

Научная статья

УДК 783.3

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.003

«Страсти по Матфею»: о народном в музыке И. С. Баха

Петри Эльвира Корнеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

Аннотация. Творчество И. С. Баха изучено основательно, но тем не менее таит в себе много вопросов, в том числе и достаточно принципиальных. Имя Баха является символом немецкой культуры, его музыка должна бы содержать какие-либо приметы, связывающие ее с народной немецкой песней. Интуитивно это ощущают самые разные исследователи от Форкеля до анонимных авторов трактата «De Musica» [1]. Но когда требуется привести конкретные примеры такой связи, возникают затруднения. Бах редко цитировал народные песни, его творчество в основном принадлежит к академической сфере.

Для изображения народа в «Страстях по Матфею» Бах, по мнению автора статьи, воспользовался имитацией приемов исполнительства, характерных для немецкого народного ансамблевого и сольного пения. К концу XVIII столетия оно было вытеснено с развитием школьной, церковной, оперной музыки. Сохранился этот вид музицирования в анклавных немецких культурах разных стран, более всего — в России. Отдельные образцы подобного стиля имеются и среди обработок песен композиторов-романтиков с их особым вниманием к народному искусству. Сравнение в нотных примерах народной музыки, обработок народных немецких песен Брамса, Шумана, Регера с хоровыми и сольными фрагментами из «Страстей» и позволяет выявить это наглядно.

Бах имел возможность выразить в музыке национальное начало, даже не прибегая к прямому цитированию народных песен.

Ключевые слова: Бах, народная песня, хоровая фактура, сольное исполнительство, анклавные культуры, национальный колорит

Для цитирования: Петри Э. К. «Страсти по Матфею»: о народном в музыке И. С. Баха // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 17–28. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.003>.

Original article

“Passion according to Matthew”: about the folk in the music of J. S. Bach

Petri Elvira K.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

Abstract. Creativity J. S. Bach has been studied thoroughly, but, nevertheless, it is fraught with many questions, including quite fundamental ones. The name of Bach is a symbol of German culture, his music should contain some signs that connect it with the German folk song. This is intuitively felt by a variety of researchers from Forkel to the anonymous authors of the treatise *De Musica* (St. Petersburg, 2004). But when it is required to give specific examples of such a connection, difficulties arise. Bach rarely quoted folk songs, his work mainly belongs to the academic sphere. To portray the crowd in the St. Matthew Passion, Bach, according to the author of the article, used an imitation of performance techniques characteristic of German folk ensemble and solo singing. By the end of the 18th century, it was supplanted with the development of school, church, and opera singing. This type of music-making has been preserved in the enclave German cultures of different countries, most of all in Russia. There are some examples of this style among the arrangements of songs by romantic composers with their special attention to folk art. Comparison in musical examples of samples of folk music, choral and solo fragments from the “Passion” and arrangements of German folk songs by Brahms allows us to clearly identify this.

Bach had the opportunity to express the national principle in music without even resorting to direct quotation of folk songs.

Keywords: Bach, folk song, choral texture, solo performance, enclave cultures, national flavor

For citation: Petri E. K. “Passion according to Matthew”: about the folk in the music of J. S. Bach. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 17–28 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.003>.

Когда немец сочинял не всецело в итальянской и не единственно во французской манере, когда компоновал сразу в обеих, у него получалась пьеса во вкусе немецком. В мастерстве немецкого вкуса остается непревзойденным Себастьян Бах. Но временами раздавался скептический вопрос: что немецкого у великого старика Баха? [1]

До Баха в разных работах о композиторах их национальная принадлежность обычно не акцентировалась. Про Баха уже его первый биограф И. Форкель написал: «Этот человек был немцем». И позднее исследователи, особенно европейские, искали в музыке великого композитора какие-либо «чисто немецкие» истоки творчества. Шпитта считал, что это органная музыка, Швейцер указывал на хорал, Шерр писал, что Бах «...является гениальным властелином вполне верной немецкому духу величественной фуги» [2] и т. п. Если воспользоваться мыслью трактата «De Musica», эпиграф из которого предваряет данную статью, мы имеем дело с «нераспознанным единством»: в Бахе — все немецкое.

Все же попробуем «поверить алгеброй гармонию» и сосредоточить внимание на одной составляющей этого «единства», на связи музыки Баха с народной песней, это естественно, когда идет речь о национальном колорите. Предметом анализа станет музыка композитора в «Страстях по Матфею», поскольку хор в них — участник действия — олицетворяет народ.

Об отношении Баха к народной песне нам ничего не известно. Его первый биограф Форкель высказывается об этом предмете определенно: «Многие думают, что наилучшая мелодия — это та, которую любой и каждый схватывает моментально, — та, которую всякий сразу же может напеть. Но это, конечно же, неверная точка зрения. Ибо в таком случае прекраснейшими, наилучшими мелодиями нам пришлось бы счесть народные песни, которые повсеместно распевают решительно все, вплоть до горничных и холопов. Я бы переиначил это широко распространенное утверждение: мелодия, которую может спеть каждый, — это самая что ни на есть низкопробная мелодия» [3]. Форкель был широко образованным музыкантом, он выражал мнение своей эпохи.

Бах, конечно, знал народные песни, они звучали в его окружении («распевают решительно все»). Интонации песен (как убедительно доказывает Л. М. Кешнер в работе «Народно-песенные истоки мелодики Баха») проникают в его сочинения. Но все же это, на наш взгляд, скорее про-

исходит на уровне проявления «интонационного словаря эпохи», по выражению Асафьева.

За небольшим исключением цитирует и обрабатывает Бах не народные песни, а хоралы. В их основе часто лежала народная песня, но ко времени Баха хоралы пелись в церкви и дома уже более 160-ти лет, в них сложились определенные правила интонирования и стилистики. Через хоралы народная песня проникала в музыку Баха в опосредованном виде.

Но некоторые хоралы и во времена Баха существовали в двух вариантах: в церкви в виде евангелической песни (так они назывались в XVIII веке), в светском пространстве — как народная песня. Примером служит песня «Innsbruck, ich muß dich lassen».

Авторство ее приписывается императору Максимилиану I (1459–1519), иногда и его придворному музыканту Генриху Изааку. В 1647 году текст песни опубликован в сборнике гимнов «Практика благочестия» Крюгера, но есть примечание, что гимн следует петь на мелодию песни «O Welt, ich muß dich lassen» (это хорал на основе «Innsbruck, ich muß dich lassen»). Через два года появился хорал на латинском языке «O esca viatorum». Еще один вариант текста на ту же мелодию принадлежит знаменитому поэту XVII века Паулю Герхардту (1607–1676) — «Nun ruhen alle Wälder», здесь это жанр вечерней песни¹.

Ритмический рисунок песни имеет признаки итальянской фроттолы, жанру свойственна легкая танцевальность, эту многоголосную песню исполняли на карнавалах, городских праздниках, включали в театральные представления (*Пример 1*).

Бах обращался к песне «Innsbruck, ich muß dich lassen» 9 раз. Но цитировал он хорал. В хорах же ко времени Баха были выработаны правила ритмического перевода псалмов, по числу слогов. В полустрофе и строке хора метр определялся как «простой», «двойной простой», «двойной краткий», «долгий». Эти метры совпадают с метрическим строением народной песни, таким образом, на одну мелодию можно было петь разные тексты. Преобладал размер 4/4 и ровный ритм. Во всех вариантах хора на тему «Innsbruck, ich muß dich lassen» исчезал выразительный распев в кон-

це песни на слове «Elend» (невзгоды, несчастье), напоминающий небольшую оперную каденцию, или же ритм выравнивался².

За 36 лет до рождения Баха хорал на тему «Innsbruck, ich muß dich lassen» часто звучал на

латыни («O esca viatorum»). Текст повествует о странствиях души в поисках «святой пищи», которая приходит с небес и утоляет духовный голод, он переведен с латыни на немецкий язык (Пример 2).

Пример 1. Песня «Innsbruck, ich muß dich lassen»
Example 1. Song “Innsbruck, ich muß dich lassen”



Пример 2. Хорал «O heilige Seelenspeise»
Example 2. Chorale “O heilige Seelenspeise”



Этот хорал в «Страстях по Матфею» звучит дважды (№ 16 и № 44). Бах ограничился при цитировании двумя первыми фразами. Ритм мелодии изменен с самого начала. Ямбический затакт, столь типичный для немецкой песни, несет энергию. Гармония далека от обычной «аскетичности» хоралов: эффектно звучит перегармонизация (четыре раза повторяется первая фраза, каждый раз с изменением гармонии), новые краски вносят отклонения в параллельную и субдоминантовую тональности.

Структура тоже стала четкой: два предложения с дополнениями. Все голоса мелодизированы, создавая оживленную, подвижную фактуру. Все эти изменения, видимо, связаны с содержанием. В

хорале Баха — призыв к грешной душе покаяться, чтобы не связать себя «по рукам и ногам» с адскими силами, содержание драматическое. Вопрос о том, исполнял хорал только профессиональный хор, или же прихожане тоже пели, остается до нашего времени дискуссионным. Уилсон Диксон, ссылаясь на немецкого музыковеда Кристиана Гербера, утверждает, что присутствующие на службе подпевали мелодию хорала [4, с.141] (Пример 3).

В хоралах «Страстей по Матфею» еще два имеют светское происхождение: французская любовная песня «Должен ли я» и «Мой нрав смущает девицу» Хасслера — городская многоголосная песня, вышедшая в печать, когда Баху было 16 лет. Знал ли он об этих первоисточниках? Пред-

ставляется, что знал. «Низкое» происхождение хоралов не скрывалось. Но хоралы в кантатах и пассионах — это не народ в операх. Они составляют комментирующий план драматургии, стоят

вне действия. Но и в тех случаях, когда Бах изображает толпу как непосредственного участника событий, композитор обходится без прямого цитирования народных песен.

Пример 3. «Страсти по Матфею». № 16. Хорал «Ich bins, ich sollte büßen»
Example 3. «The Passion of Matthew». No. 16. Chorale «Ich bins, ich sollte büßen»

Ich bins, ich soll - te bu - cken, an Haen - den und an Fue - cken ge -
bun - den in der Hoell. Die Gei - sseln und die Ban - den, und
was du aus - ge - stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

Проявление народного начала обнаруживается на других уровнях композиции Баха: он воспроизводит в хоровой партитуре некоторые приемы фольклорного пения, которые в его время еще встречались, но к концу XIX века с развитием школьного и церковного пения, лидертафелей и рабочих хоров почти везде в Германии были вытеснены.

Дольше такое пение сохранилось в культуре российских немцев-переселенцев. Через 13 лет после смерти Баха Екатерина II издала манифест о приглашении колонистов для освоения пустующих земель за Волгой. Она не имела в виду именно немцев, но в основном на приглашение откликнулись они: Германия была изнурена Семилетней войной и неурожаем, народ бедствовал. Уже в 1763 году за Волгой образовалось 106 немецких колоний, в которых поселилось 27 000 человек. Большинство переселенцев в первое десятилетие прибывали из Гессена [5].

Анклавные культуры развиваются по своим законам и, как правило, их представители долго сохраняют без существенных изменений собственный уклад жизни. В фольклоре российских немцев имеются и сейчас песни XIII–XV вв., привезенные из Германии. Кроме того, фольклор как

целостное явление предполагает и особый стиль исполнения, который тоже устойчив.

Господствующие в настоящее время представления о немецкой народной песне связаны с городской культурой. «Дошедшие до нас сборники средневековья (Rostocker, Lochamer, Glogauer Liederbuch и др.) содержат в основном не крестьянские песни, а песни немецких городов» [6]³.

Ханс Иоахим Мозер, известный немецкий музыковед, автор трехтомной «Истории музыки в Германии», характеризует Гессен как отстающий в своем развитии от других стран на несколько столетий. «Необычный стиль пения гессенских фермеров казался просвещенному уху того времени "воем голодных волков", а их самые смешные песни звучали как панихиды» [6]⁴. Виндгольд считает, что именно Гессен мог быть той «реликтовой местностью», где до эмиграции немцев в Россию сохранилась средневековая немецкая крестьянская песня [6].

Фольклор немецких переселенцев изучается не только в России, назовем имена зарубежных исследователей — Г. Шюнеманн, К. Шайелинг, А. Шваб, В. Зуппан и др.

В статье «Volksdeutsche Lieder aus Argentina» («Песни русских немцев в Аргентине») Мариус

Шнайдер описал встречающиеся формы полифонии в народной музыке. Он обнаружил, что немцы-переселенцы из России в Аргентине сохранили древнейшие формы многоголосия в народном пении, которые в Германии давно утеряны [8].

Фольклорист И. Виндгольц, ученик И. Земцовского, ансамблевое народное пение российских немцев в начале XX века описывает так: «Тему ведет запевала, поет чуть интенсивней остальных. Второй голос в близкий интервал (терция-секста) опаздывает со вступлением на два-три слога, создавая ощущение легкой синкопированности» [6]⁵. О том же пишет И. А. Королева: «При обиходном пении обязательно наличие запевалы, который пел несколько интенсивней, с едва заметным опережением, и певца, устойчиво исполняющего второй голос ниже основной мелодии. Последний выступает с опозданием на один-три слога текста» [9].

Понятно, почему это происходит: синхронное начало — проблема в «самодеятельном» пе-

нии. Поэтому в начале пения у слушателей возникает ощущение несогласованности текста. Но к окончанию фразы ритм голосов выравнивается, текст становится единым во всех голосах.

Добавим, что не только выходцы из Гессена, но и современные жители этого немецкого региона сохранили при пении открытое звуковедение, автор статьи — свидетель такого исполнения на международном музыкальном фестивале в Казани в 1991 году.

В домашнем быту (больше, впрочем, городском) было распространено и пение канонем. Вступление второго голоса в таком случае тоже часто опаздывало на один-два слога (*Пример 4*).

Композиторы эпохи романтизма, с их пристальным вниманием к народной культуре, иногда воспроизводили эту манеру исполнения. Похожий тип фактуры мы встречаем, например, у Брамса (1833–1897) в обработках народных мелодий. В партии фортепиано песни «Schwesterlein» «запаздывание» мелодии на один слог (*Пример 5*).

Пример 4. Народная песня из Гессена «Schön ist die Welt»
Example 4. Folk song from Hesse “Schön ist die Welt”



Пример 5. И. Брамс «Schwesterlein»
Example 5. J. Brahms “Schwesterlein”



Еще один пример, он принадлежит композитору другого поколения, М. Рegerу (1873–1916), «Wiegenlied». Первые два такта его «Колыбель-

ной» — цитата народной колыбельной песни XIV столетия, в фортепианном сопровождении имитация, запаздывание на один слог. Композитор не

только цитирует старинную песню, но и напоминает об особенностях ансамблевого звучания того времени (Пример 6).

Хоровая обработка Брамса народной песни «O süßer Mai!» из сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика». При анализе народных песен выявляется, что вступления с запаздыванием на один слог нередки (Пример 7). В среднем разделе эти возникающие «опоздания» уже со-

ответствуют двум слогам текста, но в конце фраз «порядок» восстанавливается. Похожие примеры мы можем встретить в образцах строгой полифонии, в них тоже вступление может запаздывать на 1–4 слога, но музыкальная ткань таких сочинений отличается непрерывной текучестью. В народной песне сохраняется строфическая структура, свойственная песенному жанру, в конце фраз голоса сходятся, образуя цезуру (Пример 8).

Пример 6. М. Рeger «Wiegenlied»
Example 6. M. Reger "Wiegenlied"



Пример 7. И. Брамс «O süßer Mai» (начало песни)
Example 7. I. Brahms "O süßer Mai" (the beginning of the song)

Пример 8. И. Брамс «O süßer Mai» (средний раздел)
Example 8. I. Brahms "O süßer Mai" (middle section)

Подобный тип фактуры встречается и у Р. Шумана. В 1846 году он написал цикл из 4-х смешанных хоров, который открывает хор «Nord oder Süd!» («Север или юг!»). Содержание воспроизводит (в типологическом плане) жанр песни-спора — так он определяется в классификации XIX века Эрка-Беме. Чаще всего это спор между зимой и летом. В припеве воспроизводится народная манера ансамблевого пения (*Пример 9*).

Приведем примеры из «Страстей по Матфею», № 42, II часть, вступление первого хора. Между сопрано и тенором запаздывание на два слога, тот же прием между альтом и басом. В конце фразы голоса сходятся.

Конечно, мы здесь имеем опосредованное проявление народных принципов: «...в искусстве все житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются» [10, с. 14]). У композитора все сложнее. Во-первых, четы-

рехголосие (в фольклоре предпочитается двухголосие), во-вторых, развитие далее усложняется вступлением второго хора и большей свободой мелодического движения, как и в других случаях подобного вступления хоровой темы. Но все же представляется, что образец такой фактуры дает народное пение (*Пример 10*).

Народная фактура у Баха часто усложнена (*Пример 11*). В верхнем голосе хорал, его вторая фраза. Вступление других голосов опаздывает: теноров — на один слог, альтов — на два по отношению к хоралу и на четыре по отношению к тенорам, басы задерживаются со вступлением на четыре слога, если сравнить с альтами. Подобные хоровые вступления встречаются в «Страстях» часто и в начале хоровых номеров, и в процессе развития, если непрерывное пение хора разделено инструментальными эпизодами или речитативами: № 1, 7, 26, 35, 36, 39, 42, 45, 50 (в дуэте), 59, 67, 73, 76, 77, 78.

Пример 9. Р. Шуман «Nord oder Süd!» (фрагмент)
Example 9. R. Schumann "Nord oder Süd!" (fragment)

Пример 10. «Страсти по Матфею». № 42. Речитатив. Хор I (фрагмент)
Example 10. "The Passion according to Matthew". No. 42. Recitative. Chorus I (fragment)

Пример 11. «Страсти по Матфею». № 35. Хорал «O Mensch beweine deine Sünde groß»
Example 11. "The Passion according to Matthew". No. 35. Chorale "O Mensch beweine deine Sünde groß"

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

dar - - - um Chri - stus seins Va - - ters Schoss
 da-rum Christus seins Va - - ters Schoss
 da-rum Christus seins Va- ters Schoss, sein Va - - ters Schoss
 darum Christus seins Va- ters Schoss

Фольклористы отмечают еще одну особенность народного многоголосного пения: «Сверху над основной мелодической линией часто возникает подголосок, высокий детский или женский голос» [6] (у Баха: см.: *Пример 12*). Здесь регистр

подголоска средний, но мелодия выделена ритмически. Кроме того, тембр дискантов отличается по окраске, и выделяется в акустическом плане: детский хор пел на хорах («ангельские голоса»).

Пример 12. «Страсти по Матфею». № 1. Хорал «O Lamm Gottes unschuldig»
Example 12. "The Passion according to Matthew". No. 1. Chorale "O Lamm Gottes unschuldig"

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

O Lamm Got - tes un - schul -
 Kommt, ihr Töchter, helft mir kla - - - - -
 Kommt, ihr Töch-ter, helft mir kla - gen, helft mir kla - - - - -
 Kommt ihr Töch-ter, helft mir kla - - - - - gen, helft mir
 Kommt ihr Töchter, helft mir kla - - - - -
 dig,
 gen,
 gen,
 kla - - - - - gen, kommt ihr Töchter, helft mir kla-gen,
 gen, helft mir kla - - - - - gen,

Народную песню в Германии не просто поют, ее «играют», создавая маленький спектакль. Театрализация, в частности, выражена и в звукоизобразительности. В песне «*Insbruck, ich muß dich lassen*» это «плач» на слове «несчастье», в хоре «*Kommt, ihr Töchter* (Пример 9) — развернутые распевы на слове «*klagen*» (оплакивать).

Арии из «Страстей» и кантат Баха представляются нам сложными для исполнения, как бы предназначенными для оперных и филармонических солистов (Пример 13). Но, как известно, у Баха был в распоряжении только хор. И сольные партии пели хористы. Как они с этим справлялись? Представляется, что легче, чем это кажется современному исследователю.

Австрийский музыковед В. Зуппан указывает, что орнаментальное пение распространено у народов Скандинавии, Балкан, альпийских стран, Корсики и Фарерских островов. Оно встречается там, где *отсутствует стандартизирующее влияние письменной музыкальной традиции* (курсив наш — Э. П.) Зуппан подчеркивает сходство орнаментальной практики поволжских немцев с

певческими и диминуционными учениями XVI–XVIII вв., времени преобладания в Германии песен Реформации и Контрреформации [6]. Получить представление о таком народном пении мы можем по сохранившимся образцам фольклора российских поволжских немцев. Оно изучалось за рубежом не только Зуппаном, но также В. Витроком и Г. Шюнеманом [11] как артефакт средневековой музыкальной культуры.

В 20-х гг. XX века фольклористы еще записывали подобные мелодии в немецких селах Поволжья, исполнителями были мужчины (они являются этнофорами в немецкой культуре). Орнаментика считалась показателем хорошего исполнения.

Сравнение образцов, записанных в селе Блюменфельд (на Волге) с арией из «Страстей по Матфею» позволяет понять, что Бах и здесь близок к народной традиции.

Приведем два примера волжских мелодий, первый — духовная песня. «Кто ее поет, тот избегнет Ада», — наивно утверждает текст последнего куплета (Пример 14).

Пример 13. «Страсти по Матфею». № 12. Ария «*Blute nur, du liebes Herz*» (окончание)
Example 13. “The Passion according to Matthew”. No. 12. Aria “*Blute nur, du liebes Herz*” (ending)



Пример 14. Народная духовная песня «*Ei, es träumet einer Frau*»
Example 14. Folk spiritual song “*Ei, es träumet einer Frau*”



Второй пример относится к колониетским песням, то есть созданным эмигрантами уже на новой родине (Пример 15). Песня повествует о трагедии — убийстве семьи колониста, характерен распев-плач на слове «*gemorden*» (убили). Пример показывает устойчивость народной манеры пения: село Блюменфельд (Саратовская область) основано в 1860 году, песня записана в

1928 году. За почти 70 лет этот стиль исполнения не исчез.

Большая группа немецких народных песен связана с определенной фиксацией времени — «утренние», «вечерние», «обеденные». Они сложились под воздействием круга богослужения и городской среды, требующей организации относительно большой массы народа. Время от-

мечалось колокольным звоном и городскими башенными музыкантами, играющими на трубах. Жанровым признаком таких песен является сигнальная интонация (ямбический квартовый ход) и (или) своеобразный «текстовый маркер», восклицания: «Wachet auf!», «Gute Morgen!», «Gute Rhu!», «Gute Abend!», «Gute Nacht!» и им подобные. К числу любимых песен в Германии принадлежат вечерние. Естественно, среди них

много колыбельных. Но события в песне могут описываться разные, «маркер» несет некоторую избыточную информацию, сообщает о времени действия.

Два примера: первая песня из репертуара молодежного немецкого движения конца XIX – начала XX века «Перелетные птицы», вторая — рождественская. Приводятся фрагменты (*Примеры 16, 17*).

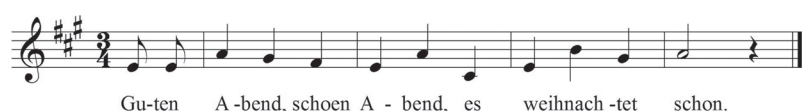
Пример 15. Народная песня «Ein Schmerzensruf durchdringet Russlands Reiche»
Example 15. Folk song “Ein Schmerzensruf durchdringet Russlands Reiche”



Пример 16. Народная песня «Gute Nacht, Kameraden!»
Example 16. Folk song “Gute Nacht, Kameraden!”



Пример 17. Народная песня «Guten Abend»
Example 17. Folk song “Guten Abend”



Бах в финальном хоре «Страстей по Матфею» тоже использует народную жанровую формулу вечерней песни (*Пример 18*).

Обратимся к речитативам. М. Друскин пишет о том, что речитативы «Страстей» Баха отмечены особой выразительностью, в отличие от речитативов кантат, где композитор часто пользуется итальянскими стереотипами [12].

Библия в Германии несколько столетий на немецком языке функционировала «полуфольклорным» образом, в пересказах, в устной форме, т.к. латынь была непонятна большинству населения. Устный текст воспроизводится только в определенном звучании. И в таких случаях вырабатываются особые формы ритмической и мелодической организации текста, стереотипные формулы

воспроизведения, идущие от фольклора (облегчающие запоминание и воспроизведение вербальной информации)⁶. Существовала традиция «интонирования» Библии, и она неизбежно влияла на музыкальный облик речитативов. «Особая выразительность» шла и от воодушевления, которое охватывало верующих при звучании на родном языке текста, столь значимого для сознания того времени. Но и с развитием книгопечатания, изданием Библии на немецком языке ситуация изменилась не сразу, хотя текст потерял фольклорную вариантность.

О реакции современников на хоровую музыку Баха нам почти ничего не известно. Сохранился отзыв (отрицательный!) на исполнение в церкви «Страстей по Матфею», он приведен в

книге Уилсона-Диксона «Музыка христианской церкви». Прихожане находили музыку излишне театральной.

И ни слова о том, что это произведение отличается высоким уровнем сложности, требует крепкой профессиональной подготовки музыкантов. Но как представляется сегодня, и от слушателей требовался какой-то опыт восприятия подобной музыки. Именно музыки: текст, даже если он пропадал в переплетениях полифонических хоро-вых голосов, смысл происходящих в «Страстях» событий не затенял. Во-первых, сюжет знали все,

Евангелие было в каждом доме. Во-вторых, страсти — это жанр, его можно было услышать и в других церквах, текст отличался незначительно. Выскажем гипотезу, что было и третье — музыка «Страстей по Матфею» своими истоками уходит в народное искусство ансамблевого и сольного пения, что также делает ее понятной и близкой горожанам и крестьянам соседствующих с городом сел, пришедшим на службу.

Бах имел возможность выразить в музыке национальное начало, даже не прибегая к прямому цитированию народных песен. Форкель был прав.

Пример 18. «Страсти по Матфею». № 77. Заключительный хор (фрагмент)
Example 18. "The Passion according to Matthew". No. 77. The final chorus (fragment)

Примечания

¹ «Двойная жизнь» этой мелодии продолжается. Последние известные автору статьи обработки — оркестровая пьеса шведского композитора Ингвара Лидхольма «Привет из Старого света» (1976) и хорал австрийского композитора и органиста Романа Юнгеггера «O Welt, ich muss dich lassen» (2008, несколько вариантов).

² В современных обработках, напротив, каденция разрастается. Это особенно заметно в органной версии хорала у Р. Юнгеггера.

³ Перевод наш. — Э. П.

⁴ Перевод И. Виндгольца.

⁵ Цит. по: [7, с. 324].

⁶ Так, рассказывая ребенку сказку, слова «В некотором царстве, в некотором государстве, жили-были...» мы произносим с особой интонацией, «значительной» и в несколько замедленном темпе.

Список источников

1. DE MUSICA. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание ста-

рым мастерам прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб.: Композитор, 2004. 76 с.

2. Шерр И. Германия. История цивилизации за 2000 лет. Т. I. Минск: МФЦП, 2005. 543 с.

3. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. URL: <http://musstudent.ru/biblio/49-music-history/97-forkel-o-jizni-iskusstve-i-proizvedeniyah-i-s-bach/> (дата обращения: 06.04.2023).

4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.

5. Шлейхер И. И. Пособие по истории российских немцев. Вторая половина XVIII – начало XX веков. Барнаул: Акипро, 1992. 100 с.

6. Windholz I. Volksmusik der sowjetdeutschen (Geschichte und Aufgaben ihrer Erforschung) // Heimatliche Weiten. 1983. No. 2 (Accessed 07 April 2023).

7. Петру Э. Российские немцы: между Германией и Россией // Свое и чужое в европейской культурной традиции. Н. Новгород: Деком, 2000. С. 322–327.

8. Пузейкина Л. Н. Мы пели, мы жили, мы были. URL: <http://drb.ru/wp-content/uploads/2013/07/Puzejkina-my-peli-my-zhili-my-byli.pdf> (дата обращения: 23.05.2023).
9. Королева И. А. Музыкальная культура немцев Поволжья. URL: https://wolgadeutsche.net/bibliothek/diss/diss_35.pdf (дата обращения: 23.05.2023).
10. Носина В. Символика музыки Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.
11. Дингес Г. Песни и баллады волжского села Блюменфельд. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld. М.: Готика, 1999. 183 с.
12. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

References

1. De music (2004), *Fragments starykh traktatov iz sobraniya XXVI Magistra Muzyki, zanovo skomponovannyye im samim v podrazhaniye starym masteram proshlogo i pereskazannyye v perevode yego podmaster'yem v dukhe svobodnykh fantaziy i noveyshikh teoriy* [Fragments of old treatises from the collection of the XXVI Master of Music, recomposed by himself in imitation of the old masters of the past and retold in translation by his apprentice in the spirit of free fantasies and the latest theories], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
2. Sherr, J. (2005), *Germaniya. Istoriya tsivilizatsii za 2000 let* [Germany. History of civilization for 2000 years], vol. 1, MFCP, Minsk, Belarus.
3. Forkel, J. N. (1987), *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebast'yana Bakha* [About the life, art and works of Johann Sebastian Bach], available at: <http://musstudent.ru/biblio/49-music-history/97-forkel-o-jizni-iskusstve-i-proizvedeniyah-i-s-bach/> (Accessed 06 April 2023).
4. Wilson-Dixon, E. (2004), *Istoriya khristianskoy muzyki* [History of Christian music], Mirt, St. Petersburg, Russia.
5. Shleikher, I. I. (1992), *Posobiye po istorii rossiyskikh nemtsev. Vtoraya polovina XVIII – nachalo dvadtsatogo vekov* [Manual on the history of Russian Germans. Second half of the 18th – early 20th centuries], Akipro, Barnaul, Russia.

6. Windholz, I. (1983), "Volkmusik der sowjet-deutschen (Geschichte und Aufgaben ihrer Erforschung)", *Heimatliche Weiten*, no. 2, available at: <http://wolgadeutsche.net/library/item-page/119> (Accessed 07 April 2023).
7. Petri, E. (2000), "Russian Germans: Between Germany and Russia", *Svoyo i chuzhoje v yevropeyskoy kul'turnoy traditsii* [Own and Alien in the European Cultural Tradition], Dekom, N. Novgorod, Russia, p. 322–327.
8. Puzeikina, L. N. (2013), *My peli, my zhili, my byli* [We sang, we lived, we were], available at: <http://drb.ru/wp-content/uploads/2013/07/Puzejkina-my-peli-my-zhili-my-byli.pdf> (Accessed 06 April 2023).
9. Koroleva, I. A. (2016), *Muzykal'naya kul'tura nemtsev Povolzh'ya* [Musical culture of the Volga Germans], available at: URL: https://wolgadeutsche.net/bibliothek/diss/diss_35.pdf (Accessed 01 April 2023).
10. Nosina, V. (2004), *Simvolika muzyki Bakha* [The symbolism of Bach's music], Classics-XXI, Moscow, Russia.
11. Dinges, G. (1999), *Pesni i ballady volzhskogo sela Blyumenfel'd. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld* [Songs and ballads of the Volga village of Blumenfeld. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld], Gothic, Moscow, Russia.
12. Druskin, M. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, научный сотрудник

Information about the author

E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History, Researcher

Статья поступила в редакцию 07.04.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023. The article was submitted 07.04.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.