

На правах рукописи
УДК 781.7(430):783.3Бах

ХАНОВА Александра Николаевна

Оратории К. Ф. Э. Баха в контексте развития жанра

Специальность: 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2017

РАБОТА ВЫПОЛНЕНА НА КАФЕДРЕ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКИ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА»

Научный **ФЕДОСЕЕВ ИВАН СЕРГЕЕВИЧ**
руководитель: доктор искусствоведения, профессор

Официальные **ЦУКЕР АНАТОЛИЙ МОИСЕЕВИЧ**
оппоненты: доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова», профессор кафедры истории
музыки, председатель диссертационного совета

МУРАТАЛИЕВА СУФИЯ ГАФУТДИНОВНА
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского», доцент кафедры истории
зарубежной музыки

Ведущая Федеральное государственное бюджетное образовательное
организация: учреждение высшего образования «Новосибирская
государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Защита состоится 15 мая 2017 в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, дом 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте www.conservatory.ru.

Автореферат разослан

« »

2017 г.

Ученый секретарь
Совета по защите докторских и
кандидатских
диссертаций Д 210.018.01
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры России

Зайцева Татьяна Андреевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В отечественном музыковедении жанр немецкой оратории до сих пор не получал специального освещения. Нет отечественных работ, посвященных жизнеописанию К.Ф.Э. Баха, его вокально-инструментальному творчеству. Современным интересам отвечает опыт осмысления эстетико-стилевой системы К.Ф.Э. Баха в контексте его времени и оценка принципов формообразования в ораториях предклассического стиля.

Основная цель исследования — раскрыть историческое значение крупнейших ораториальных опусов К.Ф.Э. Баха. В **задачи** исследования входило:

- осветить специфику жанра оратории немецкой традиции, выявить его генеалогические корни и ключевые этапы развития, оценить особенности трактовки жанра в произведениях К.Ф.Э. Баха;
- проследить обстоятельства обращения К.Ф.Э. Баха к ораториальному жанру, охарактеризовать его значение в творческом пути композитора;
- оценить стиль и форму ораторий К.Ф.Э. Баха в контексте эстетических воззрений его времени и становления классического музыкального стиля.

Объект исследования — жанр немецкой оратории до творчества К.Ф.Э. Баха включительно. **Предметом** изучения стали модели кантатно-ораториального жанра, поворотные моменты истории немецкой оратории, особенности крупнейших ораторий К.Ф.Э. Баха. **Музыкальный материал диссертации** — оратория К.Г. Грауна «Смерть Иисуса», произведения К.Ф.Э. Баха: кантата «Утренняя песнь в день Сотворения», оратории «Израильтяне в пустыне» и «Воскресение и Вознесение Иисуса».

Методологической основой работы являлись принципы историко-контекстной интерпретации произведений, культурно-исторический и комплексный подходы к изучению жанров и стилей. В аналитических разделах основным являлся метод системного интонационного и структурного анализа. Осмысление малоизученной немецкой эстетико-

стилевой системы того времени потребовало экспликации ее ключевых понятий.

Степень научной разработанности. Жанр немецкой оратории в русскоязычном музыкознании до сих пор не получал специального рассмотрения. Существует лишь лаконичный «Очерк истории оратории» (1910) Э. Розенова общей направленности. Основой для освещения темы стали монографические труды, посвященные истории жанра, А. Шеринга (1911), Х.Е. Смитера (1987, 2001), статьи И. Эльферен, Б. Вирман, Л. Люттекена.

Творчество К.Ф.Э. Баха всестороннее изучается за рубежом с начала XX века, накоплена колоссальная исследовательская база. Немногочисленные русскоязычные исследования посвящены, главным образом, инструментальному, клавирному творчеству композитора. До сих пор не существует отечественных жизнеописаний К.Ф.Э. Баха, работ о его вокально-инструментальном творчестве. Главными источниками информации о жизни и творчестве К.Ф.Э. Баха были монография Г.Г. Оттенберга, опубликованные письма композитора, изданные документы гамбургской прессы; об оратории К.Г. Грауна — статьи Х. Сервера, И. Эльферен, П. Черного, Х. Лёлкеса.

В освещении представлений второй половины XVIII века о музыкальном искусстве опорой были труды М. Лобановой, Г. Вагнера; в оценке предклассических и раннеклассических форм — исследования Е. Цыбко, Э. Симоновой, П. Луцкера и И. Сусидко, Л. Кириллиной, О. Шушковой. При осмыслении немецкой эстетико-стилевой системы важны были энциклопедия И. Зульцера (1771–74), хрестоматия по музыкальной эстетике В. Шестакова. Особенно ценным для подтверждения выводов настоящей работы оказался труд О. Гумеровой [15], в котором раскрываются эстетические категории «выразительного» и «характерного» и их значение в музыкальном «выразительном» стиле, проявляющееся на уровне музыкального языка, синтаксиса, драматургии. Неудовлетворенность привычными для

музыкознания понятиями и терминами при описании стиля К. Ф. Э. Баха проявляется у многих исследователей (Г. Аберт, Э. Бюкен, Ю. Антипова, А. Захваткин). Предлагаемые в работе термины немецкий «чувствительный» [empfindsam] стиль и эстетико-стилевое направление «Чувствительность» [Empfindsamkeit] до сих пор не имеют однозначного употребления в литературе (как иностранной, так и отечественной). Диапазон трактовок колеблется от описания в связи с соответствующими понятиями конкретных деталей музыкального языка (в большой мере Д. Хертц и Б.А. Браун), через образно-стилевые характеристики (Х. Е. Смитер, И. фон Эльфериен, Л. Кириллина), и до крайне расширительного обобщенно философского понимания явления «Чувствительность» в качестве «центрального направления европейского Просвещения в истории духовной культуры, искусства, литературы и музыки» (В. Хиршман)¹.

Научная новизна. Впервые в отечественном музыкознании объектом специального исследования становится немецкая традиция кантатно-ораториального жанра. Выстроена перспектива развития жанра от его истоков (XVI в.) до ораторий К.Ф.Э. Баха (конец XVIII в.). Жанры Kirchenmusik XVII–XVIII вв. освещаются с позиции осмысления их специфики в опоре на аутентичные представления того времени. В истории жанра подчеркнута роль поэтической реформы Э. Ноймайстера, выявлено значение музыкальных традиций Гамбурга XVII в. и, особенно, гамбургской оперы. Впервые на русском языке: освещается влияние творчества Ф.Г. Клопштока на развитие вокально-инструментальных жанров; рассматривается оратория К.Г. Грауна «Смерть Иисуса»; исследуются гамбургский период жизни К.Ф.Э. Баха и его оратории. В работе по-новому осмысливается эстетико-стилевая база творчества К.Ф.Э. Баха, предлагается

¹ Hirschmann W. Empfindsamkeit // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter; Weimar: Metzler: 2005. — S. 1766–1770.

новый взгляд на немецкий «чувствительный» стиль второй половины XVIII в.

На защиту выносятся следующие положения:

- немецкая оратория XVIII века — оригинальное явление, его специфика обусловлена музыкальными традициями лютеранской церкви, общим социокультурным контекстом, развитием немецкой литературы и эстетической мысли, влияниями теоретических дискуссий по вопросам поэтического и музыкального искусства;

- «чувствительный», «выразительный» [empfindsame] стиль — явление, обусловленное спецификой немецкой культуры, на почве которой «чувствительные» тенденции, общие для Европы XVIII века, получили оригинальное развитие; “empfindsame”-стиль определяется не только на уровне эстетического впечатления или кругом тех или иных образов, но на глубинных уровнях организации произведения; принципы “empfindsame”-стиля во многом стали основанием для становления традиций немецкого симфонизма;

- ораториальное творчество К.Ф.Э. Баха — итоговое явление в развитии жанра немецкой оратории и один из важнейших этапов в становлении традиций вокально-симфонической драматургии.

Практическая ценность. Исследование может стать полезным материалом в курсах «музыкальной литературы», «истории музыки», «анализа музыкальных произведений» средних специальных и высших учебных заведений, составить основу дальнейших научных исследований, содействовать расширению исполнительского репертуара хоровых коллективов; выполненные переводы либретто могут быть использованы в программках концертов.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова и была рекомендована к защите. Ее положения нашли отражение в

лекциях и семинарах по истории зарубежной музыки на исполнительских и музыковедческом факультетах (2011–2017). По материалам исследования осуществлен ряд публикаций. Переводы немецких либретто, выполненные автором, публиковались в программках петербургских концертов.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (225 наименований, в т.ч. 91 на русском и 134 на иностранных языках) и приложений, включающих: именной указатель по страницам работы, две песни из поэмы «Мессия» Ф.Г. Клопштока, девять стихотворений Б.Г. Брокеса, положенных на музыку Г.Ф. Генделем; либретто К.В. Рамлера «Смерть Иисуса»; либретто сочинений К.Ф.Э. Баха — «Утренняя песнь в день Сотворения», «Израильтяне в пустыне», «Воскресение и Вознесение Иисуса» (поэтические переводы, кроме «Мессии» Клопштока, выполнены автором диссертации); аналитические схемы и таблицы с комментариями к анализируемым произведениям; хронограф кантатно-ораториального творчества К.Ф.Э. Баха.

Объем основного текста диссертации — 249 страниц, общий объем с приложениями — 354 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, обозначаются цели и задачи работы, определены объект, предмет, материал и методы исследования, выявляется степень научной разработанности проблемы, приведены основные положения, выносимые на защиту, определяются научная новизна и практическая значимость работы, даны сведения об апробации результатов исследования, обозначена структура работы.

ГЛАВА I: «Обзор развития кантатно-ораториального жанра в Германии до середины XVIII века». Модели немецкой Kirchenmusik различались литературной основой и методами ее музыкального оформления. После Реформации в Германии зарождается жанр **Евангельских Kirchenstücke** — отрывки Евангелия, избираемые для чтения на мессе (Evangeliensprüche), исполнялись в манере традиционного

моноподийного *Lektionston*’а, но центральные их эпизоды теперь могли оформляться как небольшие полифонические мотеты. В XVII в., когда такие композиции стали слишком масштабны, они стали исполняться до или после чтения Евангелия и назывались “*Hauptmusik*” — «главная музыка дня». Из таких произведений составлялись **годовые циклы (*Evangelienjahrgänge*)** в соответствии с порядком чтения отрывков Евангелия в церковном году.

С середины XVI в. появляются евангельские *Kirchenstücke*, построенные по аналогии с «респонсорным пассионом» (т.е. чтение на *Lektionton* «по ролям»). Такие композиции на крупнейшие чтения (Пасхи, Рождества, Страстной пятницы) стали называться **Священными историями**. Центром развития жанра долго был Дрезден, где в капелле, основанной в 1548 г., заложил традицию И. Вальтер. В Историях его последователей А. Сканделло и Р. Михаэля евангельское повествование оформлялось в моноподийной или мотетной манере, у Михаэля — обрамлялось хоровым вступлением и заключением на свободный текст. У Г. Шютца, соединявшего в своем творчестве немецкие традиции и итальянские новации, жанр История обретает новые формы. Его «История Воскресения» (1623), «История Рождества» (1664), «Семь слов» (поздний период творчества) сегодня часто называют «ораториями» из-за их масштабности, включения речитативов и пьес концертного стиля. Пассионы Шютц мыслил как частный случай жанра Священная история (три респонсорных Пассиона, 1653–66).

Менее масштабные *Kirchenstücke* на тексты Писания могли называться **Священными или Драматическими диалогами**. Подобные Историям по музыкальному оформлению (реплики персонажей у солистов, повествование — в сольных или полифонических эпизодах), они были свободнее в отношении «либретто»: комбинирование фрагментов из разных книг Библии, пропуск или парафразы повествовательных эпизодов, добавление внебиблейских текстов (часто — строф хоралов), введение внебиблейских мотивов (в т.ч. аллегорических персонажей). Видимо, они исполнялись не в

связи с евангельским чтением, а в других разделах богослужения или даже в концертах.

С середины XVII в. появляются сочинения, называвшиеся “**Actus musicus**”. Созданные по типу Историй, они, подобно Диалогам, были свободнее в отношении текстов. Возможно их родство с жанром *Actus oratorius* — школьными спектаклями, своего рода упражнениями студентов в ораторском искусстве, в которых были возможны музыкальные эпизоды. К концу XVII в., когда и в жанре Истории стали допускаться текстовые вставки различного рода, разница между Историями, Диалогами, Актусами сгладилась.

В XVII в. особенно востребованными были небольшие пьесы на тексты Евангелия, Апостола, Псалтири. В их оформлении применялась и старая полифоническая техника, и все чаще — манера, близкая итальянской мадригальной, и новый *stilo concertato*. Такие пьесы обозначались и старым термином «**мотет**», и новым, заимствованным словом «**концерт**». Структура зависела от литературной основы. «Сюжетные» тексты или последовательное изложение заповедей и т.п. обычно строились как цепь лаконичных эпизодов с редкими повторами текста, отдельные строки, фразы, слова получали индивидуальное музыкальное оформление. Для концертов на строки псалмов (обычно имеющих афористический характер) были более характерны многократные повторы слов, «растягивание» фраз в крупных, относительно замкнутых разделах, таких как фугато, фуга, ариозо, маленький концерт.

Хоралами в протестантской Германии назывались произведения любой сложности, основанные на однократном или многократном проведении мелодии протестантского хорала (с традиционными или новыми поэтическими текстами). С середины XVII в. возникают сложно разработанные хоральные композиции — возможны были чередование сольных, ансамблевых, хоровых разделов, аккордовая или полифоническая фактура, дробление мелодии хорала в контрапунктической работе.

Ариями в Германии, как и в Италии, называли строфические структуры. От хоралов они отличались свободой от использования традиционных мелодий (в поэтических текстах принципиальной разницы между жанрами не было). Немецкая ария в XVII в. сохраняла опору на национальные поэтические и музыкальные традиции. Для стихов были обычны метрическая однородность, симметрия в строении строк и строф. Для музыки — периодичность построений, несложная мелодика песенного характера. Речитативно-ариозная манера в строфических структурах в Германии не практиковалось (манера, близкая итальянской речитативно-ариозной гомофонии, применялась в повествовательных разделах Историй, Диалогов). Возможной была форма *basso ostinato*, но вариационность, любимая в Италии, в Германии была не столь популярна: строфы, хотя и подобные по метру, обычно различались по тематизму. Характерны были повторы музыкальных строф, подобие крайних куплетов, изменение числа исполнителей в различных куплетах, симметрия в распределении исполнительских сил в средних разделах. Во второй половине XVII века в связи с распространением пиетистских взглядов и усилившимся стремлением к индивидуальному выражению религиозного чувства ария приобретает особое значение и в качестве самостоятельного жанра *Kirchenmusik*, и в качестве составной части смешанных *Kirchenstücke*.

Во второй половине XVII в. появляется все больше **композиций, состоящих из малого количества крупных, относительно замкнутых разделов**, а мотетно-концертные композиции сквозного развития постепенно исчезают. Особенно подходили для экспериментов арии — строфические структуры, свободные от обязательного тематизма. В то же время становится обычным **соединение в одной композиции жанрово различных элементов**. В тексты Писания вводились разного рода «комментарии»: сначала строки псалмов или других частей Библии, к концу века все чаще — свободная поэзия.

Ранее всего интермедии появляются в пассионах. Первый известный пример (но только с инструментальными, а не музыкально-поэтическими вставками) — “*Passio secundum Joannem cum intermediis*” (1643) Т. Зелле. К концу XVII в. **пассионы с интермедиями** возникают во множестве (сегодня такие композиции принято называть «ораториальными пассионами»).

Ранние произведения на смешанные тексты создавались в единой манере *motetto-concertato*. Позднее инородные вставки приводят к структурному разделению композиции: они оформлялись как небольшие мотеты, сольные песни, имитационные или антифонные хоры, арии в итальянском стиле. Произведения в гибридных формах традиционно начинались хором на строки Писания и часто по-прежнему назывались «мотетами», «концертами».

Духовные концерты с интермедиями - ариями были введены итальянцами дрезденской капеллы — В. Альбричи и М.Дж. Перандой, воспитанниками Дж. Кариссими. Такая форма быстро распространилась и с 1670-х гг. до начала XVIII в. оставалась в Германии одной из самых популярных. К концу века в практику входит не допускавшееся ранее смешение хорала с иными жанрами. Примерно с 1680 г. все больше становится смешанных композиций, а «чистые» жанры концерта и сложно обработанного хорала постепенно уходят из практики. К концу века формируется общий тип композиции, состоящей из отдельных, относительно крупных разножанровых разделов.

Событием исключительной важности стала поэтическая **реформа Э. Ноймайстера**. Он предложил для *Kirchenstücke* композиции, состоящие из речитативов и арий *da capo*, наподобие итальянских кантат. В предисловии к изданию своего поэтического годового цикла, составленного таким образом (“*Духовные кантаты в качестве Kirchenmusik*”, 1700–01), он описывал итальянский жанр кантаты, оправдывал употребление форм светской музыки в церкви, ссылаясь на слова апостола. В следующих своих циклах он включает в композиции традиционные цитаты Писаний и хоралы. Такой тип

композиции вскоре широко распространился в Германии и стал основной моделью *Hauptmusik*, использовался и в светских сочинениях². Стихи такого рода стали условно называть «мадригальными», что было связано с их предназначенностью для музыкальных композиций преимущественно «мадригального» стиля (по классификациям И. Маттезона, И. Вальтера)³. Новый для Германии термин «кантата» в начале XVIII в. и в церковной, и в светской музыке относился, прежде всего, к композициям, близость которых к итальянской модели была несомненна, т.е. состоящим из арий и речитативов⁴.

Концертные исполнения богослужебной музыки в XVII в. были редкостью для Германии. В Любеке в конце 1660-х гг. Д. Букстехуде основал традицию **Abendmusik**. В год проводились пять таких концертов: в два воскресенья перед Троицей и в три воскресенья перед Рождеством. Некоторые композиции, специально созданные для *Abendmusik*, состояли из нескольких частей, последовательно исполнявшихся в нескольких концертах.

В **Гамбурге** концерты под руководством М. Векмана и Кр. Бернхарда проходили с 1660-го по 1674 год. При консервативно настроенном И. Герстенбютеле (музикдиректор Гамбурга в 1675–1721 гг.) в городе, привыкшем к обилию ярких музыкальных событий, возникает обостренное противоборство церковных и светских интересов на музыкальном поприще. В основанной в 1678 г. **гамбургской опере** поначалу, в качестве компромисса, исполнялись оперы только на библейские сюжеты. Такие спектакли вызвали сравнения даже с любекскими *Abendmusik* (Г. Эльменхорст, 1688). В начале XVIII в. гамбургская опера была блестящим центром модного искусства, где действовали Р. Кайзер, молодые

² Особенно этому поспособствовал Г.Ф. Телеман, который, едва ли не единственный в Германии в начале XVIII в., занимался публикацией своих кантат.

³ См.: Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. М.: Музыка, 1994. — С. 170–179, 194–195.

⁴ Применение термина «кантата» по отношению к различным формам церковной музыки XVII–XVIII вв. стало общепринятым лишь в XIX в. Сначала редакторы *Bach-Gesellschaft* применили этот термин к опусам И. С. Баха, а затем Ф. Шпитта распространил его на композиции различного рода, начиная от времен Г. Шютца.

Г.Ф. Гендель и И. Маттезон. В этом кругу поэт **К.Ф. Хунольд** (Менант), любитель «галантной» жизни и всего пикантного, создает под влиянием идей Э. Ноймайстера либретто в роде «так называемой итальянской оратории»: «Истекающий кровью и умирающий Иисус» (1704). *Сценическое* исполнение этого пассиона (с музыкой Р. Кайзера) вызвало возмущение духовенства и отцов города, но привлекло большое внимание в среде художников. В 1705 и 1710 гг. пытается добиться исполнения своих ораторий гамбургский органист Г. Броннер. В 1712 г. Б.Г. Брокес пишет либретто «За грехи мира страдающий и умирающий Иисус», которая стала образцом для собственного текста Г.Ф. Телемана «Благоговейное размышление о горьких страданиях и смерти Иисуса Христа» (1722). Эти сочинения приобретают широкую известность. В 1715 г. И. Маттезон стал музыкальным руководителем гамбургского кафедрального собора, и поэтические оратории начинают исполняться в качестве литургического жанра, привлекая небывалое количество публики. Начинаются и ораториальные концерты вне стен церкви. Традиция ораториальных концертов в 1718 г. была основана Телеманом во Франкфурте-на-Майне. Оратории начинают исполняться в Abendmusiken Любека, а затем распространяются и по всей Германии. В Гамбурге ораториальная традиция была продолжена Телеманом (1721–1767), затем К.Ф.Э. Бахом (1767–1788).

Жанр оратории в немецкой теории первой половины XVIII века характеризовался и через сравнение с оперой, и в сопоставлении с традиционными церковными жанрами. Выделялись сочинения чисто поэтические или содержащие прозаические разделы, относящиеся к светскому или церковному стилю. В них могли проявляться черты Священной истории, Kirchenstücke (“Kirchenkantate”) ноймайстеровской модели, итальянской поэтической оратории. Произведения ораториального типа могли обозначаться как “biblisches Gemälde” – “библейская картина”, “heiliges Drama” – духовная драма”, “lyrisches Drama” – “лирическая драма”, “Singgedicht” – “поэзия с пением”, “Singstück” – “пьеса с пением” и т.п. К

середине века разделение жанров кантаты и оратории стало весьма размытым, хотя обычно подразумевалось, что к ораториям следует относить сочинения более масштабные и драматические по характеру, а к кантатам – более лаконичные и философско-рефлексивные.

Название жанра “Oratorium” в Германии приживалось медленнее, чем, например, термин “Cantata”, т.к. слово “Oratorium” уже было «занято», традиционно обозначая предмет *Redekunst* в *Lateinschule* – «искусство речи». Это определило характерные акценты в понимании жанра: в его названии слышалось не «ораториальный» и даже не «молитвенный», а «ораторский», «риторический». В 1758 г. Фр.В. Марпург, объясняя слово “Oratorium”, возводил его к французскому *oraison* – «речь» (сведения по истории итальянского жанра в Германии стали появляться только в 1760–70-е гг.).

Традиция немецких ораториальных либретто была тесно связана с традицией Пассионов, с поэтикой пиетистской духовной лирики. Темы благородного страдания Христа, совершенствования души через сострадание Ему были исключительно важны в церковном контексте, а в светском — приобретали не меньшее воспитательное значение, согласно роли, отводившейся религии и искусству в эпоху Просвещения. В первой половине XVIII в. образцами для немецких поэтов иногда становились тексты венских либреттистов, прежде всего П. Метастазियो, использовались и переводы его текстов. Но благодаря опоре на традиции евангельской *Kirchenmusik*, немецкая оратория оставалась свободной от введенных А. Дзено норм итальянского жанра: соблюдения аристотелевских правил единства, запрет на выведение в качестве персонажа Христа. Немецкие тексты, рассчитанные на широкую публику, отличались резкими контрастами, перепадами от грубого натурализма до высокой религиозной символики. Нравоучительная направленность выражалась в изобилии аллегорий, причем преимущественно «положительных», что приводило к некоторой одноплановости драматургии. Композиторы (особенно гамбургской традиции) также не чуждались

внешних эффектов, охотно прибегали к броским звукоизобразительным приемам.

Проблемы стилистики и поэтики языка бурно обсуждались в Германии в начале XVIII в. В 1732 г. И.И. Бодмер опубликовал прозаический перевод поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай» (1667), что вызвало бурную полемику. И.К. Готшедом утверждались идеалы французского классицизма и рационализма. В воззрениях швейцарских поэтов И.И. Бодмера и И.Я. Брейтингера просветительские идеи сочетались с сентиментально окрашенной религиозностью, они требовали от поэзии не только ясности и понятности, но и воздействия на эмоции и «чувственной зримости». Мечтая о расцвете немецкой литературы, они предсказывали появление эпических сочинений, основанных на сюжетах германской истории или Библии.

ГЛАВА II: «Немецкая оратория второй половины XVIII века». Воплощением чаяний швейцарцев стало творчество **Ф.Г. Клопштока**. Первые главы его поэмы «**Мессия**», опубликованные в 1748 г., поразили читателей необычным языком и самым способом выражения. Главная сюжетная линия поэмы следует евангельской истории от Гефсиманского моления до Вознесения. Восприняв тезис о праве художника на свободу воображения, поэт свободно трактует Писание, связывает события Нового и Ветхого Заветов, рисует целый религиозно-мистический космос, в котором сталкиваются демонические и божественные силы. Впервые в немецкой литературе он обратился к гекзаметру. Поэт отказался от рифмы, но сам язык у него ожил, приобрел структурную гибкость, обогатился чувственными образами и изысканными метафорами, старинными оборотами и неологизмами. Творчество Клопштока повлияло на всю художественную культуру Германии XVIII – начала XIX вв. Свою роль сыграли поэма «Мессия» и его оды, созданная им теория стихосложения (которая описывала оригинальные стихотворные размеры, имеющие чувственно воспринимаемое выразительное значение). В задачах, которые ставил Клопшток перед поэтом, обращаясь к религиозной тематике, сочетались идеи Просвещения,

пиетизма, сентиментализма, сенсуализма, осязательности предвестия «штюрмерства»: чуткий душой, духом и разумом гений художника, не скованный строгими нормами и догмами, должен выражать религиозные и нравственные истины, обращаясь к ощущениям своего слушателя, его переживаниям и способностям рассуждения⁵. В немецком литературоведении Клопшток расценивается как основоположник литературного направления *Empfindsamkeit* («Чувствительность»)⁶. Ораториальных либретто Клопшток не оставил, но композиторы писали оратории на эпизоды «Мессии», многие либреттисты подражали слогу поэта. Как отмечает А. Шеринг, «...высокое влияние Метастазия на итальянскую ораторию блекнет по сравнению с влиянием, оказанным Клопштоком на немецкую ораторию»⁷.

Особую роль в истории немецкой оратории сыграло произведение **К.Г. Грауна «Смерть Иисуса»** на стихи К.В. Рамлера (1755). Поэт в прочувствованной манере излагает евангельскую историю от Гефсиманского моления до распятия. В необычной манере решены речитативы: рассказчиками предстают безымянные персонажи, словно наблюдающие действие в настоящем времени и не столько повествующие, сколько чутко переживающие события истории. Соответствующее впечатление вызывала и музыка; как писал критик того времени: «[она] настолько проста и одновременно настолько трогает, что каждый растроганный ею слушатель, — а кто может не плакать, слушая ее! — думает, будто это он сам поет, и что это его собственное страдание, что это он сам ощущает боль героя, которую внушает ему музыка»⁸.

⁵ См. предисловие Ф.Г. Клопштока к изданию «Мессии»: «О духовной поэзии» (1755).

⁶ Кульминацией этого направления и началом спада *Empfindsamkeit* как художественной эпохи считается юношеское произведение И.В. фон Гете «Страдания юного Вертера» (1774).

⁷ Schering A. *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. — S. 362.

⁸ Reichardt J. F. “*Briefe eines aufmerksamen Reisenden*”. Цит. по: Elferen van I. *‘Thr Augen weint!’ Intersubjective Tears in the Sentimental Concert Hall* // *Understanding Bach* 2, 2007. — P. 77–94. — Bach Network UK 2007. — электронный ресурс <http://www.bachnetwork.co.uk/ub2/vanelferen.pdf> — P. 87.

Это сочинение возникло в Берлине на фоне бурного обсуждения проблем вокально-поэтических жанров, в которых принимали участие Кр.Г. Краузе, Ф.В. Марпург, И.Ф. Агрикола, И.И. Квантц (этому кругу принадлежал и К.Ф.Э. Бах). Развивается идея необходимости теснейшего союза слова и музыкальной интонации. На формирование этой идеи, а также на развитие эстетических воззрений в Берлине оказали влияние работы французского философа Ш. Батё, переводами и изданием которых занимался К.В. Рамлер (в сотрудничестве с И. Зульцером)⁹. Рамлер в этом кругу слыл крупнейшим маэстро вокальной поэзии. Его совместные с Краузе опыты положили основание Берлинской песенной школе. К нему обращались за советом по вопросам музыкальной декламации (музикдиректор в Халле Д.Г. Тюрк в 1782 г.).

В произведении Рамлера-Грауна слушателей особо поразила манера речитативов, трогательно чувственная, в зависимости от характера текста то ариозная, то песенная. В их музыкальном оформлении все содействует впечатлению субъективности высказывания: отвергнуто традиционное для *Historia* условно-театральное распределение текста «по ролям», в повествовании не выделяются тембрами реплики персонажей, преимущество отдано (в согласии с оперной иерархией голосов) более чувственным женским голосам. Все сольные номера оратории выдержаны преимущественно в светлых тонах, нет ни одной минорной арии. Авторы позволяют своему слушателю скорбеть, но... не слишком. В середине века особо ценились состояния чувствительной меланхолии и светлых слез, которые не должны были переходить в «скорбь, разрушающую душу». В сольных номерах и в последнем хоре Граун использует форму *da saro*, царившую в то время в вокальной музыке. В четырех из пяти хоров оратории Граун демонстрирует мастерство полифониста, опираясь на традиции церковной музыки. Все хоралы (кроме предфинального, решенного в особой

⁹ Например, изданный К.В. Рамлером в 1756 г. перевод работы Ш. Батё «*Изящные искусства сводятся к одному принципу*» и пр.

композиции) звучат с указанными поэтом традиционными мелодиями и должны были, согласно традиции, исполняться всей общиной.

Произведение Грауна «Смерть Иисуса» вызывало критику знатоков за «слишком» светский стиль арий, не вполне отвечавший представлениям о серьезной церковной музыке. Но, несмотря на это, сочинение приобрело невероятную популярность и репутацию лучшей оратории «лирического» жанра. Оратория исполнялась по всей протестантской Германии на Страстной неделе и в рамках богослужений, и в концертах. В 1793 г. в *Berliner musikalische Zeitung* утверждалось, что «почти каждый знает, по крайней мере, часть этой музыки наизусть; несчетные ее исполнения в торжественных случаях, особенно в церкви, теперь уже освятили ее, так что люди поют ее почти с детства»¹⁰. Лишь в середине XIX в. шедевр Грауна был потеснен возрожденным Пассионом по Матфею И.С. Баха.

Ораториальные либретто талантливых подражателей Клопштока (особенно **К.В. Рамлера**¹¹, также **Фр.В. Захариз**, а с 1770-х — **И.Г. Гердера**) приобрели необычайную популярность и стимулировали всплеск композиторского интереса к жанру оратории. Значение деятельности этих поэтов в утверждении нового направления ораториального жанра можно сравнить с ролью Ф. Кино, Р. Кальцабиджи, Э. Скриба в истории оперы. Не остался в стороне от нового витка развития жанра и неутомимый Г.Ф. Телеман, уже было оставивший сочинение кантат и ораторий. Состоя в активной переписке с молодыми берлинскими музыкантами, он раньше Грауна успевает написать свою версию «Смерти Иисуса», пишет кантаты на другие тексты Рамлера, творчески поддерживает развитие Берлинской песенной школы.

Новая для оратории «лирическая» манера обосновывалась в теоретических работах. В английском труде Дж. Брауна (1763),

¹⁰ Serwer H. *Preface* // Graun C. H. *Der Tod Jesu* / ed. Howard Serwer in Collegium musicum, 2nd ser., V. Madison, WI, 1975. — P. viii.

¹¹ Три либретто Рамлера: «Смерть Иисуса» (1755), «Пастухи у яслей в Вифлееме» (1757), «Воскресение и Вознесение Иисуса» (1760) — под названием «Духовные кантаты» были впервые опубликованы в Берлине в 1760 г. и многократно переиздавались.

переведенного и изданного в Германии в 1769 г., в статьях И.Ф. Агриколы (энциклопедия И.Г. Зульцера, 1771–74) и И.Ф. Райхардта (*“Musikalischer Almanach für Deutschland”* И.Н. Форкеля, 1783) формулировались правила **«лирической» оратории** и критиковались сочинения «драматического» типа. Важнейшим признаком «лирической» модели было решение речитативов: без диалогов и других квазисценических эффектов; не столько изложение истории, сколько высказывание переживаний по ее поводу с точки зрения сочувствующего (часто безымянного) свидетеля; в музыке — отказ от традиционного для Священных историй и Пассионов распределения голосов по ролям; нередко, как в опере, приоритет высоких голосов.

Текст Рамлера **«Воскресение и Вознесение Иисуса»** был более традиционен, чем **«Смерть Иисуса»** (речитативы являются довольно точным поэтическим парафразом Евангелия). Это давало композиторам повод как к следованию традиции, так и к эксперименту, что проявляется в сочинениях Г.Ф. Телемана (1760), И.А. Шайбе (ок. 1764). Первыми, кто решил этот текст в соответствии с теорией «лирического» жанра, были И.Ф. Агрикола (1761) и И.Кр.Ф. Бах (1771 или 1772). Теория **«лирической оратории»** получила особое распространение на Севере Германии (Берлин, Гамбург). В этой традиции возникло специфическое терминологическое разделение: драматические сочинения назывались ораториями, лирические — кантатами (вне зависимости от их масштабов). К.Ф.Э. Бах после соответствующей редакции своего опуса **«Воскресение и Вознесение Иисуса»** подчеркивал в газетной рецензии, что произведение является кантатой, а не ораторией.

Музыкальные композиции немецких ораторий во второй половине XVIII в. становятся все более разнообразными в построении отдельных номеров и в решении целого. **Речитатив**, понимавшийся в это время как воплощение идеалов музыкальной речи, все чаще решался как *accompagnato*¹². Почти неперенное ранее включение **хоралов** становится

¹² Сходные процессы в этот период происходили и в оперном жанре: в 1767 г. появляется **«Альцеста»** К.В. Глюка со знаменитым предисловием Глюка-Кальцабиджи.

факультативным, — они то исключались из ораторий, то намеренно вставлялись после каждой сцены. Особое внимание к **хору** всегда отличало немецкую ораторию, даже в период наибольшего влияния итальянской музыки в Германии. С другой стороны, это было одной из причин восторженного приятия в Германии ораториальных сочинений Г.Ф. Генделя, хоровое письмо которого оказало значительное влияние на творчество немецких композиторов к. XVIII – н. XIX вв. **Инструментальные вступления** были редкими для северной протестантской оратории XVIII в., обычно сочинение начиналось хоралом или другим хоровым номером. В южных областях могли появляться “Introductio”, подобные или французской *ouverture*, или итальянской *sinfonia*. Количество **ансамблей** как в итальянских, так и в немецких ораториях XVIII в. обычно не превышало двух-трех, но примерно с 1770-х гг. их использование тоже становится более разнообразным и частым.

Арии и ансамбли во второй половине XVIII в. все реже создавались по типу итальянской, обычно весьма пространной композиции, появляются более лаконичные формы, разнообразные виды каватин и ариозо, строение которых определялось, главным образом, следованием за поэтическим текстом. Структура **da capo** (A'A" - B - A'A"), а также ее различные сокращенные варианты к 1790-м гг. почти выходит из употребления. В то же время распространяется тип **трехчастной арии**, по-видимому, также происходящий от *da capo*: между двух периодов бинарной структуры (A'A" — «старинная двухчастная», «старосонатная» и т.п.), помещался срединный эпизод. В вокальной музыке в первых частях традиционных *da capo* (A'A") и в новых трехчастных композициях (A'-B-A'') развивались различные модели сонатной формы: двухчастного и трехчастного членения.

ГЛАВА III: «Кантатно-ораториальное творчество К. Ф. Э. Баха». В 1767 г. Бах получил назначение на должность кантора *Johanneum Lateinschule* и музыкдиректора главных церквей Гамбурга. В его обязанности входило музыкальное обеспечение богослужений и городских праздников.

В продуктивности и скорости творчества Бах не мог сравниться с Телеманом и в церквях исполнял в основном различные пародии и *pasticcio*. Качество исполнений богослужебной музыки разочаровывало, легковесность вкусов не вдохновляла, и свой талант Бах реализовывал в первую очередь в клавирном творчестве и в концертной деятельности, в которой также выступал чаще всего как клавирист. Яркими событиями концертной жизни Гамбурга при Бахе стали представления «Мессии» Генделя (1772, 1775, 1777); беспрецедентно смелым было исполнение Credo из мессы *b-moll* И.С. Баха, которым в 1786 г. Бах-сын отметил свое последнее концертное выступление.

В творчестве К.Ф.Э. Баха выделяются несколько ораториальных опусов, в которые он вложил все свои силы, и которые позволяют назвать его одним из значительнейших композиторов и в кантатно-ораториальном жанре: оратории «Израильтяне в пустыне» (1769), «Последние страдания Спасителя» (1770), двухорный полифонический *Sanctus* (1776), маленькая кантата «Утренняя песнь в день Сотворения» на стихи Клопштока (1784), «Воскресение и Вознесение Иисуса» (1774–84), две литании (1785). Эти сочинения он опубликовал (они были известны и в Берлине, и в Вене) и сам осмыслял их как наследие, оставляемое музыкантам будущего.

Либретто оратории **«Израильтяне в пустыне»** составлено гамбургским поэтом Д. Шибелером под значительным влиянием ораторий Генделя. Это проявляется в обращении к ветхозаветной истории (что было нехарактерно для немецкой протестантской оратории), в соединении ветхозаветных и новозаветных мотивов (как в «Мессии» Генделя), в декларировавшемся значении произведения, которое, как было указано в авторецензии, составлено таким образом, что может исполняться в любых условиях в любое время «единственно во славу Божию, и при этом без всякого противоречия [взглядам] любого христианского сообщества»¹³. В оратории

¹³ Объявление от 12 сентября 1774 г. Цит. по: *Carl Philipp Emanuel Bach: Doc. zu Leben und Werken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790)* / hg. B. Wiermann.

по-генделевски решен образ израильского народа как единого действующего героя. Этот «коллективный персонаж» — то страдающий от жажды и ропщущий на Бога, то вступающий в пререкания с Аароном и Моисеем, наконец, ликующий и благодарящий Бога за чудо иссечения из скалы источника живительной влаги, — представлен и в хоровых эпизодах оратории, и в сольных выступлениях условно персонифицированных лиц (Первой и Второй израильтянок). Первая часть, в которой излагается ветхозаветная история, имеет ярко драматический характер. Во второй части выражается радость израильтян, их воспоминания о минувшем ужасе смерти, переживания чуда спасения и раскаяние в малодушии и былом недоверии Богу. Из уст Моисея звучат пророчества о новозаветных временах, чудо избавления от жажды в пустыне представляется прообразом будущего спасения человечества. Последние эпизоды посвящены еще одному временному пласту христианской истории — настоящему времени. Единственный в оратории хорал служит средством переключения и возвещает, что все предсказанное пророками — свершилось. Последний речитатив произносится от лица абстрактного персонажа (“Eine Stimme” — “голос”). Финальный хор завершает ораторию молитвой о глубокой вере и добродетельной жизни в согласии с Божьим словом.

Очевидно, Бах, как и его либреттист, в качестве примера имел в виду опусы Генделя. Композитор экспериментирует с возможностями гомофонно-гармонического хорового письма, в ряде хоров появляются «микроцитаты» мотива из хора «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя. В этой оратории Бах, реализуя принципы «выразительного» искусства, стремился к достоверности «психологической драматургии», к воплощению в музыке «движений души» и переживаний, описанием которых был богат поэтический текст. Несколько кокетливо иронизируя, Бах писал Ч. Берни: «... 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. Композитор в полной мере реализует свойственные его стилю черты: талант создавать «говорящую» мелодию, чуткость в выражении состояний и их развития, стремление к единству композиции при многообразии и непредсказуемости деталей, приемы интонационного связывания разделов композиции, мотивного «прорастания» и синтеза, создание индивидуальных музыкальных форм на основе традиционных схем (A'A'' в хорах и A'A'' – B – da capo в ариях), в которых непринужденно сочетаются логика раннеклассической сонатности и принципы развития музыкальной формы в зависимости от поэтической основы.

Когда К.Ф.Э. Бах обратился к тексту **«Воскресение и Вознесение Иисуса»**, он был знаком с композициями на этот текст Г.Ф. Телемана, И.Ф. Агриколы. Возможно, эти опусы оказали влияние на решение речитативов в первых редакциях (1774–78) — Бах отступает от традиционной для Историй тембровой драматургии, свободно меняет количество «повествователей». Позже (1778–82) он переработал речитативы в согласии с теорией «лирической оратории». К этому его могли подтолкнуть и опыт И.Кр.Ф. Баха, с которым он общался в 1778 г., а также рекомендации К.В. Рамлера, в переписке с которым обсуждались детали редактирования. В итоге количество исполнителей речитативов сократилось с шести до трех, каждый речитатив был поручен одному голосу без выделения диалогов.

В оратории «Воскресение и Вознесение Иисуса» принципы выстраивания формы согласно имманентно музыкальным закономерностям с учетом особенностей поэтической основы, стремление к целостности композиции, наблюдаемые в «Израильтянах» на уровне отдельных номеров, прослеживаются в масштабах всей монументальной композиции. В оратории создается единый интонационный космос. Выделяются комплексы

¹⁴ Письмо от 5 сентября 1776 г. Цит. по: *Bach Karl Philipp Emanuel (1714-1788). The letters of C.P.E. Bach / Transl. a. ed. S. L. Clark. Oxford: Clarendon Press, 1997. — P. 102.*

интонаций, связанные с образами «смерти и страдания», «скорби и плача», «победы и ликования». Хор-рефрен оратории «Триумф! Триумф!» (№5=16=19) опирается на те же интонации и приемы, которые используются в финальном хоре. Некоторые обороты приобретают значение сквозного «лейтмотива» — слова о явлении могущества Господа, о величии Бога-победителя неизменно сопровождаются возгласом *tutti* оркестра в пунктирном ритме, что часто становится поворотным моментом развития. Строение музыкальной формы определяется не только сменой образов в стихах, но и обобщенной поэтической идеей. На протяжении оратории образы сострадания Христу и оплакивания собственных грехов постепенно уступают место радости Воскресения, прославлению величия Бога. При этом интонационный «сюжет» всего произведения, видимо, предполагал не последовательное и целенаправленное развитие интонаций с последующим достижением нового качества материала, но вытеснение одной сферы интонаций другой. В отдельных номерах подобные обобщенные поэтические идеи становятся концептуальной основой композиции: в хоре №2 едва ли не сюжетно выражается идея победы жизни над смертью, в арии №7 развитие определяется идеей преодоления скорби радостью. В оратории нет ни одного хорала. Обе части начинаются краткими инструментальными введениями, создающими скорбное настроение, и заканчиваются торжественными фугами. Большинство сольных эпизодов (кроме арии №11 *da capo* и двухчастной арии №7 A'A''-B'B'') написаны в трехчастной форме A'-B-A''. В арии №15 эта модель усложнена, ригурнели с концертирующим фаготом становятся масштабными самостоятельными разделами (A1), образуется форма подобная концерту с двойной экспозицией: A1'-A2' -A1''- B -A2'' -A1'''. Финальный хор представляет череду строк из хвалебных псалмов, и его музыкальная форма соответственно организована как ряд «блоков», скрепленных рассредоточенной бинарной структурой и рефренными повторениями ригурнеля (основанного на оркестровой партии главной темы): R - Гт; Пт; Зч - R - Э1; Э2; Э3 - R - Гт; Пт; Э4; Зч - R - фуга. В сходных

по строению эпизодах этого финала эффектно используются (как и в эпизоде хора-рефрена) хоровые и оркестровые унисоны, сопоставления хора и оркестра, повторы разделов со сдвигом на тон вверх.

Немецкая эстетико-стилевая система второй половины XVIII века во многом определила творческий метод К.Ф.Э. Баха. Своеобразие немецкого направления «Чувствительность» [Empfindsamkeit] не поддается точному описанию при помощи понятий, зародившихся в иных культурах: «сентиментализм» (англ., фр.), «галантный стиль» (фр.), — недостаточны и размытые характеристики «чувствительный», «выразительный» стиль, и ограниченное определенной сферой образности понятие «штюрмерство» («направление Sturm und Drang»). Формирование специфических представлений в Германии в середине века отразилось в возникновении неологизмов, производных от многозначного глагола *empfinden* (нем. — чувствовать, ощущать, испытывать, осознавать). В широкое употребление новые слова вошли, по-видимому, благодаря популярному роману Л. Стерна “Сентиментальное путешествие по Франции и Италии”, опубликованному в переводе И.Кр. Бодэ в 1768 г. как “*Yoriks empfindsame Reise*” (слово *empfindsame* переводчику подсказал Г.Е. Лессинг). Слово *Empfindung* (нем. — чувство, ощущение, переживание, а точнее — любое впечатление как осмысленный результат чувственного восприятия, а также собственно процесс восприятия) приобретает значение этико-эстетической категории: «Это слово выражает как психологическое, так и моральное понятие; оба во многих смыслах имеют место в теории искусств. <...> При познании мы действуем с понятиями как с совершенно вне нас лежащими объектами; при *Empfindung* мы исходим более из самое себя, осмысливая приятное или неприятное впечатление, которое вызывает в нас состояние, воспринимаемое нами как свойство рассматриваемого. <...> *Empfindung* через частое повторение ведет к узнаванию некогда испытанных чувств, и, следовательно, становится источником определенных внешних или внутренних поступков. Так есть *Empfindung* чести, справедливости, благодарности, впечатления,

определенных состояний <...>¹⁵. Соответственно оцениваются и задачи «выразительного», «чувствительного» [empfindsame] искусства: «<...> истинный труд художника состоит в том, чтобы изображать Empfindungen [переживания] и вызвать их так живо, насколько только это возможно, это <...> имеет важное значение в воспитании души. <...> Художник, который относится к своей профессии серьезно и осознает свою ответственность, должен посвятить себя тому, чтобы быть учителем и вожатым для своих сограждан»¹⁶. Становление такого взгляда на роль чувств в жизни человека, по-видимому, охватывает значительный период времени и обширный круг культурных явлений: от размышлений пиетистов — до философии И. Канта, от «галантной» и «сентиментальной» чувствительности начала века — до патетики литературы Sturm und Drang и творчества Л. Бетховена.

Развитие «выразительного» музыкального искусства во многом связано с творчеством К.Ф.Э. Баха. К 1770-м гг. он снискал славу создателя музыкального “empfindsame”-стиля¹⁷. Характерным для этого стиля было стремление к отражению богатства душевной жизни, эффекты неожиданной смены образов от галантно-чувствительных до драматически-патетических, углубление контрастов, стремление к отражению *развития* состояний.

Жанр немецкой оратории давал благодатнейшую почву для развития “empfindsame”-стиля в его высших проявлениях. Обращение к жанру «музыкальной проповеди», «музыкально-ораторскому» сочинению ставило перед композиторами особые задачи: выражение не только определенных чувствований, состояний, образов, но и обобщенных понятий, возвышенных идей, данных в переживании — всего, что обозначалось термином

¹⁵ Sulzer J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweiter Theil*. Leipzig: 1792. — S. 53-54, 57.

¹⁶ Там же. Цит. по: Elferen van I. *'Thr Augen weint!' Intersubjective Tears in the Sentimental Concert Hall // Understanding Bach 2*, 2007. — P. 79.

¹⁷ Примечательно, что К.Ф.Э. Баха сравнивали с Ф.Г. Клопштоком — творцом литературного “empfindsame”-стиля. В надгробном слове И.К.Ф. Триеста на смерть К.Ф.Э. Баха композитор был охарактеризован как «Клопшток, использовавший вместо слов ноты» Leisinger U. *Carl Philipp Emanuel Bach // The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second ed. In 29 v. V. 2 /ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. — P. 398.

“Empfindung”. Для К.Ф.Э. Баха оратория стала полем для развития новых принципов выражения конкретизированных словом образов, философских и религиозно-нравственных идей — имманентно музыкальными средствами, «выразительной формой», самим музыкальным процессом. Его творчество в этой области стало важнейшим этапом в развитии традиций немецкого симфонизма, симфонизма обобщенно-философского содержания, в развитии традиций вокально-симфонической драматургии.

Заключение. Кантатно-ораториальное творчество К.Ф.Э. Баха стало своего рода узловым моментом истории жанра — обобщением предшествовавшего ему развития оратории в Германии и, в то же время, новым его этапом. В последнее время в отечественном музыкознании происходит новое осмысление многих кантатно-ораториальных сочинений разных эпох, ораториально-симфонические опусы В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена осмысляются как кульминационные явления венского классического симфонизма. Во вновь складывающейся картине еще предстоит определить значение традиций немецкой протестантской оратории¹⁸, определить влияние ораторий К.Ф.Э. Баха в последовавшем развитии жанра¹⁹. Вместе с тем, можно отметить, что принципы «выразительной» музыки (“empfindsame”-стиль), какими они складываются в ораториях К.Ф.Э. Баха, имели далеко идущие последствия. Процессуальное отражение поэтических, драматических, философских идей, порой сочетание конкретной идеи-образа с тем или иным комплексом интонаций, и даже использование в симфонизированном развитии кратких музыкальных тем в качестве носителя содержания, определенного словом, — эти принципы и

¹⁸ О подобных проблемах в отношении традиции австрийской (венской) оратории пишет в своей работе Л. Аристархова (*Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Йозефа Гайдна*: Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — 221 с.).

¹⁹ Этот вопрос затрагивается, в частности, в работе: Brown A. P. *J. Haydn and C. P. E. Bach: the Question of Influence* // *Haydn Studies. Proceedings of the international Haydn Conference, Washington, D.C. in October of 1975* / ed. J. P. Larsen, H. Serwer. New York: W.W. Norton, 1981. — P. 158–163.

приемы становятся фундаментальной базой для традиции чувственного выражения высоких концепций.

Публикации автора по теме диссертации:

Публикации в рецензируемых научных журналах, утвержденных ВАК РФ:

1. Кулешова (Ханова) А. Жанры немецкой церковной музыки от евангельских композиций XVI века до мадригальной кантаты начала XVIII века // *Opera musicologica* №1 [19], 2014. — С. 27–42. (0,85 а.л.);
2. Кулешова (Ханова) А. Оратория К.Ф.Э. Баха «Израильтяне в пустыне» // *Opera musicologica* №1 [11], 2012. — С. 62–71. (0,5 а.л.);
3. Кулешова (Ханова) А. Специфика «чувствительного» стиля XVIII века в Германии и эстетика “*Empfindsamkeit*” // *Музыковедение* №12, 2012. — С. 7–15. (0,83 а.л.);
4. Ханова А. Кантата «Смерть Иисуса» на стихи К.В. Рамлера с музыкой К.Г. Грауна // *Музыковедение* №2, 2017. — С. 10–18. (0,83 а.л.);
5. Ханова А. Рождение немецкой оратории // *Музыковедение* №8, 2016. — С. 25–35. (0,97 а.л.);

Другие публикации:

6. «Девять немецких арий» Генделя-Брокеса / пер. с нем. А. Кулешовой (Хановой) // Программка концерта «Гендель. Неизвестные шедевры» в Государственной Академической Капелле Санкт-Петербурга, 15 апреля 2009. — С. 6. (0,1 а.л.);
7. Кулешова (Ханова) А. «Воскресение и Вознесение Иисуса» — лирическая оратория К.Ф.Э. Баха // Павел Александрович Вульфius. 1908–2008. Судьба. Творчество. Память: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания / Сост. В. А. Лапин, И. С. Федосеев; отв. ред. В. А. Лапин. СПб., 2008. — С. 170–185. (0,85 а.л.);

8. Оратория «Илия» Ф. Мендельсона-Бартольди / пер. с нем. А. Кулешовой (Хановой) // Программка концерта из цикла «Общедоступные концерты» в БЗФ Санкт-Петербурга, 30 октября 2008. — С. 3–12. (0,7 а.л.);
9. Оратория «Смерть Иисуса» К. Г. Грауна / пер. с нем. и вст. ст. А. Кулешовой (Хановой) // Программка Пятого концерта Второго абонемена в Государственной Академической Капелле Санкт-Петербурга, 14 апреля 2015. — С. 3–12. (0,65 а.л.);
10. Ханова А. Немецкая церковная Hauptmusik начала XVIII века и реформа Э. Ноймастера // Musicus №2, 2016. — С. 15-17. (0,2 а.л.).