

MUSI
CÆTE
R N A

12.11.2023
Государственная академическая
капелла Санкт-Петербурга



Генеральный
партнёр

Йозеф Гайдн (1732–1809)
Оратория
Die sieben letzten
Worte unseres Erlösers
am Kreuze | «Семь
последних слов
нашего Спасителя
на кресте», Hob.XX:2
(1796)

Солисты, хор и оркестр
musicAeterna
Дирижер
Дмитрий Синьковский

«Семь слов Спасителя на кресте»

Заметки археолога

Роман Насонов

Примерно пятнадцать лет назад каноник из Кадиса попросил меня изготовить инструментальную музыку к семи последним речениям Христа.

Тогда было принято каждый год, во время Великого поста, исполнять в главной церкви Кадиса ораторию. Ее сильнейшему воздействию на слушателей в немалой степени способствовали следующие приготовления. В назначенный день стены, окна и колонны церкви покрывали черной тканью, и только большая лампада, висевшая посредине, освещала святую тьму. В полдень все двери запирались и начинала играть музыка. После приличествующей прелюдии епископ поднимался на кафедру, произносил одно из семи речений и размышлял над ним. По окончании он спускался с кафедры и преклонял колени перед алтарем. Музыка заполняла эту паузу. Епископ поднимался на кафедру во второй, третий раз и т. д., и всякий раз, когда он завершал свою речь, вступал оркестр. Мое сочинение было приспособлено для этой церемонии. Сочинить семь *Adagio*, каждое длительностью около десяти минут, таким образом, чтобы не утомить слушателей, оказалось задачей не из простых; и вскоре я обнаружил, что не могу связывать себя предписанной мне длительностью пьес.

Сначала музыка существовала без текста, и в таком виде она уже была напечатана. Лишь впоследствии у меня появился повод добавить текст, и в результате возникло завершенное и, что касается вокальной музыки, вполне новое произведение — оратория «Семь слов Спасителя на кресте» <...>. Одобрение, с которым приняли это сочинение тонкие знатоки, дает мне надежду, что оно произведет впечатление и на более широкую публику.

Йозеф Гайдн. Предисловие к первой публикации партитуры издательством «Брайткопф и Гертель». Вена, май 1801 года

Приведенное выше свидетельство, по всей видимости, было записано со слов великого композитора и литературно оформлено его первым биографом, Георгом Августом фон Гризингером. Впоследствии, в собственной книге, Гризингер добавил, что Гайдн часто относил «Семь слов» к числу своих главных творческих удач. «Окончательная», вокально-инструментальная версия сочинения приобрела особую популярность в XIX веке; ее успех на долгое время затмил более раннюю оркестровую музыку, которая, однако, была дорога автору. Ведь именно она поставила перед ним задачу высшей сложности — без помощи текста, обращаясь только к «вольному воображению», «пробудить в слушателе все те чувства, что заложены в каждом из слов, произнесенных умирающим Спасителем».

Ограничивающая фантазию, либретто отчасти восполняет недостаток наших познаний и опыта религиозной жизни. И вместе с тем это еще один пласт в смысловой конструкции сочинения. Гайдн не просто создал шедевр. «Семь слов» сохранили в себе густок смыслов, веками вызревавших в западном христианском благочестии. Количество «годовых колец» можно посчитать по-разному. Крупным планом здесь различимы три пласта.

Традиция

С древности четыре канонических Евангелия понимаются не только как достоверное описание жизни Иисуса,

но и как Его проповедь, обращенная к ученикам всех времен. Каждое сохранившееся речение Христа считается как святыня; в особой мере это относится к семи коротким фразам, произнесенным перед самой смертью. Три из них содержатся в Евангелии от Луки, еще три — в исторически самом позднем Евангелии от Иоанна; наконец, единственную фразу, дошедшую до нас в подлинном звучании на арамейском наречии, передают Марк и Матфей.

Чтобы ощутить весомость этих слов, следует иметь в виду, что многие из них являются точными или скрытыми цитатами из Ветхого Завета, главным образом из псалмов. Умирая, Иисус настаивает на том, что Он и есть Мессия, Помазанник Божий. Его короткое предсмертное «Свершилось!» означает исполнение всего, что было начертано в Писании. Очевидная человеческая слабость Иисуса и триумф Бога в распятом Сыне суть одно и то же. Созерцание креста просвещает ум и укрепляет веру. Не случайно Августин, комментируя Евангелие от Иоанна, сравнивал древо, к которому пригвождено тело умирающего Христа, с кафедрой Учителя.

Смысл провозглашаемого учения прочитывался, однако, по-разному. По-разному осуществлялась и группировка слов. Католический богослов иезуит Роберто Беллармино в трактате, получившем известность по всей Европе (1618; перевод на русский язык был опубликован в 1795 году в Санкт-Петербурге — под названием «О семи изречениях, от Христа на кресте провещанных, две книги»), объединял первые три речения — все

они направлены «ко благу других людей». Сначала Иисус молит о прощении грехов Его мучителей (Лк. 23:33–34), затем обещает рай благоразумному разбойнику (Лк. 23:33–34), наконец, объявляет «любимого ученика», Иоанна Богослова, сыном Богородицы (Ин. 19:26–27). Следующие три речения обращены «к Собственному благу». Покинутый Сын взывает к Отцу (Мф. 27:46), просит римских солдат утолить Его жажду (Ин. 19:28) и, наконец, изрекает победное «Свершилось» (Ин. 19:30). Особняком стоит последняя фраза: испуская дух, Христос воссоединяется с Отцом (Лк. 23:46), и это направлено ко всеобщему благу.

Для многих протестантов, особенно для лютеран, структура семи речений виделась несколько иначе. Важнейшее значение принадлежало центральной, четвертой фразе. В ней находили выражение глубокого одиночества Христа и Его богооставленности, свидетельство тому, что Спаситель принял человеческую смерть во всей ее полноте. Такую композицию речений мы видим в сочинении Генриха Шютца «Семь слов нашего возлюбленного Спасителя и Искупителя Иисуса Христа, которые Он произнес на древе Святого Креста» (1645). Более того, поскольку принцип зеркальной симметрии подчиняет себе всю структуру его произведения, слова «Илий, Илий! лама савахфани?» становятся и центром всей композиции.

Второе и третье речения меняются у Шютца местами, и это тоже отражает специфику протестантского благочестия. Поручая овдовевшую к тому времени Богородицу попечению Иоанна, Иисус дает ученикам пример за-

боты о ближнем. С точки зрения лютеран, это один из важных уроков *ars moriendi*, но не указание на особую роль Девы Марии в спасении людей. Как следствие, состоящая из двух частей фраза «Жено! Се, сын Твой... се, Матерь твоя!» располагается ближе к началу, чем обетование рая.

Эмпатия

Раннее Новое время отмечено новыми тенденциями в христианском благочестии. Возрастает значение религиозных чувств. Представители разных конфессий стремятся если не буквально вернуться в евангельские времена, то пережить их опыт подлинно, установить личный контакт с Иисусом. Не случайно возникают такие обычаи, как *Via crucis* (последние слова Спасителя часто звучали во время подобных процессий) или созерцание семи ран. Известный канцатный цикл Дирихса Букстехуде *Membra Jesu nostri* (1680) — лучшее свидетельство того, что верующие барочной эпохи не ограничивались молитвенным размышлением на тему Страстей, но желали пережить с распинаемым Христом всю Его немощь и всю Его боль, находя в этом неизреченную сладость.

Одним из поразительных проявлений нового благочестия стала особая служба в Страстную пятницу — Поклонение трем часам смертной муки — та самая, что вызвала к жизни великую музыку Гайдна. Возникла она на

краю христианского мира, в далекой перуанской Лиме где-то в конце XVII века. Ее создатели, отцы-иезуиты, по праву ссылали большими мастерами изобретать духовные упражнения. Желание «синхронизировать» богослужение со Страстями Христа, изображенными в Евангелиях, двигало ими: литургия, предписанная в этот день тридентским чином, не совпадала по времени с «реальными» событиями. Чтобы усилить эффект со-впадения и со всей полнотой погрузить молящихся в атмосферу Страстей, были придуманы декорации. Создавая свои медленные сонаты как часть этой атмосферы, Гайдн твердо знал основные детали службы, одобренной к тому времени Ватиканом и быстро распространявшейся в южных европейских странах.

Таким успехом новый ритуал был во многом обязан описанию, составленному в начале XVIII века главой перуанских иезуитов Алонсо Мессии Бедойей. Впервые опубликованная в 1737 году в Лиме, в 1757-м, спустя пять лет после смерти автора, брошюра была издана в Севилье и начала свой путь по Европе. Благодаря Бедойе мы получаем представление о накале страстей, который должны были испытывать участники службы: Иисус переживает не только телесные, но и душевые страдания, принимает на себя все муки ада и в определенный момент узнаёт от Отца ужасную весть, что спасется не весь людской род, а лишь избранные, заранее предназначенные к этому Богом.

Все это не сочетается с богословием Беллармино и других католических авторитетов, зато свидетельствует о взаимопроникновении вероучительных положений,

возникновении некоего надконфессионального благочестия новой эпохи. Гайдн не смог бы написать свою музыку, если бы не утвердившееся к его времени представление о том, что душа Иисуса страдает в той же мере, что и тело. Эта мысль была достаточно свежа. С ней могли бы спорить не только богословы эпохи Фомы Аквинского, но и старший современник Гендель. Герой его оратории «Мессия», похоже, сохраняет поддержку Отца даже в минуты сильнейших физических страданий; Он скорбит о грехах бичующих и поносящих Его людей, но может позволить Себе быть выше Собственной боли.

Получив заказ из Кадиса, Гайдн столкнулся со сложной, но все-таки традиционной задачей. Инструментальные пьесы — органные токкаты, ансамблевые сонаты, симфонии — постоянно исполнялись во время службы, заполняя собой те моменты, когда в храме устанавливалась тишина. Да и авторы Страстей часто использовали такую музыку, чтобы после произнесения особенно важных слов верующие могли обдумать их смысл и отложить услышанное в своем сердце. Но Гайдн усложнил стоявшую перед ним задачу — и сделал это вполне осознанно.

Автор первого печатного отклика на исполнение оркестровой версии «Семи слов», композитор и лютеранский пастор Иоганн Фридрих Христман, прозорливо утверждал: «Если бы господин композитор писал свою музыку прямо из души умирающего Спасителя, он вряд ли был бы в состоянии передать Его переживания с большей правдивостью и торжественностью».

И это лучшее, что когда-либо было написано о сочинении Гайдна.

Все гениальное просто. Чтобы добиться столь невероятного эффекта, композитор обратился к общепринятой в его время практике (благополучно дожившей и до наших дней). Не секрет, что инструменталисты подтекстовывают музыку теми или иными словами, порой довольно нелепыми, дабы достичь убедительной фразировки и артикуляции. Каждая из семи сонат цикла начинается с «произнесения» соответствующего возгласа Христа — и это представлялось Гайдну настолько важным, что он настоял на включении подтекстовки в издание всех инstrumentальных версий сочинения. Нет сомнений, что музыка продолжает говорить и дальше, но автор благоразумно скрыл от нас эти слова, ибо нюансы его музыкальной речи не способна передать никакая поэтическая риторика.

Поражает баланс между сосредоточенностью Гайдна на том, что представляется ему главным «чувством» в выяснении Христа, и раскрытием тончайших деталей того, что «должен был» переживать Спаситель, произнося каждый из возгласов. Естественная в подобном случае однотемность многих сонатных форм сочетается с колебаниями настроений, порой весьма значительными. И разумеется, здесь нет никаких «семи Adagio»: обозначения медленных темпов у Гайдна весьма разнообразны, что соответствует широкой палитре аффектов. Строение цикла основано на принципе зеркальной симметрии, как в «Семи словах» Шютца. Четвертая соната в трагическом фа миноре окружена тремя парами ча-

стей, близких друг другу с точки зрения тональности, тактового размера, а иногда и характера внутренних контрастов. Так, первая и последняя пьесы, воспринимающиеся как кроткая молитва Отцу, выдержаны в просветленном мажоре (B-dur и Es-dur). Минорные вторая и шестая сонаты (c-moll и g-moll) включают в себя контрастные разделы в одноименных мажорах. Но если в первом случае эта перемена легко прочитывается как возникающее видение рая, то отчего вслед за роковой темой шестой части («Свершилось!») следует эпизод беззаботно-счастливого плана, смущая своим оперным характером даже благожелательного Христмана, — остается лишь гадать; возможно, это намек на блаженство спасенного человечества. Диезные мажоры третьей и пятой сонат (E-dur и A-dur) указывают на стоящую у креста Мать и на Ее Сына. Страдающая Богородица найдет утешение в усыновленном Ею Иоанне; тонкое звукописание вожделенных капель воды (но также и намек на кротость Иисуса) в начале пятой пьесы сменяется болезненным пафосом.

Стройная общая логика не отменяет шокирующего эффекта от столкновения соседних частей в далеких тональностях — чего стоит только переход от мажора с четырьмя диезами к минору с четырьмя bemолями в самом центре произведения! Четвертая часть озадачивает своим траурным, если не сказать могильным, пафосом. Исключительность избранного предмета дает невероятную свободу действий Гайдну-драматургу. Пользуясь ею в полной мере, он в finale преподносит слушателям настоящий «сюрприз» — торжество мрачного хао-

са в II Terremoto. Очевидно, что это нечто большее, чем иллюстрация библейского рассказа. Гнев Отца обрушивается на наши головы с сокрушительной силой. Предполагают, что Поклонение трем часам смертной муки возникло в Перу после катастрофического землетрясения 1687 года. Знал ли об этом Гайдн? Скорее всего, нет. Но о великом Лиссабонском землетрясении 1 ноября 1755 года, когда под развалинами храмов погибло множество верующих, пришедших на службу в День Всех Святых, он должен был помнить хорошо. В прошвенном XVIII веке подобные катаклизмы вызывали самые противоречивые отклики: в одних они порождали сомнение в благости Творца, в других укрепляли религиозное чувство и вселяли страх Божий.

Молитва

Можно ли верить композитору на слово? Особенно когда биограф, записавший его высказывания, является по совместительству агентом издательской фирмы, выпускающей в свет новый вариант сочинения... Вокально-инструментальную версию «Семи слов» со ссылкой на авторитет Гайдна часто называют окончательной, но современная исполнительская практика, похоже, реабилитирует оркестровый и квартетный варианты, возвращая им равные права. Сказанное нисколько не умаляет позднейшую версию — наоборот, большое счастье, что мы ею обладаем. Ора-

тория возникла благодаря стечению трех обстоятельств. Прежде всего, Гайдн хотел расширить аудиторию своего шедевра. Немногие проницательные знатоки искусства были способны оценить тонкую выделку его сонат, и в концертном исполнении, вне ритуала, включение хора помогало решить проблему коммуникации здесь и сейчас. Также должны были сыграть свою роль поездки в Лондон, знакомство с шедеврами Генделя, вокруг которых к тому моменту в Англии сложился настоящий культ. И хотя «Семь слов», уже в силу отсутствия фабулы, не соответствуют критериям ораториального жанра, Гайдн пожелал назвать новую версию «ораторией», и мы не вправе оспорить его волю.

Наконец, вспомним известные факты. Возвращаясь в начале 1794 года из Лондона в Вену, Гайдн остановился в Пассау, где 21 и 22 января присутствовал на исполнении аранжировки его «Семи слов» капельмейстером местного князя-архиепископа Йозефом Фрибертом, добавившим к оригиналу четыре вокальные партии во всех частях, кроме интродукции. Стал ли автором новых слов сам Фриберт или эту работу выполнил кто-то из духовных лиц, доподлинно не известно. Гайдн был впечатлен, но пожелал взяться за аранжировку сам. При этом прежний словесный текст в общих чертах сохранился, хотя и был отредактирован имперским библиотекарем бароном Готфридом ван Свитеном. Закрытая премьера оратории состоялась 26 марта 1796 года в присутствии венской знати и при финансовой поддержке Общества объединенных кавалеров (организованного в 1786 году тем же ван Свитеном).

С появлением хора сочинение обрело новую смысловую перспективу. Слова Христа были «вынесены за скобки» — пропевались хором без сопровождения; сами же сонаты и «Землетрясение» исполнялись от лица общины христиан. Можно сказать, что Гайдн, желая представить собственную музыку публике разных европейских городов, создал своеобразный, ни на что не похожий концертный ритуал, пожертвовав, правда, ради этого стройной структурой оригинала. Оратория разделилась на две части, и некогда центральный четвертый номер стал заключением первой из них. Ни с чем не сравнимое вступление ко второй, написанное исключительно для духовых (включая тромбоны, ассоциирующиеся с образами ада), искупают, впрочем, этот грех великого композитора.

Качество поэзии неустановленного автора не раз вызывало нарекания, но отдадим должное и этому человеку: его стихи, чутко реагируя на изменчивые настроения инструментальной музыки, во многих случаях хорошо объясняют перемены. Традиционно для немецкой страстной поэзии, центральное место занимает тема греха и покаяния; она звучит всякий раз, как только характер музыки омрачается. При этом между незримо присутствующими словами Христа (изъять их из этой музыки невозможно!) и всеобщей молитвой возникают любопытные параллели.

Так, в первом хоре — там, где Иисус скорбит о Своих гонителях, — община просит Господа об отпущении грехов. Вторая часть поется словно от лица благоразумного разбойника, только на сей раз коллективного;

в третьей горькое зрелище скорбящей Матери сменяется образом Марии — заступницы человечества (двуплановость оригинала дает для этого все возможности). Пафос центрального номера находит словесное воплощение в молитве о том, чтобы не разлучаться с Господом ни на земле, ни на небесах. В пятой части хор обращается к мучителям Христа сначала с молитвой о милосердии, а потом с гневными обличениями. Шестая ожидаемо противопоставляет роковую предопределенность образу радости в Небесном Царстве.

Насколько важно, следя за произносимыми хором словами молитвы, не забывать об их «контрапункте» — породивших всю музыкальную ткань словах Христа, свидетельствует окончание седьмого номера. После благоговейного рассказа о смерти Иисуса община в слегка обветшальных традициях барочной страстной поэзии просит Спасителя принять в качестве жертвы сердца верующих. Но образ блаженного умирания в музыке неотменим: истаивающие звуки в басах словно приглашают нас подражать Христу и в жизни, и в смерти.