 1983. S. 30–52.
6. *Ottenberg H. G.* Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1982. 408 S.
7. *Schering A.* Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 S.
8. *Serwer H.* Preface // Graun C. H. Der Tod Jesu / ed. Howard Serwer in Collegium musicum, 2nd ser. Vol. V. Madison: A-R Editions, Inc., 1975. P. vii–xiv.
9. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Vol. 3. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1987. 635 p.
10. Cantate // *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil. Leipzig: Weidmann, 1792. S. 443–449.
11. Oratorium // *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil. Leipzig: Weidmann, 1793. S. 610–614.
12. Kirchenmusik // *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil. Leipzig: Weidmann, 1793. S. 18–32.
13. *Wiermann B.* Carl Philipp Emanuel Bach: Doc. zu Leben und Werken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790) / Herausgeberkollegium: H. J. Schulze, U. Leisinger, P. Wollny. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2000. 631 S.
14. *Wiermann B.* Werkgeschichte als Gattungsgeschichte. Die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach // Bach-Jahrbuch, Vol. 83, 1997. S. 117–143.