

# БАХ



Марк  
Лебуше



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

## Annotation

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) вошёл в историю как органист-виртуоз и плодовитый композитор: кантаты, Страсти, концерты, сонаты, фуги, каноны, пассакальи — его творчество невероятно разнообразно и совершенно по инструментальной технике и композиции. Кроме того, он был импровизатором, педагогом и дирижёром. Отец двадцати детей, он приобщал их к музыке, обеспечив эстафету поколений и преемственность музыкальной культуры. В творчестве Баха почти стёрта привычная грань между светской и церковной музыкой, вот почему он и сегодня считается одним из величайших композиторов всех времён и народов. «Музыка предназначена для прославления Бога и для дозволенного наслаждения души», — говорил он, сделав эти слова своим девизом.



*FB2 книгу сделал mefysto*

- 
- [Марк Лебуше](#)
    - 
    - 
    - [ПРЕДИСЛОВИЕ](#)
    - [В НАЧАЛЕ БЫЛ ЭЙЗЕНАХ](#)
    - [ПЕРО С ПЯТЬЮ КОНЧИКАМИ](#)
    - [КОЗА И ФАГОТ](#)
    - [ВОЙНА ДВУХ ПАСТОРОВ. МЮЛЬХАУЗЕН](#)
    - [ДВА ГОСУДАРЯ НА ОДНО КНЯЖЕСТВО](#)
    - [ПОД СЕНЬЮ БАШЕН](#)
    - [«ГОСПОДИН КАНТОР»](#)
    - [КОФЕ, БОГИ, КРЕСТЬЯНЕ](#)
    - [«МНОГИМИ СКОРБЯМИ...»](#)
    - [«ИИСУС, МОЯ РАДОСТЬ»](#)
    - [«О ОДИНОЧЕСТВО...»](#)
    - [«ОСТАНЬСЯ С НАМИ, ПОТОМУ ЧТО ДЕНЬ](#)
    - [БАХ В АЭРОПОРТУ](#)
    - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
    - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)



- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)



ЖИЗНЬ<sup>®</sup>  
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ  
ЛЮДЕЙ

*Серия биографий*

Основана в 1890 году  
Ф. Павленковым  
и продолжена в 1933 году  
М. Горьким



МАЛАЯ СЕРИЯ  
ВЫПУСК  
89

# Марк Лебуше

## БАХ



МОСКВА  
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

\*

*Научный консультант В. И. Ражева*

*Перевод осуществлён по изданию:  
Marc Leboucher. Bach. Paris: Gallimard, 2013.*

*Издание осуществлено при поддержке  
Министерства культуры Франции  
(Национального центра книги).*

*Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français  
chargé de la Culture — Centre national du livre.*

© Колодочкина Е В., перевод,  
примечания, комментарии, 2015

© Gallimard, 2013

© Издательство АО «Молодая гвардия»,  
художественное оформление, 2015

© «Палимпсест», 2015



*Joh. Seb. Bach*



# ПРЕДИСЛОВИЕ

Как «Тысяча и одна ночь», по словам Стендаля, занимала более четверти его ума, так и музыка Иоганна Себастьяна Баха по-прежнему живёт в нашей памяти. Более того: занимает в ней всё большее место благодаря современным техническим возможностям. Достаточно иметь коллекцию компактдисков, и меломан XXI века простым нажатием кнопки доставит себе бездну удовольствия. Большая часть творчества немецкого композитора доступна сегодня без малейшего труда. Прослушивая заново самые известные произведения — «Бранденбургские концерты», сюиты для оркестра или «Гольдберговские вариации», — мы с восхищением открываем для себя и те творения, которые до последнего времени, казалось, были предназначены только для специалистов. Вот «Кофейная кантата» с весёлыми семейными ссорами, пьесы для лютни — «ночная музыка», Лейпцигские хоралы или прерывистый ритм партиты<sup>[1]</sup> для клавесина... Подобно навязчивому мотиву шлягера, который напеваешь себе под нос, медленная мелодия хорала или ритмичная фуга следуют за нами весь день — к нашему величайшему счастью.

Бах — хлеб наш насущный? Близкое знакомство с Бахом наложило отпечаток (ничего удивительного!) на жизнь многих исполнителей. Пабло Казальс<sup>[2]</sup> каждый день играл одну из шести сюит для виолончели, повторяя шестую по воскресеньям, чтобы не сбиться с недельного ритма, а Гленн Гульд<sup>[3]</sup> бесконечно возвращался к его творчеству, делая студийные записи. Но главным образом музыка Баха стимулирует работу мозга, служит источником вдохновения для артистов, писателей, философов. Пастор Альберт Швейцер, протестантский богослов, занявшийся гуманитарной деятельностью, привёз свой рояль даже в Габон, чтобы оживить и там творения композитора. А французские писатели и философы Андре Жид и Жан Поль Сартр, каждый (или почти каждый) день игравшие фуги, причём не только для разогрева пальцев? Разве это не было для них «местом встречи», возбуждением аппетита, перед тем как начать думать или писать?

Гигантское наследие Иоганна Себастьяна Баха, ставшее сегодня более доступным, к сожалению, отодвигает на второй план личность самого композитора. Заслонённая музыкальной продукцией, дотошными исследованиями и первыми биографическими опытами, правда о человеке, который любил и страдал, зарабатывал на жизнь и сражался со смертью, порой как будто растворяется, уступая место позолоченной легенде. В



отличие от Моцарта, оставившего обширную и яркую переписку, или Бетховена, упрямо утверждавшего свободу творчества, образ Баха-человека долгое время был довольно сильно искажён, если не сказать окарикатурен.

Эти клише легко перечислить: чопорный и напыщенный протестант, замкнувшийся в строгой лютеранской вере и всю жизнь сочинявший религиозную музыку; величественный памятник, высеченный из холодного мрамора, который нельзя трогать руками; библейский патриарх с многочисленным потомством, новый Моисей, явивший миру вдохновение гения и музыкальные заповеди. А возможно, ещё и воплощение формального консерватизма: некоторые из его произведений считались реакционными! В общем, одутловатый Бах, невозмутимый, как идол, состарившийся до срока...

Только новейшие исследования позволили опровергнуть эти представления, заново открыть мир барокко и его музыку и показать иное лицо Баха, явить его во плоти и крови, не утратившим связи со своей эпохой. Представить человеком, а не демиургом или праведником, спустившимся с небес.

Не хотелось бы изображать великого композитора в наушниках, как на обложке пластинки с переложениями для синтезатора, вышедшей в 1960-х годах, однако приблизить его к современности не помешает. В тот момент, когда наше общество отдаляется от христианской культуры, когда время бежит всё быстрее и быстрее, как не остановиться на музыке Баха и не дать несколько пояснений по поводу религиозной ипостаси его личности, не оперируя при этом штампами? Пусть Бах не воплощает собой идеал «проклятого» артиста-романтика, процветавшего в XIX веке, зато утверждает себя через свой стиль и способность его обогащать, через свою неуступчивость в переговорах с нанимателями, через чувство реальности, поставленное на службу всепоглощающему искусству. Его уникальные произведения создавались в страданиях и в радости, в ежедневных боях за выживание, чтобы обеспечить пропитание себе и своим близким. Стоя далеко от романтизма или идеализированного мистицизма, Бах остаётся ищущим творцом. Он — городской человек. Надо последовать за ним из города в город, ведь его жизнь и творческая манера выстраивались по мере встреч, невзгод, различных влияний. Случайно ли, что в этом он приближается к одной из мощнейших идей христианства, которое, как говорил Блаженный Августин, рассматривает жизнь как движение к «небесному Иерусалиму»? Паломник, шествующий из града человеческого в град Божий, выражаясь богословским языком, которого Бах вовсе не был чужд?

С чего начать? Биограф трепещет перед этим мастером композиции, прекрасно владеющим искусством фуги и контрапункта, умеющим варьировать мелодии и темы. Нужно ли строго придерживаться хронологии, рискуя повторяться? Или предпочесть тематический подход: здесь поговорить о творчестве, там — о вере, ещё где-то — об истории, опять же рискуя запутать непосвящённого читателя? Начать с конца — со смерти Баха и судьбы его потомства — или подступиться к нему через первые биографии? Сосредоточиться на рассмотрении самых значительных его произведений? Приёмов и вариаций множество...

Не намереваясь соперничать с лучшими специалистами или заниматься музыковедением, вступим, не откладывая, в мир Баха. В сочинении, которое хотелось бы сделать «хорошо темперированным», мы решили обозначить хронологические рамки, позволив себе периодические отступления на особо важные темы. Мы выражаем благодарность всем тем, кто путём терпеливого поиска и многочисленных сопоставлений определил поле исследований, чтобы лучше обрисовать сложную личность, до сих пор присутствующую среди нас.

# В НАЧАЛЕ БЫЛ ЭЙЗЕНАХ

## 1685–1695

Жизнь Баха, долгое время остававшаяся предметом исследования специалистов, стала доступна широкой публике благодаря бестселлеру, изданному в 1925 году. Музыковед Эстер Мейнел опубликовала в Англии «Маленькую хронику Анны Магдалены Бах», не указав своего имени. Предоставив слово второй жене Иоганна Себастьяна Баха, она с трогательной чувствительностью рассказывает о его жизни. Книга настолько удалась, что разошлась большими тиражами, и множество читателей в самом деле поверили, что она была написана рукой Анны Магдалены. Основанный на биографических источниках и выдержанный в стиле того времени рассказ оживляет образ Баха. Разве можно устоять перед этой Анной Магдаленой, кажущейся более живой, чем настоящая, такой близкой, такой нежной со своим мужем-музыкантом...

Однако автору, столкнувшемуся с таким всеобщим воодушевлением, пришлось открыть себя. Можно догадаться, что разочарование читателей тогда по силе было равно их увлечённости. Но хотя сегодня стиль Эстер Мейнел кажется устаревшим, а множество более поздних трудов подробно восстановили жизненный путь композитора, тем не менее «Хроника» пробудила интерес к его жизни за несколько десятилетий до наступления моды на барокко.

О первых годах жизни Баха нет непосредственных свидетельств. Иоганн Себастьян Бах родился в Эйзенахе в Тюрингии, на северо-востоке Германии, 21 марта 1685 года по юлианскому календарю (31 марта по григорианскому). Городок в восемь-десять тысяч жителей, затерянный среди полей, лесов, шахт и холмов, обладал большим культурным и религиозным наследием. С ним связаны имена великих духовных деятелей от святой Елизаветы Венгерской в XIII веке до Мартина Лютера, а в Средние века он был местом состязаний немецких трубадуров-миннезингеров. Позднее музыканты Пахельбель, Телеман и Иоганн Кристоф Бах прославят этот город.

Именно там поселился Иоганн Амброзиус Бах, отец Иоганна Себастьяна, в октябре 1671 года (его семья переехала несколькими годами раньше). От него остался красивый портрет работы Иоганна Давида Герлиция: широкое лицо, массивный нос, слегка обвисшие усы — он

производит впечатление спокойной серьёзности, встречающейся и на нескольких изображениях его сына. Жестом правой руки он как будто приглашает нас войти к нему в дом.

Музыку Иоганн Амброзиус сделал своей профессией. Хотя он и не был композитором, но исполнял должность *Hausmann'a* или *Stadtpfeifer* — иными словами, музыканта на все руки городской общины Эйзенаха да и герцогского двора тоже. У него был широкий круг обязанностей, в том числе дважды в день он должен был исполнять гимны на сторожевой вышке и сопровождать вместе с оркестром самые выдающиеся события. Составляя много лет спустя аттестат для другого *Stadtpfeifer'a*, некоего Пфаффе, Иоганн Себастьян перечислит инструменты, обычно используемые этой категорией служащих: «скрипка, гобой, поперечная флейта, труба, валторна и басы...» Богатая палитра. Да и репертуар *Stadtpfeifer'a* был богат: от официальных церемоний до празднеств, включая исполнение религиозной музыки в церкви.

В марте 1685 года Иоганн Амброзиус прервал концерт или репетицию и побегал домой, где жил со своей женой Елизаветой Бах, урождённой Ламмерхирт. Спустился ли он поспешно с дозорной вышки или выбежал из церкви? Не важно. В доме все были на ногах, женщины сновали туда-сюда: Елизавета только что произвела на свет своего восьмого ребёнка... Несмотря на хлопоты, связанные с любым рождением, и призрак смерти, витавший тогда над многими новорождёнными, мы можем поручиться, что явление в этот мир Иоганна Себастьяна было счастливым событием. Пятнадцать лет тому назад Елизавета лишилась первенца Иоганна Рудольфа, но остальные дети были живы и здоровы. Во время Великого поста, когда лютеране готовились праздновать Пасху — воскрешение Христа, рождение ребёнка считалось добрым предзнаменованием. Поводов для радости было не так много. Будем надеяться, думала его мать, что этот малыш выживет и преодолеет первые трудности жизни...

Два дня спустя младенца крестили в церкви Святого Георгия. В этом просторном здании с тремя рядами хоров вокруг нефа несколько десятилетий назад звучали проповеди Мартина Лютера, отца Реформации. Святой Георгий Победоносец взял под своё покровительство нового христианина наряду с крёстными, которых выбрали родители: ещё одним *Stadtpfeifer'ом* из Готы по имени Себастьян Нагель и лесником герцогства Эйзенах Иоганном Георгом Кохом. Над статуей архангела, установленной на красивой позолоченной кафедре, гордо развевалось знамя победы над змеем.

Постараемся набросать исторический контекст этого скромного

рождения. Как и все его современники, Бах принадлежал к той далёкой эпохе, в которой смешались характеры и верования, идеалы и религиозные убеждения, трагические и радостные события, переселения народов, войны и эпидемии. Словом, человек, о котором мы ведём речь, целиком и полностью принадлежал своему времени.

Что сказать о Германии той эпохи, вернее, о Священной Римской империи, ядром которой она являлась? После религиозных войн количество самостоятельных государственных образований в Германии ещё больше возросло: их стало более трёхсот. Можно сказать, что на карте того времени страна представляла собой большое лоскутное одеяло. Но, вопреки распространённым представлениям, немцы вовсе не были изолированы в своём культурном мире. Как подчеркивает историк Жозеф Рован, большое влияние на них оказывало постоянное изменение границ и рубежей, что приводило к образованию новых мелких княжеств. В отличие от довольно стабильного мира централизованных государств, как, например, Франция Бурбонов, мир будущего музыканта в конце XVII века был относительно изменчив. И если Бах всю жизнь будет колесить по Центральной и Северо-Восточной Германии, его современник Гендель, родившийся в том же 1685 году, попытает счастья в Англии и там окончит свои дни. Горизонт — не клетка.

Вглядимся в портрет Иоганна Амброзиуса, отца Баха. Справа, словно в открытое окно, виден замок на вершине холма. Никаких сомнений: это Вартбург! Когда юный Себастьян, подняв глаза, впервые увидит эту крепость на высотах Эйзенаха, он, конечно же, начнёт задавать вопросы. Как все дети в мире, он будет без конца расспрашивать отца или какого-нибудь родственника, порой доводя их до изнеможения... Наверняка, держась за руку взрослого, который вёл его через поле в гости к родне или за покупками, он получил свой первый урок истории. Истории, естественным образом связанной с семейными преданиями.

Глядя на замок на вершине, Иоганн Себастьян мог вспомнить торжественную мелодию гимна, услышанную в церкви Святого Георгия несколько часов назад:

*Ein Feste Burg ist unser Gott*<sup>[4]</sup>

*Господь — наш меч, оплот и щит,  
И крепкая твердыня;  
Он всюду в бедствиях хранит*

*Своею благостыней.  
Наш древний лютый враг  
Тревожит нас, что шаг,  
Коварной злобой он  
На всех нас ополчён,  
Господь — защита наша!*

*Своей нам силой в трудный час  
Не устоять в напасти.  
Мы побеждаем всякий раз  
Лишь силой Божьей власти.  
Но кто ж ведёт нас в бой?  
Господь, Спаситель мой,  
Бог силы — Саваоф.  
Лишь во Христе наш кров  
И в Нём победа наша.*

Бог-твердыня! Бог силы! Мог ли этот столь воинственный лютеранский гимн не найти отклика в юной восприимчивой душе? Проникнутый духом Ветхого Завета, который представляет Бога оплотом, скалой, крепостью, этот гимн не только создаёт первое представление о божественном, но и служит живым отражением события, перевернувшего жизнь в Германии два века тому назад, — протестантской Реформации. Именно в замке Вартбург некоторое время жил Мартин Лютер (1483–1546) — человек, стоявший у истоков одного из величайших религиозных и культурных движений в истории, введший в соблазн папу римского и католические души. Воспользовавшись вынужденным уединением, чтобы перевести на немецкий Новый Завет, этот монах-расстрига, отлучённый от церкви и изгнанный из Священной Римской империи германской нации, надолго преобразит взгляды на веру и человека.

Конечно, здесь не место для лекций по истории религии, однако мир Баха будет невозможно понять, не обратившись к истокам лютеранской веры, даже если по ходу рассказа нам придётся возвращаться к этой стороне его жизни. Реформацию часто представляли попросту как требование очиститься, протест против злоупотреблений католического духовенства того времени, желание вернуться к более строгим нравам в духе Писания. Несомненно, этот пророческий аспект, критика испорченности католицизма присутствовали среди первых побуждений

Лютера. Продажа индульгенций братом Тетцелем<sup>[5]</sup> для обогащения папства, распущенный образ жизни некоторых священнослужителей, богатства раздобревших монахов — всё это, разумеется, были законные основания для выступлений против католической церкви со стороны христиан того времени. Политические факторы тоже сыграли свою роль: сплочение народа и немецких князей против папства, слабость императора Карла Пятого, зачастую не справлявшегося с ситуацией, вполне сложившаяся оригинальная немецкая культура, противостоящая латинскому миру, подлили масла в огонь Реформации. Но за этими объяснениями не следует забывать главного: Лютер и его единомышленники предложили иной взгляд на христианство и веру. Они намеревались вернуться к их исходному толкованию.

В нескольких словах, речь шла об устранении многочисленных посредников, стоявших между Богом и верующими, чтобы приблизиться к Евангелию — первоисточнику — и принять веру как безвозмездный дар. Вот почему в глазах реформаторов некоторые традиционные реалии Церкви — папа, священники, монастырские общины, обряды и паломничества — стали выглядеть неуместными. В самом деле, они мешали христианам воспользоваться могуществом Духа и тем самым обеспечить себе спасение. Церковь представляла уже не иерархической пирамидой, а общностью крещёных, христиан — граждан Нового Града. В знаменитой «Аугсбургской исповеди» 1530 года, следующей формулировке Лютера, прямо говорится: только верой единой человек спасётся от греха и смерти, а не добрыми делами. Конечно, он обязан поступать хорошо, бороться со злом, сознательно пользоваться своей свободой, повинаясь Богу. Но только Божий дар, ниспосланный безвозмездно — благодать, — может дать человеку силы, чтобы совладать с собственными страхами.

Ещё один лейтмотив Реформации: слово Божие и обращение напрямую к Библии. Известна поговорка: «Каждый протестант — папа, если у него в руках Библия». Она может вызвать улыбку, поскольку сегодня в нашем распоряжении есть многочисленные переводы священных текстов в самом разном формате. В XVI веке было иначе: народ зачастую соприкасался с библейскими историями только через проповеди или произведения искусства, например скульптуры в церквях и соборах. Лютер отринул вековую традицию, восходящую ко временам первых апостолов, призывая вернуться к первоисточнику. Переводя Библию на немецкий язык и призывая таким образом отправлять культ в повседневных выражениях, он вложил всем в руки орудие, позволяющее проникнуть в самую суть



христианского откровения. Писание как единственный источник — *Solascriptura*; этот принцип впоследствии будет упорно развивать Кальвин, позже сделавший акцент на благодати и предназначении.

Как можно было догадаться, революция в культуре и религии отразится не только на вере и жизни людей, но и на эстетических формах выражения этой веры. Под вопрос были поставлены месса и значительная часть этого обряда — культура григорианских песнопений и латинского текста, сохранённая и возвеличенная в стенах монастырей. Утвердилось новое восприятие человека и, в частности, церковного безбрачия, поскольку согласно «Аугсбургской исповеди» монашеские обеты бедности, целомудрия и послушания отменялись. Лютер сам впоследствии покинет монастырь августинцев и женится. В его представлении плоть и всё, что с нею связано, является частью замысла Создателя. Её незачем стыдиться, хотя это и обитель греха.

Баху будет свойственно всё человеческое: он любил жизнь, не пренебрегал вином, чувственностью и наслаждениями бытия. Возможно, этой чертой своего характера он был обязан лютеровской антропологии, которая, не проповедуя вседозволенность, всё же была более терпима к человеку? Это следует подчеркнуть с самого начала: чувство христианского призвания и Библия очень рано стали занимать важное место в его жизни.

Краткая картина Реформации осталась бы неполной, если не упомянуть о политических и социальных её последствиях. Хотя это движение и зародило огромную надежду, мечту о новом Граде мира и братства, наступит и час разочарования. Крестьянам, бунтовавшим против господ, течением, требующим раздела богатств вслед за Томасом Мюнцером<sup>[6]</sup>, Лютер напомнит, что следует повиноваться властям. Опираясь на Послание святого Павла к римлянам, он повторит, что всякая власть — от Бога и ко всеобщему благу. Парадоксальным образом протестное движение Реформации укрепило власть германских князей в ущерб не только народу, но также и императору, которому не всегда удавалось навязать общую политику разрозненным княжествам. Конфликты, порождённые Реформацией, породили принцип *ejus regio cujus religio* — «чья власть, того и вера». Не надо видеть в нём предтечу нашей светскости или современную форму свободы совести: это всего лишь означает, что около 360 немецких князей будут вольны выбирать религию — лютеранство или католичество — для своей территории и навязывать её жителям. Применение этого принципа сопровождалось насилием и миграцией населения.

В эпоху Баха Германия была миром княжеств, городов, но также

консисторий и пасторов в процессе своего становления. Именно князья и религиозные институты по большей части станут работодателями композитора. Кстати, отец Иоганна Себастьяна тоже служил городу, церкви и князю — герцогу Эйзенаха, замок которого возвышался над Рыночной площадью, рядом с ратушей. Такое местоположение многое говорит об отношениях между властями в то время.

Аугсбургский мир 1555 года должен был положить конец религиозным войнам и установить хрупкое равновесие в рамках империи, однако эта ситуация долго не продлилась. Менее века спустя конфликты возобновились.

Тридцатилетняя война, следствие раздоров Реформации, братоубийства между протестантами и католиками, также послужит политическому и военному усилению европейских держав. С 1618 по 1648 год по Центральной Европе прокатились волны насилия, противопоставив Священную Римскую империю германской нации, уже ослабленную последствиями Реформации, и её союзников, испанских Габсбургов, протестантским немецким государствам из Священной империи. Первые получали поддержку от католической церкви, стремившейся придать размах Контрреформации, вторые же объединялись либо с протестантскими государствами вроде Швеции или Соединённых провинций Нидерландов, либо с католическими державами, желавшими удовлетворить свои амбиции.

Осложнённый появлением кальвинизма, разделявшего протестантство изнутри и привлёкшего к себе даже нескольких князей, этот клубок конфликтов, отягощённый оппозицией со стороны немецких курфюрстов-епископов, отказывавшихся уступить своё имущество, подпалил континент с нескольких концов. От знаменитой Пражской дефенестрации<sup>[7]</sup> в мае 1618 года, положившей начало войне, до сражения у Белой горы, окончившегося разгромом протестантских повстанцев в Богемии 8 ноября 1620 года, и разграбления Магдебурга, Франш-Конте или Пфальца Тридцатилетняя война была отмечена многими трагедиями на фоне династических распрей.

Говорят, что в Германии и сегодня ещё вспоминают эту войну и нанесённые ею раны, некоторые даже видят в ней источник современных пацифистских движений... Родившись почти через 30 лет после окончания боев, юный Иоганн Себастьян, вероятно, слышал о них от своей родни. Ибо население Северной Германии в буквальном смысле слова было выкошено этой войной, в Тюрингии, например, погибла почти половина жителей. Этой земле пришлось заплатить дорогую цену, ведь здесь

столкнулись силы под предводительством шведского короля-протестанта Густава II Адольфа и Иоганна Церкласа фон Тилли, одного из главных полководцев имперской католической армии, неоднократно применявшего тактику выжженной земли: им был разграблен и сожжён Магдебург, опустошена Саксония перед битвой при Брейтенфельде, где он потерпит сокрушительное поражение...

Это ощущение хаоса надолго сохранится в памяти, в воспоминаниях одно ужаснее другого: голод и волки, рыщущие по деревням, резня и грабежи, насилие и мародёрство. Армиям наёмников было не свойственно повиноваться добрым побуждениям, а тем более щадить кого бы то ни было. Задолго до Гойи и Пикассо Жак Калло изобразил на своих гравюрах ужасы войны. Литература не осталась в стороне: Гриммельсгаузен в своём «Симплициссимусе», а впоследствии Шиллер и Генрих Гейне передадут их отголоски.

Война закончилась Вестфальским миром 24 октября 1648 года, который перекроил политическую карту Европы. Империя в очередной раз была ослаблена, поскольку состояла из множества маленьких независимых государств, каждое со своей религией. Несмотря на внешнюю угрозу со стороны Турции, некоторые европейские державы отделались сравнительно легко: Франция укрепила свои позиции, Швеция усилила своё влияние, а Бранденбург в некотором роде стал прообразом будущей Пруссии.

После таких глобальных потрясений обществу были необходимы существенные перемены, позволяющие обрести веру и надежду. Но единство христианского мира отныне было недостижимой мечтой: нужно смириться с тем, что у сильного всегда бессильный виноват, приняв условия мира князей и государств. Хотя с гражданской войной было покончено, противостояние интеллектуального и духовного порядка никуда не делось, в нём выразился «кризис европейского самосознания», о котором говорил философ Лейбниц.

А что, если при таких обстоятельствах музыка станет привилегированной областью, пространством относительного умиротворения, нового возрождения? Эта гипотеза современного писателя Жюль Кантагределя очень красива. В самом деле, музыка в те времена занимала большое место в жизни людей всех сословий, являясь одновременно средством выражения религии, в частности для лютеран, и способом отметить праздник, пообщаться и развлечься. Поскольку музыка предполагает интеллектуальную работу в тишине и покое, а затем коллективное восприятие, некий общий внутренний мир, она неразрывно

связывается с мирным временем. Поэтому, когда десятилетия спустя какая-нибудь кантата Баха, например «Крестьянская», прославляла мир в городе или княжестве, пусть даже по очень официальному поводу, или когда церковное произведение выражало безмятежность и покой, дарованные Богом, можно поспорить, что слова этих произведений были исполнены глубокого смысла для людей, сохранивших в своей памяти ужасы Тридцатилетней войны.

Хотя множество авторов, даже не вдаваясь в агиографическую восторженность, подчёркивают, что в Иоганне Себастьяне соединились исключительные личные качества: любознательность, ум, работоспособность, здравомыслие, талант, гений, — нельзя отрицать влияние семьи на выбор его профессии музыканта. Впрочем, действительно ли речь шла о выборе ремесла в том смысле, какой мы вкладываем в него сегодня, придавая столь большое значение случайным обстоятельствам, полученному образованию, материальным затруднениям? Однако нет никаких сомнений, что семья и её многочисленные ветви сыграли важную роль в этом выборе, предопределив его жизненный путь.

Бах рос в большой семье музыкантов в самом центре Тюрингии. Нужно обладать немалым мужеством, чтобы карабкаться по этому генеалогическому древу, рискуя потеряться. В 1735 году, в возрасте пятидесяти лет, Иоганн Себастьян Бах, кантор<sup>[8]</sup> из Лейпцига, взялся составить свою родословную, словно ему требовалось закрепить и подтвердить подлинность собственной семейной памяти. Этот впечатляющий труд по поиску своих корней напоминает библейское древо Иессеево (предполагаемое родословие Иисуса из Назарета) или начало Евангелия от Матфея, которое тоже начинается как раз с генеалогии Христа. Думал ли об этом Бах, добрый лютеранин, много раз читавший Библию? Почему же он поместил себя в центре древа?

Эта работа выполнена с такой же точностью и дотошностью, как и трудовые договоры или отчёты об осмотре органа; музыкант смешивает умерших и живущих, но практически исключает женщин — во всяком случае, обеих своих жён. Он приводит даты, оценивает состояние, выносит суждения. Его сыновьям там уже отводится место, что же касается его самого, то он не колеблясь приводит свой профессиональный путь, уместив его в несколько строк.

Эта генеалогия, хотя и может показаться скучной, заслуживает внимательного прочтения. В ней — целый мир, соединённый тесными узами. Это и групповая фотография, и длинная вереница ремёсел:

булочники, придворные и городские музыканты, *Stadtptfeifer*, как родной отец Баха, ткач, капельмейстер, кантор, органист, пастор, ректор, секретарь муниципального суда, хирург, торговцы всевозможными снадобьями, клавесинист, изготовитель органов, школьный учитель, слуга... Сразу видно, что доминируют профессии, связанные с музыкой: из восьми десятков упомянутых Бахов с полсотни обладают ими — во всём их разнообразии. Часто бывает, что ремесленник в свободное время играет на музыкальном инструменте: лютнист работает мельником, а пивовар — городским музыкантом. Отметим отсутствие на генеалогическом древе крестьян — тех самых крестьян, которым Бах позже посвятит знаменитую светскую кантату «У нас новое начальство» («*Mer hahn en neue Oberkeet*») и которые, как мы уже говорили, больше всех пострадали от Тридцатилетней войны.

Семейство Бахов по-своему олицетворяло средний класс, скромную буржуазию, тесно связанную с судьбой муниципалитетов, приходов и княжеств. Имея в своём составе ремесленников и торговцев, привычное к труду, оно не было безразлично и к потребности социального роста, которую потом воплотит Иоганн Себастьян Бах, меняя города и нанимателей, чтобы упрочить своё положение, увеличить жалованье, обеспечить детям обучение в университете.

Семья — это не только среда воспитания, образования, она была и необходимым источником солидарности, поддержки в трудные дни. Во времена, когда смерть сбирала свою жатву чаще, чем сегодня, когда оставалось много сирот, каким станет и Бах, когда потеря спутника жизни или детей была обычным делом, семейные узы давали точку опоры. Большая семья предоставляла возможность посетить ближайшие края, города и посёлки, тем самым являя собой целую географию. Это была и информационная сеть: тюрингское посконное «радио» отменно работало, когда это было необходимо...

Позднее мы поговорим о братьях и сыновьях Баха. Но о чём ещё нам рассказывает это древо? Несколько слов о самом первом упомянутом предке — Фейте (Витусе) Бахе, который прямо приводит нас к эпохе Реформации. Вот что пишет о нём Бах:

«No. 1. Витус Бах, булочник в Венгрии, в 16 веке вынужден был из-за лютеранского вероисповедания покинуть Венгрию, откуда он, обратив (насколько это было возможно) своё имущество в деньги, перебрался в 18 веке в Германию; а так как Тюрингия оказалась достаточно безопасным местом для лютеран, он обосновался в Вехмаре близ Готы, где снова занялся своим пекарским ремеслом. Самое большое удовольствие

доставляла ему его цистра; он брал её с собой даже на мельницу и здесь играл на ней под непрерывный стук [жерновов]. (Хорошенькое сочетание! Зато научился играть в такт.) Отсюда и ведёт своё начало музыкальное поприще его потомков».

Человеческое, музыкальное, религиозное родство — всё это кажется взаимосвязанным автору этих строк, хотя мы больше ничего не знаем об этом Фейте Бахе, умершем около 1619 года... Точно неизвестно, происходит ли его род из Венгрии, но в Тюрингии фамилия «Бах» действительно очень распространённая. Отметим, что слово «Бах» (ручей) в дальнейшем породит множество каламбуров и образов, а также множество музыкальных вариаций. Любители острот будут говорить о «реке Бах» и маленьких ручейках, имея в виду Иоганна Себастьяна Баха и его сыновей. Но в те времена это имя, кстати, не имело единого произношения и зачастую выговаривалось «Пах», как говорили «Бахельбель» вместо «Пахельбель».

У Фейта было два сына: один станет Stadtpfeifer'ом, как отец Иоганна Себастьяна, а другой — ткачом. Делая те или иные пометки, Бах не ограничивается упоминанием ремёсел, а может восстановить процесс образования или обучения. Вот что он пишет о некоем Иоганнесе Бахе, родившемся в Вехмаре в 1604 году:

«Поскольку его отец, Ганс Бах, часто брал его с собой, когда его вызывали в один из многих посёлков... однажды случилось так, что старый музыкант из Зуля, играющий на духовых инструментах, по имени Гофман убедил его оставить у него сына в учениках, что и было сделано; мальчик провёл у него пять лет как ученик и ещё два года как подмастерье. Из Зуля он отправился в Швайнфурт и стал там органистом...»

Пока Иоганн продолжал свою карьеру музыканта в Эрфурте, один из его братьев, Генрих (1615–1692), служил органистом в Арнштадте и оставил значительный след в музыкальной династии Бахов, сочинив кантату «Благодарю тебя, Господи» («Ich Danke dir Gott»). Следует упомянуть и Георга Кристофа (1642–1697) — первого кантора в роду.

Разделившаяся на три ветви — в городах Эйзенах, Эрфурт и Арнштадт — семья Бахов, однако, время от времени собиралась, чтобы совместно музицировать. Первый биограф Баха Форкель набросал идиллическую картину встречи семейного клана: «Помимо весёлого довольства, столь необходимого, чтобы наслаждаться жизнью, все члены семьи были горячо привязаны друг к другу. Не имея возможности проживать в одном городе, они решили собираться по меньшей мере раз в год, заранее назначив время и место. Эти ежегодные собрания проводились и после того, как семья

разрослась и некоторые её члены позднее были вынуждены покинуть Тюрингию и обосноваться в разных городах Верхней и Нижней Саксонии и Франконии. Ежегодные встречи проводили то в Эрфурте или Эйзенахе, то в Арнштадте. Они проходили в основном в музыкальных развлечениях. Поскольку собирались сплошь канторы, органисты или городские музыканты, служившие Церкви, все деяния повседневной жизни было принято начинать с проявления благочестия, и в начале собрания они сначала пели хором псалом. За этим благочестивым вступлением порой начиналось шутовство, резко с ним контрастировавшее. Например, они затягивали, все разом и без подготовки, народные песни на полукомические, полушутливые сюжеты... Такой импровизированный хор они называли *quodlibet*, и он вызывал сердечный и неудержимый смех как у исполнителей, так и у слушателей».

Пусть Форкель немного преувеличивает, но всё равно от этой картины веет заразительным весельем. Шутки и прибаутки, музыка и благочестие, дружная семья «весёлых тюрингцев», говоря словами биографа, — образ весьма привлекательный.

Мы мало что знаем о первых десяти годах жизни Иоганна Себастьяна Баха, но нет никаких сомнений в том, что его отец Иоганн Амброзиус и двоюродный дед Иоганн Кристоф (1642–1703)<sup>[9]</sup> посвятили его в профессию. Первый, в частности, научил его играть на скрипке, познакомил со всеми музыкальными инструментами в доме, начав давать ему уроки. Второй наверняка приобщил к органу: в своём генеалогическом очерке Иоганн Себастьян Бах называет Иоганна Кристофа «серьёзным композитором».

Как все дети в Эйзенахе, Иоганн Себастьян зубрил латынь и Закон Божий в школе, находившейся в бывшем монастыре доминиканцев, где бывал Мартин Лютер. Но это были не будущие отвлечённые богословские понятия и не учёные занятия, а возможность познакомиться с Великим и Малым катехизисом реформатора, а также с Библией через её многочисленных персонажей. Конечно, учили текст, но иллюстрации будили воображение. Вот патриархи, цари и пророки из Ветхого Завета. Вот ясли и рождение младенца Христа с поклонением волхвов. Вот евангельские притчи, в которых говорится о севе и жатве, городах и сёлах, об учениках, последовавших за Христом... Об играх и развлечениях Иоганна Себастьяна история умалчивает.

Хотя ученик оказался способным и всё схватывал на лету, в документах говорится о многочисленных пропусках занятий в 1693, 1694 и



1695 годах. Почти триста! Объяснить эти прогулы, увы, несложно: в те годы семью Иоганна и Елизаветы постигла череда утрат. Хотя Иоганн Себастьян не изведal несчастий Тридцатилетней войны, он очень рано столкнулся со смертью. Только призвав на помощь всю силу лютеровского Бога и с головой уйдя в учение и музыку, он преодолеет собственную боль в такие трагические моменты.

Первых детей четы Бахов уже настигла судьба: в год рождения Иоганна Себастьяна скончался его брат Иоганн Йонас, которому было десять лет; на следующий год — маленькая Иоганна Юдита, всего шести лет от роду. Но, возможно, первым сильным потрясением для Иоганна Себастьяна Баха стала смерть в 1691 году Иоганна Бальтазара, восемнадцатилетнего ученика Stadtfreifer'a, — старшего брата, которого он знал все шесть лет своей жизни и с которого брал пример.

В мае 1694-го умерла и его мать Елизавета: в Эйзенахе тогда свирепствовала эпидемия. Голос, который приветствовал его появление на свет, убаюкивал, хвалил, а может, и бранил, навеки умолк. Отец, Иоганн Амброзиус, остался один во главе маленькой семьи. Сильно опечаленный смертью собственного брата-близнеца (ещё один Иоганн Кристоф), он очень быстро снова женился, что тогда было совсем неудивительно. Его новой жене было 36 лет, она уже дважды овдовела и звалась Барбара Маргарета Кель.

Судьба, снова судьба... Через три месяца после заключения нового брака Иоганн Амброзиус скончался — 20 февраля 1695 года. В десять лет Иоганн Себастьян стал круглым сиротой; его мачеха, которой городской совет Эйзенаха отказал в помощи, вернулась в Арнштадт, откуда была родом. Мальчика взял к себе брат Иоганн Кристоф, живший в Ордруфе.

Первые уроки жизни для юного Иоганна Себастьяна имели привкус слёз. Многие дорогие голоса умолкли. Потребуется написать не одну фугу и не одну кантату, чтобы вновь тихо зазвучали привычные мелодии. А пока надо ехать в другой город, в другой дом.

# ПЕРО С ПЯТЬЮ КОНЧИКАМИ ИЗ ОРДРУФА В ЛЮНЕБУРГ 1695–1702

«Ты похож на Иону, вылезающего из чрева кита!» — воскликнул Иоганн Кристоф, увидев, как голова его маленького брата Иоганна Себастьяна медленно показывается из органного корпуса... Мальчик улыбнулся, поднатужился и перелез через раму. Он вспомнил последний урок Закона Божьего, пророка из Ветхого Завета, которого изрыгнуло морское чудовище, а может быть, и Йонаса Слепого — ещё одного предка Бахов, о приключениях которого ему рассказывали. Сегодня утром он пришёл, чтобы помочь устранить кое-какие неполадки в органе церкви Святого Михаила, которым заведовал его брат. Органист — не просто исполнитель, аккомпанирующий церковной службе, он должен ещё и содержать орган в исправном состоянии.

Уже год как Иоганн Себастьян Бах перебрался в Ордруф — городок с населением вдвое меньшим, чем в Эйзенахе, — вскоре после смерти отца. Второй его брат, Иоганн Якоб, тремя годами старше, разделил его судьбу. После матери, скончавшейся слишком рано, и мачехи, которой он почти не знал, рядом с ним появилась ещё одна женщина — невестка Доротея. Была ли она чуткой и приветливой с двумя сиротами? Доротее, верно, и так хватало хлопот с Тобиасом Фридрихом, родившимся в июле 1695 года, и с заботами по дому. Небольшое жалованье, два новых рта, маленький дом — очень скоро каждому пришлось зарабатывать на жизнь. По примеру старшего брата Иоганн Себастьян и Иоганн Якоб сразу приобщились к делу, попробовав играть на органе, клавесине и скрипке. Плакать и сокрушаться было некогда.

Когда братья приходят в церковь, им нельзя сидеть без дела! Ну вот, огромный инструмент починен, они убирают лестницу, по которой лазали проверять трубы, собирают инструменты. Закончив работу, Иоганн Кристоф кладёт руки на клавиши: последняя проверка. Вчера ему пришлось настоять, чтобы вызвали поддувщиков: им не платили уже несколько дней, и они отказывались исполнять свои обязанности. Стоя рядом с ним, Иоганн Себастьян закрывает глаза... Потрескивание дерева, дуновение ветра, лёгкий перезвон механизмов, дрожь кафедры... Мощный инструмент ожил в неверном свете утра, в очередной раз заворотив

мальчика. Ибо орган — живое существо, он разговаривает и поёт, создаёт в пространстве новый мир. Он по-своему совмещает механику и дыхание, материю и Дух, и только музыкой можно выразить этот сплав.

Иоганн Кристоф для начала сыграл пьесу старого голландского мастера Свелинка — «У моей юной жизни есть конец». Потом начал потихоньку репетировать хорал для завтрашнего богослужения — первое воскресенье Рождественского поста. Так начинается церковный год: подготовкой к Рождеству — рождению Христа, воплощению Бога. «Гряди, спаситель народов» — так называется этот псалом; верующие призывают к Богу, прося Мессию ускорить свой приход.

Хорал... Это слово сопутствует Иоганну Себастьяну Баху на протяжении всей его жизни. Кстати будет вспомнить о Мартине Лютере и духе Реформации. Это религиозное движение, как мы уже говорили, предлагает иное видение Бога и веры, человека и Библии, но при этом превращает пение в наиболее распространённый способ выражения веры. Вслед за Блаженным Августином, который говорил, что петь — значит молиться вдвойне, Лютер побуждает христиан молиться совместно на повседневном языке — немецком. На основе размышлений, зачастую почерпнутых из Священного Писания, реформатор сам написал серию хоралов на мотивы народных песен, чтобы предоставить своим братьям по вере замечательный способ славить Бога. Там, где католики сосредоточивались на культе святых таинств или других формах благочестия, брат Мартин предлагал обращаться непосредственно к Создателю — через пение. Таким образом, музыка — вовсе не украшение, она выполняет свою роль в духовной борьбе: как труд помогает изгнать греховную праздность, пение возвышает душу и помогает развеять дьявольские соблазны. В этом Лютер следует великим предчувствиям Ветхого Завета, например в Псалмах Давида: «Славьте Бога в святилище его, пойте Господу песнь новую, ибо он сотворил чудеса, да святится имя Его»...

Реформатор считал, что прославление Бога не должно ограничиться только церковью или приходом: хоралы заполняют собой всю жизнь; их называли «околоплодными водами» умозрительного мира Лютера. Хорал отбивает время на городской сторожевой башне, словно куранты; дети распевают его на улице, чтобы собрать несколько грошей... А главное — хоралы поют в семье, в домашнем кругу: семья, ячейка общества, по сути является домашней церковью во главе с отцом семейства. Во время больших семейных собраний Бахи обычно пели сначала все вместе хорал,

прежде чем перейти к светской музыке. В серые будни, в дни суровых испытаний регулярное исполнение музыкальных произведений этого жанра задавало строгий тон. Возможно, так было и у Бахов в Ордруфе. Хотя это не был дом пастора в строгом смысле слова, Жозеф Рован хорошо описывает этот столп немецкой культуры, тесно связанный с приходом:

«Церковное пение, хорал, исполняемый общиной, и, следовательно, музыкальная культура играли наиважнейшую роль в каждом приходе, как считал Лютер, сам бывший вдохновенным поэтом и музыкантом. На протяжении трёх веков большая часть немецкой интеллигенции будет происходить из protestantisches Pfarrhaus. Рвение и узость взглядов, солидный багаж гуманитарной культуры, употреблённый почти исключительно на религиозные цели, пристрастие к дисциплине и хорошо выполненной работе в сочетании с нежностью, которая звучит в большинстве песен и стихов Лютера, страсть к познанию, но также нетерпимость вкупе со спартанским и пуританским представлением о жизни — с такими добродетелями и недостатками «дом пастора» становился питательной средой для протестантской нации».

Лютер задал тон, и стали множиться сочинения и вариации хоралов, а также печатные сборники для церковных и домашних нужд, получившие широкое распространение. Музыканты Шютцы, Букстехуде, Пахельбели и, конечно же, Бахи — участвовали в этом процессе, высоко ценили эту музыкальную форму и придали ей размах. Хотя хорал обычно исполняют под самый простой аккомпанемент, из него можно сделать фугу, его можно украсить, ввести в кантату или представление страстей Христовых, развернувшись во всю ширь.

Усевшись за органом в Ордруфе в первое воскресенье церковного года, Иоганн Кристоф не мог играть что пожелает: он должен сначала сыграть вступление к тщательно выбранному хоралу, чтобы задать тон и сопровождать пение верующих. Таким образом будет задан ритм молитвам и подготовлена проповедь пастора — долгое поучение на основе библейских текстов.

Какая приятная неожиданность! В столь строгой обстановке Иоганн Себастьян выказывает подлинную тягу к музыке. Неудержимую тягу, о чём говорит такая история, вошедшая в легенду:

«Любовь и склонность к музыке исключительным образом проявлялись в маленьком Себастьяне уже в младенческие годы. Музыкальные пьесы, которые преподавал ему брат, он за короткое время изучил в совершенстве. У брата его был целый том нот с произведениями самых знаменитых в то время авторов — Фробергера, Керля, Пахельбеля,

который он неизвестно по какой причине не давал в руки Себастьяну, несмотря на все его просьбы. Жажда знаний толкнула Себастьяна на невинный обман. Книга хранилась в шкафу, закрытом лишь решетчатой дверцей. Переплетена она была не твёрдым картоном, а обычной бумагой. Однажды ночью, когда все спали, Себастьян протянул свою ручонку сквозь решётку, достал нужный том, свернул его, что было легко из-за бумажного переплёта, и вытащил из шкафа. Он переписал для себя всю книгу при лунном свете, так как у него не было под рукой даже лампы. Через шесть месяцев страстно желаемая музыкальная добыча уже благополучно была в его руках. Тайно, с жадным нетерпением, он стремился использовать малейшую возможность для своей работы, но, к величайшему его огорчению, брат застал его на месте преступления и жестокосердно отобрал копию, изготовленную ценой стольких трудов. Представьте себе купца, корабль которого с товарами на 100 тысяч талеров затонул в перуанских водах, и вы составите себе живое понятие о том, как сожалел наш маленький Себастьян о своей потере. Книгу он получил обратно только после смерти брата».

Этот рассказ из «Некролога», составленного Карлом Филиппом Эмануэлем, сыном Иоганна Себастьяна Баха, вместе с одним из учеников своего отца — Иоганном Фридрихом Агриколой, конечно, в каком-то смысле является красивой легендой: в мальчике уже угадывается будущий великий композитор; он способен творить чудеса ради своей «исключительной любви к музыке» и проявляет незаурядные способности к её усвоению. Он дерзок и бесстрашно нарушает семейные запреты, чтобы предаться этому ненаказуемому греху — переписыванию нот, как другие позже будут воровать книги из библиотек... Впрочем, похожий эпизод есть в биографии его современника Генделя, но в его случае в исторической достоверности рассказа можно усомниться: несмотря на противодействие со стороны отца, который предпочёл бы, чтобы сын стал юристом, а не музыкантом, юный Георг Фридрих своевольничал и по ночам тайком играл на клавикордах... В конце концов семья отступила перед таким упорством.

Но вернёмся к Баху. В данном случае непохоже, чтобы Иоганн Кристоф слишком быстро капитулировал перед настойчивостью своего младшего брата. Педагогика — это ещё и умение сказать «нет», укротить кипучую энергию и направить в нужное русло. Порой надо уметь и принудить к отдыху чересчур усердного ученика. Некоторые считают, что поведение Иоганна Кристофа объяснялось его стремлением сделать из брата органиста, а не композитора...

Этот рассказ довольно правдоподобен, поскольку, как уже говорилось,

принадлежит одному из детей Баха, и сообщает нам весьма полезные сведения о подготовке, полученной мальчиком. В последующие годы Иоганн Себастьян Бах развернёт обширную педагогическую деятельность: прежде всего со своими родными, но также и с учениками. Но нет никаких точных сведений и о том, каким образом он сам обучился музыке. Сохранил ли он воспоминания о своих первых уроках? Что думал о методах обучения своего отца и брата Иоганна Кристофа? Печатные ноты стоили дорого и вынуждали исполнителей терпеливо переписывать их от руки. Добрым лютеранам приходилось корпеть над тетрадами, точно католическим монахам, чтобы получить копию произведений, которые они желали исполнять. Иоганн Себастьян Бах сначала вычерчивал нотный стан пером с пятью кончиками, а потом старательно воспроизводил ноты. Это занятие было долгим и нудным, зато позволяло выучить наизусть, запомнить, проникнуться чужой музыкальной мыслью. И потом работать самому, сочинять в уме, без инструмента.

Из этого отрывка можно почерпнуть и ещё одну важную информацию — упоминание о музыкантах, первыми оказавших на него влияние: Фробергер (1616–1667), Керль (1627–1693), Пахельбель (1653–1706). Последний бывал в Эйзенахе, крестил одну из сестёр Иоганна Себастьяна, так что являлся почти родственником, и Иоганн Кристоф был его учеником. Сегодня его знают благодаря одному канону, ставшему таким же знаменитым, как и Ария Ре мажор из оркестровой сюиты № 3 самого Баха. Однако не стоит сводить всё творчество Иоганна Кристофа лишь к этому произведению: он был и мастером хорала. От Фробергера остались пьесы для клавесина, но в основном он заявил о себе, соединив разные европейские стили. А Керль, ученик Фрескобальди, был одним из учителей Пахельбеля.

Наконец, в истории о мальчике, переписывающем ноты при свете луны, вскользь упоминается о физическом изъяне, который доведёт его, уже великого композитора, до могилы, — слабом зрении. Но не будем забегать вперёд.

Мальчик пел в гимназическом хоре, отличаясь прекрасным сопрано, и таким образом вносил посильную лепту в семейный бюджет и оплачивал своё обучение. Иоганн Себастьян упорно занимался в школе. В мире, созданном Реформацией, серьёзно относились к гуманистической культуре. Закон Божий по лютеранским принципам, богословие, математика (ещё одна форма отвлечённого мышления), грамматика, история, естественные науки довершили его образование. В школе он снова встретил своего двоюродного брата Иоганна Эрнста и подружился с ещё одним мальчиком

— Георгом Эрдманом, который был старше его на три года.

А семья Иоганна Кристофа тем временем едва сводила концы с концами, и с рождением нового ребёнка места для Иоганна Себастьяна практически не осталось. Какое будущее ему уготовить и, главное, где взять на него деньги? Как дать ему возможность стать органистом и продолжить музыкальное образование?

Регент гимназического хора Элиас Герда (1674–1728) отличил чистое сопрано мальчика, выделявшееся среди прочих, знал он и о его способностях к скрипке, альту, клавесину. Вскоре стало известно, что хор при церкви Святого Михаила в Люнебурге набирает юных певчих. В 15 лет Иоганн Себастьян покинул гимназию. Почему бы не отправить его туда — в город, находящийся в полусотне километров от Гамбурга? Голос у него исключительный, его обязательно примут, и своим пением он оплатит учёбу, станет бурсаком церкви Святого Михаила на несколько лет. Добрый регент Герда знал, о чём говорит: когда-то и он прошёл этот путь.

Обсуждение этого предложения в доме Иоганна Кристофа, скорее всего, было кратким: мальчику надо отправляться в путь. Известно, что Иоганн Себастьян покинул гимназию Ордруфа 15 марта 1700 года и уже в апреле прибыл на место. Всё шло как по маслу. Кстати, вскоре после его ухода в городе разразилась эпидемия оспы. Счастливое стечение обстоятельств...

Будущий бурсак, бедный, но жадный до знаний. Подросток, начинающий путь к преуспеянию благодаря заметившему его учителю. Его призвание определено... Созданы все условия для восхождения по социальной лестнице благодаря собственным талантам, из-за чего порой говорили, что Бах был самоучкой, хотя это нонсенс: в те времена музыкальное образование можно было получить только от учителя. Отправляясь в Люнебург, Иоганн Себастьян, конечно, уже не был ребёнком.

Принимая во внимание его юный возраст, можно предположить, что путешествовал он не один: вероятно, его сопровождал друг Георг Эрдман, который тоже отправлялся в церковь Святого Михаила в Люнебурге. Больше 200 километров пешком, в марте — апреле, когда ещё стоят зимние холода! Понятно, что мальчики не могли путешествовать в карете, им нужно было преодолевать естественные преграды: лесистые горы Гарц, ручьи и реки, идти по грязной каменистой дороге. Вставали рано, под звон колоколов или звуки хора в посёлке, где остановились переночевать, быстро натягивали рубашки, ноги в башмаки, посох в руки, котомку за плечи... Мелодия танца, услышанная накануне, позволяет идти скорым



шагом, чтобы согреться в заиндевелом поле, и мальчики напевают её вдвоём: Георг подтягивает вторым голосом, как в каноне<sup>[10]</sup>. Замечательный способ потренироваться в контрапункте! Они идут час за часом, минуя поля и посёлки и благословляя небо, что сегодня не было дождя. Гляди-ка: крыши показались вдалеке, шпили устремлены в небо, навстречу попадаются купцы — скоро город. Вот и Магдебург, а чуть далее — колокольня церкви, где служит органистом кузен Иоганн Бернгард Бах. Возможно, он приютит их на ночь, если только их не пустят на какой-нибудь постоялый двор за пару танцевальных мелодий, сыгранных на скрипке...

После унылого вида разорённых земель в Люнебурге друзей приветствовали звуки города. За крепостным валом их встретила какофония из людских голосов, шума лавок, криков зазывал, скрипа повозок, фыркания лошадей, журчания фонтанов, тоненьких детских голосов, выводящих хорал... Иоганн Себастьян прислушивался ко всем этим звукам, немного побаиваясь того, что будет потом, нового незнакомого места, этих лиц и голосов. Два путешественника отправились напрямик к церкви Святого Михаила. Приём без лишних церемоний, рекомендательное письмо, первая проверка голоса — вроде бы всё не так плохо. Едва заглянув в холодную общую спальню, чтобы оставить там свои вещи и дать себя рассмотреть другим ученикам, друзья отправились в большую готическую церковь на репетицию. Там было не теплее, чем только что на дороге.

В школе при церкви Святого Михаила было не принято смешивать разные общественные классы, разве что по большим праздникам. Детей аристократов принимали в Рыцарскую академию, а молодёжь из простых горожан ходила в латинскую школу, где изучали древние языки, философию и богословие, историю и географию, генеалогию и геральдику, поэтику. Давали и уроки французского, чтобы приобщиться к языку, используемому при княжеских дворах. За полный пансион, обучение и маленькую стипендию Иоганн Себастьян должен был принимать участие в хоре школы, пользовавшемся высокой репутацией (так называемый утренний хор — *Mettenchor*). Здесь он получил и своё первое жалованье, весьма, впрочем, скудное — 12 грошей в месяц. Ученики получали бесплатно стол и кров, и хотя они дрожали от холода, зато могли делать кое-какие сбережения за счёт случайных заработков. По случаю выходящих из ряда вон событий (*accidentia*, о которых мы поговорим ниже), похорон и свадеб они могли немного подзаработать. Таким образом, они научились

ценить свой труд и вести переговоры. Как справедливо отмечает Люк Андре Марсель, Бах постоянно «сражался за увеличение своих доходов»: в годы, проведённые в Люнебурге, он воспитал в себе умение, порой принимавшее жёсткие формы, обращать в деньги своё искусство — в данном случае голос.

Его голос! В Ордруфе он привлек внимание доброго Элиаса Герды, а в Mettenchor'e кое у кого вызвал зависть, когда Бах впервые солировал в мотете Иеронима Преториуса (1560–1629). Редкий случай: Бах сохранил детский голос, когда ему было уже больше пятнадцати лет. Но потом голос стал ломаться, о чём рассказывается в «Некрологе»:

«В Люнебурге его приняли сердечно из-за его исключительно красивого голоса. Но однажды, когда он пел в хоре, неожиданно и незаметно для него самого одновременно со звуками сопрано, которым он должен был петь, вдруг раздались звуки на целую октаву ниже. Этот совершенно новый вид голоса он удержал в течение недели: в это время он не мог ни петь, ни говорить другим голосом. После этого он утратил своё сопрано, а вместе с ним и красоту голоса».

Растерянный, возможно, потрясённый, юный Иоганн Себастьян лишился своего первого рабочего инструмента! Голос детства умолк, пора окунуться с головой во взрослую жизнь. Но молодой певчий не терял времени даром, упражняясь в искусстве вокала, которое окажется столь ценным для будущего композитора. Наверное, он сожалел о том, что у него нет прямого доступа к богатой библиотеке церкви Святого Михаила, к фондам, кропотливо составленным Фридрихом Иммануилом Преториусом (1623–1695) и сменившим его кантором Августом Брауном, чтобы переписать побольше нот, как в Ордруфе. Там было около тысячи рукописей — память о 175 композиторах, наследие, используемое руководителями школы для уроков пения. И потом, Люнебург разбогател не только на торговле солью: при церкви Святого Иоанна хранилась внушительная коллекция партитур для органа.

Хотя в Люнебурге Иоганн Себастьян ещё не занимался по-настоящему сочинением музыки, эти годы имели для него решающее значение: ориентация на ремесло органиста, влияние великих мастеров этого инструмента и французской музыки и своего рода посвящение в придворную жизнь.

«Счастлив, как Бог во Франции», — гласит немецкая поговорка. Однако Франция Людовика XIV вовсе не была страной религиозного мира и терпимости: в 1685 году король отозвал Нантский эдикт о свободе вероисповедания. Король-солнце нарушил гражданский мир,

установленный его дедом Генрихом IV, чтобы утвердить позиции католицизма. Драгонады, преследования, унижения обрушились на протестантов, порождая народные восстания. Многие гугеноты — дворяне, горожане, купцы — были вынуждены бежать в Германию и Голландию. Неслыханные по своей жестокости меры, принятые французским королём, вызвали во Франции экономическую катастрофу, остановив развитие ремёсел и торговли.

Несмотря на такие проявления нетерпимости, Версаль и его увеселения по-прежнему завораживали! Солнце сияло не только в пределах Франции: во множестве германских княжеств государь желал иметь свой замок и свой двор, свой оркестр и свои празднества. Множество немецких князьков, что граничило со смешным обезьянничаньем, тут же бросились подражать великому королю и разоряться, чтобы воссоздать Версаль в миниатюре. Эта притягательность дополнялась ярко выраженной любовью к французскому языку, который везде считался знаком изысканности: немецкий, а уж тем более провинциальные диалекты слыли вульгарным и невразумительным средством общения. Кстати, в переписке было принято вставлять французские слова. Так что неудивительно, что Бах освоил азы языка Мольера и впоследствии пользовался им, в основном для посвящения некоторых своих произведений, например «Бранденбургских концертов».

Хотя он подумывал о карьере органиста, нужно было, во-первых, чтобы открылась вакансия, а во-вторых, чтобы его кандидатуру утвердила консистория. Вакансию надо было искать не только в городах или приходах, но и при дворах. Его отец, Иоганн Амброзиус, точно так же подыскивал когда-то себе место, как и прочие члены клана Бахов...

Благодаря протекции ученика Люлли<sup>[11]</sup> Тома де Ласеля, хореографа из Рыцарской академии, и музыканта Филиппа де Лавиня Иоганн Себастьян открыл для себя одновременно придворную жизнь и французскую музыку, привнесённую по большей части эмигрировавшими гугенотами. Менее чем в 100 километрах от Люнебурга стоял Целле — гордость герцога Брауншвейг-Люнебургского Георга Вильгельма. Женившись на гугенотке из Пуату Элеоноре Демье д'Ольбрез, он проникся интересами преследуемых протестантов. Бах неоднократно бывал при этом дворе в миниатюре (хотя музыковед Вольфганг Зандбергер в этом не уверен) и, возможно, довершил там своё начальное образование, усвоив правила этикета и получив несколько уроков танцев и фехтования. Возможно, он внёс свою лепту в музыкальное образование герцога. Ибо двор был не просто средоточием власти, которая распространялась на область политики

и религии, но и местом, где создавалась новая «цивилизация нравов», как пишет Норберт Элиас.

Помимо приобщения к придворной жизни Иоганн Себастьян мог утолить там свою ненасытную жажду музыки: в придворном оркестре Целле, состоявшем из многочисленных французов, он с восхищением открыл для себя французскую музыку. Снова бумага, перо и чернила, чтобы переписывать, лист за листом, партитуры Маршана, Гриньи, Марэ, Люлли, Делаланда и Куперена. Эти мастера органа и клавесина открыли Баху мир, о котором он даже не подозревал, научили ясности выражения, которая надолго поселится в нём самом, породив «увертюры во французском духе», характерные, в частности, для искусства Люлли. По-прежнему схватывавший всё на лету, молодой человек учится, слушает, запоминает. Можно предположить, что он разговаривал, спорил с изгнанниками-гугенотами: «Мой дорогой Тома, как работал господин Люлли? И что от него требовал король? Когда господин Куперен упоминает здесь о «Гальярде» или «Додо», что он имеет в виду?»<sup>[12]</sup> Разве можно было не заинтересоваться иной традицией, столь отличающейся от строгости хоралов?

На великолепной картине маслом Иоганнеса Форхаута, датированной 1674 годом (до рождения Баха оставалось ещё несколько лет), изображены два музыкальных корифея Северной Германии: Дитрих Букстехуде и Иоганн Адам Рейнкен. Оба приняли вдохновенные позы: первый слушает музыку, второй — играет на клавесине. Можно себе представить, какое место они занимали тогда в мире культуры, в частности благодаря *stylus phantasticus*<sup>[13]</sup>. Говоря о жизни Баха, всегда упоминают о поездке в Любек, о которой мы расскажем ниже, и об исторической встрече с Дитрихом Букстехуде, но это не единственный его «путь посвящения». Баху не сиделось ни месте, подчёркивает Жиль Кантагрьель, и именно эта непоседливость вечно подталкивала его на поиски нового. Он ездил не только ко двору в Целле, но и в Гамбург, чтобы послушать великого органиста Рейнкена.

Наверняка Иоганн Себастьян слышал в Люнебурге превосходных органистов: Иоганна Якоба Лёве (1629–1703) в церкви Святого Николая, а главное — Георга Бёма (1661–1733) в церкви Святого Иоанна. Но он не колеблясь несколько раз отмахал 50 километров до Гамбурга, чтобы послушать маэстро Иоганна Адама Рейнкена. А вообще-то, если ты ещё в раннем отрочестве пешком пришёл из Тюрингии, такое расстояние уже не

может напугать.

Придя в Гамбург, Бах, наверное, испытал головокружение. В биографии Генделя Ромен Роллан прямо пишет, что «Гамбург был немецкой Венецией. Вольный город, не затронутый войнами, прибежище артистов и толстосумов, торговые ряды Северной Европы, город-космополит, где говорили на всех языках, в особенности на французском, и который поддерживал постоянную связь с Англией и Италией, в частности с Венецией, состязаясь с нею». Это тебе не посёлки в несколько тысяч жителей, которые Иоганн Себастьян видел раньше: в Гамбурге, ганзейском городе, их было больше ста тысяч — в больших домах под крепкими крышами. Не беда, что нужно быть проворным, чтобы не потеряться здесь и обойти ловушки узких улиц, зато в этом городе, стоящем у моря, дует новый музыкальный ветер, необходимый Иоганну Себастьяну. Динамичный центр интеллектуальной жизни, Гамбург питался не только церковной музыкой: здесь была опера на Гусином рынке — первый публичный театр такого типа, открытый в Германии.

Похоже, что тогда Бах не пошёл в театр, где царил великан Рейнхард Кайзер и где ставили в основном немецкие оперы. Не то чтобы он презирал оперу или не знал о существовании этого музыкального жанра, просто ему хотелось послушать именно Иоганна Адама Рейнкена, органиста из церкви Святой Екатерины. Наверное, для него это было настоящее чудо: слушать, как человек восьмидесяти лет (возраст, вероятно, преувеличен) импровизирует на великолепном инструменте, реставрированном 30 лет назад. Хотя Иоганн Себастьян не общался с ним напрямую, что ему доведётся сделать гораздо позже, он, несомненно, был покорён его игрой. Впоследствии он будет писать музыку под влиянием Рейнкена.

Как не задержаться подольше в этом большом городе, наполненном музыкой, в этой Северной Венеции? Но настал момент возвращения в Люнебург, хотя бы потому, что кошелёк уже пуст. Музыковед Марпург рассказывает эпизод, от которого веет портовыми запахами:

«Поскольку он довольно часто навещался в этот город, чтобы послушать артиста, однажды случилось, что он провёл в Гамбурге больше времени, чем позволяли средства, и к моменту возвращения в Люнебург в кармане у него оставалось всего несколько шиллингов. Не проделал он и половины пути, как его обуял зверский голод; он зашёл на постоялый двор, и чудесные запахи, доносившиеся из кухни, сделали его положение в десять раз более тягостным. Он предавался своим горьким мыслям, как вдруг услышал скрип раскрывающегося окна и увидел, как оттуда выбросили несколько селёдок на кучу отбросов. От этого зрелища у него

слюнки потекли — ведь он был настоящим тюрингцем! — и он, не колеблясь, набросился на рыбу. О чудо! Как только он начал их разделявать, то у каждой внутри нашёл по датскому дукату: благодаря этой находке он не только смог присовокупить к своему ужину жаркое, но и без особых забот совершить ещё одно паломничество в Гамбург, чтобы послушать господина Рейнкена. Самое необычное в этой истории, что неизвестный благодетель, который наверняка выглянул в окно, чтобы посмотреть, какому счастливцу достался его подарок, не любопытствовал узнать поближе этого человека и его особые обстоятельства».

Выдуманная или нет, эта история способна отбить аппетит! Нужно действительно сильно проголодаться, чтобы соблазниться рыбой, выброшенной в мусорную кучу. Но этот рассказ похож на евангельскую притчу, монеты являются из селёдок, как Христос превратил воду в вино или умножил хлебы... и рыбу! И хотя мы не знаем, кем был этот добрый самаритянин, оказавшийся в нужное время в нужном месте, он оказал большую услугу Баху, который к тому же ещё и Рыбы по гороскопу!

Что творилось в голове молодого Баха по завершении ученичества? Почему он внезапно решил уйти из Люнебурга весной 1702 года? Он мог продолжить учёбу в университете, но не сделал этого. Жалел ли он о своём выборе позже, заставляя своих собственных детей не бросать учения так скоро? Вполне возможно. Он мог бы и уехать за границу, во Францию или в Италию, манивших его своими музыкальными традициями, или отправиться в Вену, как Пахельбель. Но если его целью было сразу начать музыкальную карьеру, он не задумываясь выбрал для себя ремесло органиста. Теперь нужно искать вакансию.

# КОЗА И ФАГОТ ИЗ ВЕЙМАРА В АРНШТАДТ 1702–1707

Место органиста! Возможность наконец-то самому проводить службы в церкви и применить на практике всё, чему он научился у мастеров из Люнебурга, Гамбурга и других мест. Летом 1702 года Иоганну Себастьяну подвернулась первая вакансия. После кончины Г. К. Греффенхайна освободилось место в церкви Святого Якова в Зангерхаузене. Обстоятельства изначально складывались благоприятно для Иоганна Себастьяна: его кандидатуру поддержал местный бургомистр и купец Якоб Клемм, один из его друзей. Приходский совет единогласно высказался в его пользу, дело казалось уже решённым... Но в последний момент вмешался государь. Герцог Саксен-Вейсенфельс, местный правитель, протолкнул на место органиста некоего И. А. Кобелиуса (1674–1731) из своей собственной капеллы. Несправедливость, разочарование, возможно, упадок духа... То были другие обстоятельства периода ученичества, с которыми юному Баху пришлось столкнуться. Урок жизни, который он никогда не забудет.

Что произошло в последующий год? Надо признать, что мы сбились со следа. Прожил ли Иоганн Себастьян Бах какое-то время в Зангерхаузене? Вернулся ли на север, в другие города, чтобы утолить свою жажду музыки? Или же возвратился в родную Тюрингию, неудержимо притягивавшую к себе? Возможно, некая форма *Heimatloss* — ностальгии, тоски по родине — побуждала его возобновить семейные связи?

Как бы то ни было, он снова возник в 300 километрах от неё, в Веймаре, в марте 1703 года. Это возвращение в Тюрингию, в столицу княжества Саксен-Веймарского, но на сей раз не ради места органиста, а ради должности придворного музыканта. Брат герцога Вильгельма II, Иоганн Эрнст фон Саксен-Веймарский, примет его в свою частную капеллу — лакеем и скрипачом. К обязанностям музыканта добавилась работа секретаря: в те времена такое бывало часто.

Нам ещё представится случай подольше задержаться в Веймаре — городе, имевшем столь большое значение для истории музыки, литературы и Германии вообще. Но хотя Бах провёл при дворе всего полгода, он вплотную занимался органом, поскольку часто подменял капельмейстера



Иоганна Эффлера, которому служил помощником. Если при дворе в Целле он открыл для себя французскую музыку, здесь предпочитали итальянский стиль. Во время этого первого опыта игры в оркестре, который подверг испытанию его способность переходить от одного инструмента к другому в зависимости от необходимости, он приобщился к сочинениям Торелли, Альбини и Корелли, добавил к своей палитре новые краски и познакомился с кантабиле — характерной чертой стиля, пришедшего из-за Альп.

Благая весть пришла из Арнштадта. Летом 1703 года конный гонец въехал в ворота одного из замков герцога и спросил лакея-скрипача. Ему предложили опробовать на днях новый инструмент в Новой церкви — третьей церкви города, — построенный Иоганном Фридрихом Бендером (1655–1729). Об этом новом органе говорили уже так давно! Он был закончен через несколько лет после реконструкции старого здания церкви Святого Бонифация, сгоревшего во время большого пожара... в 1581 году! Бах уже знал об этом событии от родственников, проживавших в Арнштадте, в частности от бургомистра Мартина Фельдхауса. Надо полагать, что к восемнадцати годам он уже проявил способности хорошего органиста, если обратились именно к нему. Слава о нём, передаваемая по родственной сети, явно вышла за пределы малой родины.

В самом деле, Арнштадт не был для музыканта неведомой страной. Имя Бахов утверждалось там на протяжении нескольких поколений благодаря другой ветви этой семьи, неразрывно связанной с музыкой, родоначальником которой был Каспар Бах (1570–1640). Если фамилия Бах была уже у всех на слуху, нужно было сделать себе имя! Вернёмся на минутку к генеалогическому древу: у родоначальника Каспара, который сам играл на фаготе в городском оркестре, было четыре сына-музыканта: Мельхиор (1602–1634), Николай (1618–1637), Иоганнес (1602–1632) и Генрих (1635). В Арнштадте жил и Кристоф Бах (1613–1661) — дед Иоганна Себастьяна по отцу, тоже городской музыкант, а главное — его брат Генрих (1615–1692), органист церкви Богородицы, который оставил по себе долгую память. В этом же городе, но в разное время подвизались на поприще *Stadt-pfeifer*'а братья-близнецы, дорогие сердцу Иоганна Себастьяна: его родной отец Иоганн Амброзиус и Иоганн Кристоф Бахи. Как трогательно сказано в «Некрологе», «оба брата так походили друг на друга во всём, даже в отношении здоровья и музыкальных способностей, что, если они были вместе, различить их можно было только по одежде». Наконец, мы знаем, что мачеха Баха, вторая жена Иоганна Амброзиуса Барбара Маргарета Кель, тоже была родом из этого города и вернулась туда

после смерти мужа.

Решив не упустить шанс сделать карьеру, Иоганн Себастьян не заставил себя упрашивать. Он отправился в маленький тюрингский городок, отстоящий от Веймара на добрые четыре десятка километров. Хотя там имелся титулованный органист Андреас Бёрнер (1673–1728), который, как оказалось, был женат на дальней родственнице Иоганна Себастьяна, именно Бах будет испытывать орган и играть на нём в день освящения. За работу он получил «четыре талера в качестве вознаграждения и по одному гульдену в день на оплату расходов на проживание и пропитание» плюс «восемь гульденов и тринадцать грошей» за игру в день открытия. Надо полагать, что впечатление он произвёл превосходное и смог извлечь максимум возможностей из прекрасного инструмента с двумя клавиатурами, над которыми было установлено странное колесо с колокольчиками — *Symberlstem*, раз ему предложили место органиста... Получив эту должность, Иоганн Себастьян был наверху блаженства. Ему впервые был обеспечен материальный достаток, но то была и первая возможность стать независимым музыкантом, несмотря на строго определённые рамки. А ещё — тайный реванш за первое упущенное место из-за каприза князя.

Бах хорошо знал обязанности органиста, поскольку видел за работой своего брата Иоганна Кристофа в Ордруфе и других музыкантов в разных местах, какие ему довелось посетить. Достаточно прочитать несколько отрывков из контракта, подписанного с городскими властями: в них чётко описаны форма и содержание этого ремесла.

После изъявлений покорности графу Антону Гюнтеру, правителю Арнштадта (обычная формальность, в которой не было ничего исключительного), в контракте написано, что органист должен выполнять следующие обязанности:

«Показывать себя деятельным и достойным доверия во всём, что относится к его искусству и его науке, а также данным ему поручениям и службе; появляться вовремя по воскресеньям, в праздники и прочие дни публичных служб в оной Новой церкви, чтобы играть на вверенном ему органе; использовать его должным образом; следить за тем, чтобы оный находился в хорошем состоянии, и заботиться о нём; ежели оный частично выйдет из строя, надлежит быстро принять меры и указать на то, какая необходима починка; не подпускать к инструменту никого, не доводя сего до сведения управляющего; следить за тем, чтобы инструменту не наносили никаких повреждений и чтобы он был всегда исправен. В быту своём жить в страхе Божиим, трезвости и миролюбии; избегать дурной

компании, способной отвлечь от дел службы, и вести себя во всём как подобает органисту и служителю, верному своему долгу перед Богом, светскими властями и своими начальниками».

Мы видим, что в обязанности входило не только присутствие на литургии и строгое поведение, но и забота об инструменте. Предполагалось также вести образцовую жизнь, участвовать в культурных мероприятиях и повиноваться Богу и властям. Эти формулировки не так уж безобидны, ведь очень скоро молодой человек воспротивится последним. Титулованный органист получал вознаграждение в 25 гульденов, выплачиваемых из денег, полученных в качестве налога на пиво, 25 гульденов от церкви и сверх того 30 талеров от больницы, где он тоже должен был служить.

В Арнштадте Бах осел на несколько лет. Ему посчастливилось получить место, не отнимавшее у него всё свободное время: всего-то навсего надо играть на органе по воскресеньям и в праздники, во время публичных служб, а также содержать его в рабочем состоянии. Хотя о крупных оригинальных сочинениях речь пока не идёт, стиль Баха-органиста уже сложился. Избавившись от опеки учителя, обогатив свою память множеством великих произведений, регулярно упражняясь в своём искусстве, он смог проявить свои способности в гораздо более благоприятных условиях, чем ранее. Его контракт органиста зависел, как мы видели, от воли местного правителя, и хотя Бах не был придворным музыкантом, можно предположить, что ему случалось играть в капелле при замке, состоявшей из двух десятков музыкантов, — его дядя Иоганн Кристоф когда-то играл в этом оркестре. Кроме того, супруга графа Гюнтера II, Августа Доротея фон Брауншвейг-Вольфенбюттель (1666–1751), была покровительницей искусств, обладала большой коллекцией кукол и высоко ценила музыкальный театр.

К новым профессиональным обстоятельствам следует добавить более спокойную эмоциональную жизнь. В юные годы суровой учёбы в Ордруфе и холодном Люнебурге Иоганну Себастьяну было некогда и некому изливать свою душу: чтобы пережить горе утрат и разлук, он с головой уходил в работу и занятия. В Арнштадте ему представилась возможность отдохнуть душой в более сердечной семейной обстановке. Пожив какое-то время у своей мачехи Барбары Маргареты Кель, он перебрался к мэру Фельдхаусу, женатому на Маргарете Ведеман, сестре двух вдов братьев Бах. В красивом и изящном доме под названием «Золотая корона» жили и три кузины, с которыми он познакомится поближе, — дочери Иоганна Михаэля Баха, покойного органиста из Герена, и Катарины Ведерманн. Это

были Барбара Катарина, двадцати четырёх лет от роду, Мария София, двадцати одного года, и Мария Барбара, девятнадцати лет. Вскоре мы вновь повстречаемся с двумя из них.

Благодаря семье в 1704 году он сочинил одно из своих первых произведений — очаровательную пьесу для клавесина Си-бемоль мажор в итальянском духе: «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Возможно, она была исполнена во время одного из собраний клана Бахов, на которых пировали и музицировали. Мы не можем утверждать наверняка, но похоже, что отправной точкой для данного сочинения послужило реальное событие: отъезд брата Иоганна Якоба в шведскую армию.

Мы уже встречали этого брата в Ордруфе, куда он доставил маленького Иоганна Себастьяна: родившись в Эйзенахе в 1682 году, он стал городским музыкантом, как и их отец Иоганн Амброзиус, пока не решил уехать на север. В 1704 или 1706 году его наняли гобоистом в армию шведского короля Карла XII. В отличие от Иоганна Себастьяна он побывал за пределами германских княжеств и даже на Востоке. После Полтавской битвы вместе с королём попал в плен к туркам при Бендерах и провёл в неволе чуть менее десяти лет. Будучи в Константинополе, повстречал флейтиста Бюффардена и учился у него. Вернувшись в Швецию, окончил свои дни в 1722 году придворным музыкантом в Стокгольме.

«Каприччио на отъезд возлюбленного брата» состоит из шести частей и воспроизводит этапы проводов. Это что-то вроде «Музыкальной прогулки на санях» Леопольда Моцарта или «Картинок с выставки» Мусоргского, только написано гораздо раньше, и Бах в точности воссоздаёт образы, позволяющие вообразить различные моменты прощания. Ариозо и Адажио передают «ласковые слова друзей, отговаривающих его от этого путешествия»; Анданте описывает опасности, подстерегающие в чужих краях; Адажиссимо напоминает о сетованиях друзей; далее следует появление друзей, пришедших попрощаться, раз они не смогли его удержать; наконец, мелодия фореитора в Адажио покко — небольшая финальная fuga, подражающая звуку почтового рожка: приходится смириться с отъездом, ставшим неизбежным! И всё это со множеством подробностей.

Пусть «Каприччио» и юношеское произведение, но оно довольно значительно: предвосхищает музыкальную форму, которая передаёт состояния души, человеческие или религиозные чувства. Потребность дать им выражение, хотя не всегда так определённо, — неотъемлемая черта, присутствующая во множестве произведений композитора.

Но следовать принципам братства и миролюбия, как предписано

контрактом, не всегда получается. Это скорее благочестивое намерение, которое входит в конфликт с реальностью, особенно когда приходится обучать музыке неспособных или незаинтересованных учеников. Ибо помимо обязанностей органиста надо также готовить юных музыкантов к церковной службе, даже если эти обязанности не оговорены контрактом. Известно, что на Пасху 1704 года под руководством Иоганна Себастьяна была исполнена кантата «Ты не оставишь души моей в аду» («Denn du wirst meine Seele») Йозефа Людвига Баха, одного из его родственников. Натянутые и неровные отношения с подчиненными и учениками порой приводили к непредсказуемым последствиям, о чём говорит история, достойная Александра Дюма и являющая во всей красе непреклонный характер молодого органиста.

Августовским вечером 1705 года было так приятно гулять под липами... После концерта в замке Иоганн Себастьян, с трубкой во рту, поздно возвращался домой вместе со своей кузиной Барбарой Катариной. Наверное, он был бы не прочь выпить с ней прохладного пива, пристроившись за столиком в таверне, но концерт слишком затянулся, усталость давала себя знать, надо спешить домой. На нём всё ещё костюм придворного музыканта: парик на голове, шпага на боку, бежевый кафтан поверх красного камзола; они с кузиной идут через Рыночную площадь. Но вот он различил в темноте сидящих на стене пятерых-шестерых юнцов, которые были ему знакомы. Это его ученики, с которыми он репетировал нынче утром. Уж не выпили ли они ради праздника или, может быть, загуляли где-нибудь на крестинах? Почему они так странно смотрят на двух прохожих? Внезапно отделившись от компании, один из них, юный Гейерсбах, накинулся на Иоганна Себастьяна и завопил: «Он назвал мой фагот старой козой!» Над этим можно было бы посмеяться: дело в том, что на репетиции Иоганн Себастьян потерял терпение и немного резко отреагировал на несколько фальшивых нот...

Но им не до смеха: осыпая учителя бранью, Гейерсбах назвал его «собакой» и ударил тростью по лицу. Задетый за живое, Иоганн Себастьян попытался выхватить шпагу — кому-то несдобровать... Его обидчик попытался удержать его руку, завязалась потасовка, но остальные вмешались и разняли их. Понемногу страсти улеглись, кузина увела Иогана Себастьяна, они вернулись домой.

В тот вечер в Арнштадте обошлось без драмы. Однако в те времена, когда за шпагу хватались по поводу и без повода, такие происшествия были нередки. В те же самые годы Гендель и Маттезон, закадычные друзья, сошлись в поединке из-за банальной оперной истории на Рыночной

площади в Гамбурге. Их дружба от этого не пострадала: надо думать, что такой способ улаживать конфликты тогда был очень распространён.

Эта история, наверное, не сохранилась бы в веках, если бы в последующие дни Бах не подал жалобу в консисторию, требуя правосудия. По поводу банальной стычки был составлен подробный полицейский отчёт со свидетельскими показаниями, а власти вынесли свой приговор. Бах требовал для Гейерсбаха «заслуженного наказания», а для себя — возможности появляться в городе, не подвергаясь оскорблениям и побоям, то есть попросту безопасности. Но, как всегда бывает в происшествиях, сопряжённых с физическим столкновением, консистории было трудно отделить правду от лжи. Кому верить — жалобщику или его обидчику? Кто начал первым? Что думать о показаниях друзей? Надо ли заслушать молодую Барбару Катарину Бах, если, как утверждается в одном из отчётов того времени, «свидетельства одной женщины может оказаться достаточно»?

Кузина, добрая девушка, подтвердила версию Иоганна Себастьяна, но уточнила, что в тот вечер он гулял с трубкой в зубах, как утверждал Гейерсбах! Хотя власти в конце концов признали Гейерсбаха зачинщиком ссоры, но приняли своего рода соломоново решение, не осудив ни того ни другого. Находясь в явном раздражении, церковный совет отпустил драчунов на все четыре стороны, вынеся каждому предупреждение. Имеющий уши да услышит...

Само по себе это происшествие было бы незначительным, если бы не наделало шуму в тюрингском захолустье. Как все уважающие себя органы власти, церковный совет Арнштадта предпочитал закон и порядок дракам, нарушающим ночной покой. Пригрозив выхватить шпагу, молодой органист потерял самообладание, и всё могло кончиться очень плохо. И потом, во время допросов часто звучали упрёки в его адрес по поводу его дурных отношений с учениками, нетерпеливости и вспыльчивости. Кстати, Баху больше не придётся заниматься хором: его доверили Бёрнеру... Происшествие останется в памяти обеих сторон.

Лучший способ всё уладить — уехать подальше, разве не так? Следующей осенью Бах испросил у своих нанимателей трёхнедельный отпуск, чтобы отправиться в Любек, за 400 километров, дабы учиться и совершенствоваться в своём ремесле. В Арнштадте всполошились: что ещё задумал капризный органист? Не является ли это проявлением некой дерзости? И кто будет заниматься органом в его отсутствие? Всё продумано, уверял Иоганн Себастьян: его подменит кузен Иоганн Эрнст. Но не только раздражение побуждало его временно покинуть город: он

хотел познакомиться с одним из музыкальных корифеев своего времени — Дитрихом Букстехуде. В «Некрологе» К. Ф. Э. Баха и И. Ф. Агриколы говорится:

«Здесь, в Арнштадте, исключительно сильное стремление послушать как можно больше хороших органистов побудило его однажды пешком отправиться в Любек, с тем чтобы услышать тамошнего знаменитого органиста церкви Святой Марии Дитриха Букстехуде. Он провёл там — не без пользы для себя — почти четверть года, после чего возвратился в Арнштадт».

Авторы говорят об «исключительно сильном стремлении», как раньше говорили о наслаждении, о музыкальной ненасытности юного Баха. Мы уже сталкивались с Дитрихом Букстехуде, говоря о Рейнкене и месте Гамбурга в музыкальном мире того времени. Для Баха он был более чем знакомым композитором: Иоганн Себастьян уже давно работал над произведениями Букстехуде, который наверняка был в его глазах неким художественным идеалом. Сам сын органиста, Букстехуде родился в 1637 году в Хельсингборге в Дании, а в Гамбурге получил место в церкви Святой Марии Эльсинорской, прежде чем стать в 1668 году органистом и *Werkmeister* (мастером) в любекской церкви Святой Марии. Не будь этого путешествия, не будь этой встречи, имевшей определяющее значение в жизни Баха, — знали бы мы сегодня этого великого мастера эпохи барокко? Мало его произведений дошло до нас, но сегодня вновь пробуждается интерес к его пьесам для органа, кантатам и потрясающему духовному циклу из семи кантат для четырёх голосов и инструментального ансамбля «Тело нашего Иисуса» («*Membra Jesu Nostri*») — о ранах Христа. Благодаря Филиппу Шпитте, великому биографу Баха, жившему в XIX веке, а также Ромену Роллану, о совершенно забытом музыканте вновь заговорили.

Жиль Кантагрьель описывает его в прекрасном биографическом исследовании как пылко верующего лютеранина, способного на щедрость и дружбу, связанного с Рейнкеном дружескими и творческими узами. Испытывая влияние Северной Германии, то есть наследников Свелинка и Фробергера, тяготевшего к синтезу европейского искусства, а также Франции и Италии, он не замыкался исключительно на церковной музыке (*Kirchenmusik*) или только на органной. Его стиль, который может быть как монументальным, так и камерным, наложил глубокий отпечаток на современников, и Бах не был первым, кто захотел с ним познакомиться. Брунс, Гендель, Маттезон прежде него побывали у стареющего учителя. Его щедрость выражалась и в том, что он принимал у себя молодых — учеников, завершающих образование или желающих узнать все секреты

композиции.

Отправившись в путь во второй половине октября 1705 года, Иоганн Себастьян шёл скорым шагом. Возможно, в конце осени ещё выдалось несколько погожих деньков, но он не хотел, чтобы зима застигла его в дороге. До Любека он добрался за 12 дней. Ганзейский город под сенью высоких колоколен уже утратил тогда блеск былых времён. Город купцов, банкиров и лавочников, он отступил в сторону, оттеснённый динамичным Гамбургом, и как будто погрузился в провинциальное оцепенение. Над ним уже витал призрак неизбежного упадка, который Томас Манн опишет несколько веков спустя в своём великом романе-эпопее «Будденброки». Тот же контраст в мире искусств: если в Гамбурге, как мы уже говорили, существовала опера, сочетавшая немецкий стиль с итальянским, то в Любеке развился особый вид вокального искусства — *Abendmusiken* (вечерние концерты).

Не сохранилось подробностей о пребывании Баха в Любеке, и кое-кто даже решил выдумать заново этот период, отталкиваясь от доступных сведений<sup>[14]</sup>. Где жил Иоганн Себастьян? Как строился его день? Приходилось ли ему музицировать, чтобы оплатить кров и стол? Как он впервые заговорил с Букстехуде? С почтительностью ученика или, наоборот, с пылкой дерзостью, которая, похоже, была ему свойственна? В самом деле, ему было уже больше двадцати лет, и молодой органист многое усвоил...

Представим его себе в нефе огромной церкви Святой Марии — обширном музыкальном королевстве Букстехуде, церкви с тремя органами. В глубине — большой барочный орган, обильно изукрашенный резьбой, на хорах — переносной, ещё один — в часовне северного поперечного нефа. Иоганн Себастьян задержался возле этого инструмента, чтобы полюбоваться изображением пляски смерти, способной пробудить в христианах задремавшую было веру, не без лукавства напоминая при этом о всеобщем равенстве перед смертью. Папа, епископы, князья, старики и младенцы — никто не вырвется из бешеного хоровода скелетов. Но разве это его интересует? Наверное, ему не терпится подняться на хоры или послушать импровизацию маэстро?

Кроме того, пребывание в Любеке дало Баху возможность побывать на больших концертах вокальной музыки, прославивших этот город. Их ввёл в обычай Тундер, предшественник Букстехуде. *Abendmusiken* были большими религиозными концертами, отличными от церковной службы с хором и музыкальным сопровождением. Это открытие окажет решающее влияние на будущее творчество молодого человека... Как пишет Жиль



Кантагрель, «Abendmusik станут для Букстехуде в церкви Святой Марии эрзацем оперы, каким для Баха станут Страсти в церквях и светские кантаты на улицах Лейпцига». Под стать церкви, в которой они проводились, эти музыкальные произведения зачастую звучали монументально. Чтобы придать им ещё больший размах, Букстехуде выстроил дополнительные хоры вокруг большого органа. Таким образом, хор и оркестр зазвучали ещё мощнее, возвышая душу и усиливая набожность.

Abendmusiken в основном разворачиваются во время Филиппова поста, когда лютеранское богослужение в ожидании Рождества не предусматривает служб с большим музыкальным сопровождением. В начале зимы 1705/06 года, когда Иоганн Себастьян находился в Любеке, эти представления, однако, получили одну особенность. В Вене 5 мая 1705 года скончался император Леопольд I Габсбург. После похорон имперский сейм избрал его сына Иосифа I. Город Любек просто должен был отметить оба события яркими мероприятиями.

Сначала — рыдания: 2 декабря 1705 года был представлен «Дворец скорби» («Castrum doloris»), чтобы оплакать почившего в бозе государя. В двух шагах от пляски смерти поставили высокий катафалк, концерт позволил выплеснуться слезам, и общество принялось усердно проливать их. На следующий день, 3 декабря, — благодарственный молебен с «Храмом чести» («Templum honoris»), приглашающим порадоваться восшествию на престол нового государя.

Иоганн Себастьян наверняка знал о существовании этих двух представлений, раз выбрал именно такое время, чтобы отправиться в город Букстехуде. Можно предположить, что он участвовал как музыкант в этих грандиозных церемониях хотя бы ради того, чтобы оплатить своё проживание. Это был случай посмотреть, как делаются подобные постановки и как человеческие чувства можно выразить в «игре» голосов. Как это далеко от жалкого хора Арнштадта и его ворчливых учеников, извлекающих из своих инструментов козлиное блеяние! Но, увы, тюрингский город не может себе позволить такие Abendmusiken, поскольку всё это, как и опера, очень дорого стоит, и Букстехуде, кстати, изворачивался как мог, чтобы найти меценатов, способных оплатить такие представления.

Но хотя путешествие Баха в Любек до сих пор служит сюжетом для литераторов, Abendmusiken — не единственная тому причина. Чаще всего поднимают два вопроса.

Не было ли подлинной причиной путешествия то, что Иоганн

Себастьян попросту метил в преемники старого Букстехуде, поскольку об этом говорили в Арнштадте, на собраниях клана Бахов? Место было престижное: в августе 1703 года на ту же тему заговорили с Маттезоном и Генделем, которые тоже побывали в Любеке. Поиграв на органах и клавесинах, почтительно послушав маэстро, оба друга отказались от предложения. Вот как Маттезон объясняет свой отказ: «Однако, когда он выставил условием заключение брака, к которому ни один из нас не испытывал ни малейшей склонности, мы откланялись после многих похвал и чествований».

Из этого краткого отрывка чаще всего делают вывод, что условием для преемника органиста была женитьба на его родной дочери, но главное, что она девичья обладала отталкивающей внешностью, заставившей сбежать обоих друзей... Как и Иоганна Себастьяна два года спустя!

Однако такое утверждение ни на чём не основано. Конечно, в Любеке тогда существовало брачное условие, которое позволяло заключить брачный договор с дочерью человека, передающего своё «дело», будь то органист, цирюльник, сапожник или ремесленник. Такое условие предполагало, разумеется, согласие девицы. Не будучи главным, оно вполне соответствовало принятому тогда обычаю: кстати, Букстехуде сам женился на дочери Тундера, своего предшественника в церкви Святой Марии. Сегодня такой обычай кажется нам противозаконным, однако тогда был выгодным, поскольку обеспечивал относительный достаток семье человека, покидающего свою должность.

При этом у нас нет никаких сведений о внешности дочерей Букстехуде — три из семи ещё не были замужем! Маттезон ничего не говорит на этот счёт, и мы знаем, что Гендель окончил свою жизнь в Лондоне закоренелым холостяком. Что до отношений Иоганна Себастьяна с этими особами, о них речи тоже не идёт, как и о его намерении получить должность органиста в Любеке. Между тем преемник Букстехуде Кристиан Шифердеккер (1679–1732) действительно женился на одной из его дочерей — Анне Маргарите.

Второй вопрос касается пресловутого секрета, который старый мастер якобы передал юному ученику. Одна фраза из биографии, написанной Форкелем, сгущает тайну: на протяжении всего пребывания в Любеке Бах якобы был «тайным слушателем» Букстехуде. На самом деле это выражение точнее перевести как «внимательный слушатель», каким и являлся Бах. Надо ли говорить о пути посвящения с целью передачи скрытой истины? Принадлежности к движению розенкрейцеров или увлечении символикой чисел? И тут мы тоже идём по ложному следу. Поступок Иоганна Себастьяна продиктован законами искусства и,

возможно, психологии, поскольку, чтобы продолжать свою карьеру и заниматься творчеством, требовалось получить благословение мастера, который посвятит тебя в профессию. И неосознанным образом — одобрение человека, заменившего Баху отца после долгих лет юности и становления, когда ему так не хватало рано исчезнувшей из его жизни отеческой руки Иоганна Амброзиуса. Верно одно: хотя Иоганн Себастьян и не унёс с собой из Любека тайны розенкрейцеров или секрета Святого Грааля, его манера игры так радикально изменилась, что жители Арнштадта это очень скоро заметят.

Уже четыре месяца, как он ушёл! Хотя в принципе должен был отлучиться всего на четыре недели! В Арнштадте вернувшегося Баха приняли, мягко говоря, более чем прохладно. И хотя Иоганн Себастьян ответил допрашивавшей его консистории, что «был в Любеке, с тем чтобы там узнать кое-что по части своего искусства», это явно не обнадёжило власти, шокированные новой манерой игры органиста. Судите сами:

«Ставим ему на вид, что до сих пор он делал в хорале много странных вариаций, примешивал к оному много чуждых звуков, что приводило общину в смущение. В будущем, если он вздумает вставить какой-нибудь чужеродный тон, то пусть [как следует] выдерживает оный, а не перебрасывается слишком поспешно на что-нибудь другое, а тем более не следует, как он до сих пор имел обыкновение делать, играть перечасий тон».

Вместо того чтобы чинно аккомпанировать молитве верующих, органист вводит иной ритм, вносит внезапные и дерзкие перемены в привычное течение службы. И хотя точно определить период его деятельности как композитора в годы становления довольно трудно, нельзя не подумать, что первые звуки «Токкаты и фуги ре минор», популярной и сегодня — пример влияния Букстехуде, — застигли первых слушателей врасплох. Это произведение — врата нового, словно сама судьба замкнула двери за годами ученичества Баха и подвела его к новому творческому пути. Уши добрых лютеран, привыкших к некоему однообразию, к убаюкивающей мелодии хоралов, не выдержали такого эстетического шока...

Однако упреки консистории касались не только музыки, они относились и к изменившемуся поведению Баха:

«Наряду с этим, совсем уж поразительно и скверно, что [у нас] до сих пор вовсе не было [совместного] музицирования, чему причина [именно] в нём, поскольку он не желает ладить с учениками; а посему пусть он скажет, намерен ли он играть с учениками не только хорал, но ещё и фигурации.

Ибо нельзя же держать ему [в придачу ещё и особого] капельмейстера. Коли он этого делать не хочет, пусть заявит о сём [чётко и] категорически, дабы можно было [всё] устроить по-другому и взять на [сию] должность кого-нибудь, кто станет сие делать».

Иоганн Себастьян недипломатичен? Упрямый артист, делающий всё по-своему? Просто-напросто ему надоело наставлять бесталанных учеников, добиваясь посредственного результата, причём практически не получая за это денег. К чёрту педагогику, раз она стоит на пути искусства! К чёрту учеников, которые только и умеют, что глотку драть...

Надо полагать, что в последующий год положение не улучшилось, поскольку 11 ноября 1706 года ему делают новые замечания по тому же поводу плюс дополнительный упрёк: «Призвать его к ответу, по какому праву он позвал недавно постороннюю девицу на хоры и музицировал с нею».

В самом деле, по лютеранским правилам, во всяком случае в Арнштадте, на хоры во время литургии допускались только мальчики и мужчины. Иоганн Себастьян Бах снова нарушил устоявшийся обычай ради собственного видения искусства. Но кто скрывается за презрительным выражением «посторонняя девица»? Вероятно, Мария Барбара, младшая из трёх кузин, которые живут вместе с Бахом у бургомистра Фельдхауса. Она родилась в Герене в 1684 году, и с самого момента знакомства у неё возникло глубокое взаимопонимание с Иоганном Себастьяном, истинное единомыслие. Может быть, консистория называет её «посторонней», потому что она не уроженка Арнштадта? Возможно, именно поэтому одна сирота сблизится с другим сиротой — молодым органистом и подумает, что когда-нибудь они создадут семью? Возродят любовь и нежность, утраченные за годы юности, прошедшие под знаком смерти их родителей?

Нам очень мало известно об этой первой связи и о Марии Барбаре. Дочь органиста из Герена, она выросла, купаясь в музыке. Но когда она поднялась на хоры с Иоганном Себастьяном, возможно, рука об руку и, наверное, тайком, она пела, играла на флейте или переворачивала страницы партитуры? Одно мы знаем точно: влюблённые поженятся 11 месяцев спустя.

# **ВОЙНА ДВУХ ПАСТОРОВ.**

## **МЮЛЬХАУЗЕН**

### **1707–1708**

«Qui non est musicus, non est Mulhusinus» («Кто не музыкант, тот не из Мюльхаузена»)! Эта поговорка Георга Андреаса Фабрициуса, отмеченная в 1626 году, наилучшим образом передаёт тесную связь города Мюльхаузена с музыкой. Когда Иоганн Себастьян, подыскивавший другое место, чтобы поскорее покинуть неприятную атмосферу Арнштадта, узнал о смерти Иоганна Георга Але (1651–1706), органиста церкви Святого Власия, он не мог упустить из виду эту отличительную особенность города. Кстати, музыкант, скончавшийся, вероятно, в декабре 1706 года, подтверждал её своим примером: он сочинил множество инструментальных произведений и написал несколько трактатов о музыке.

Вольный город Империи в 1251 году, ставший ганзейским городом несколько лет спустя, Мюльхаузен сохранил горькую память о движении Томаса Мюнцера и крестьянской войне в конце эпохи Реформации. Проповедник, желавший наступления Царства Божия на земле во имя веры в тысячелетнее царство Христа, провозглашавший уже сейчас раздел земных благ, не увлёк за собой Лютера, а поднятый им крестьянский бунт Карл V утопил в крови. Торжество покорности светским властям в ущерб самым бедным и чересчур пылкой вере?

Два века спустя молодому органисту нужно было всего-навсего получить согласие городских властей... Иоганн Себастьян в очередной раз смог воспользоваться надёжной информацией из семейных источников и услугами посредника. Первым кандидатом на освободившееся место стал не кто иной, как Иоганн Готфрид Вальтер, его родственник, органист из Эрфурта. Он снял свою кандидатуру в пользу талантливого и целеустремлённого кузена и удалился в церковь Святого Павла в Веймаре. А заседавший в городском совете Иоганн Герман Бельштедт, которому поручили нанять нового органиста, тоже оказался дальним родственником. Родственные связи задействовали на полную катушку, и это дало свои плоды. На Пасху 1707 года, в праздник Воскресения Христова, Баху устроили прослушивание в церкви Святого Власия. О произведённом им впечатлении можно судить по принятому решению: совет оценил достоинства «поименованного Паха (sic) из Арнштадта, который недавно

играл для испытания на Пасху». Дело сделано, и, похоже, без особого труда.

Официально новый органист будет назначен только в июне, так что он вернулся в родной город, чтобы подготовиться к отъезду. Можно представить, как крёстный Фельдхаус, поставленный в известность, тайком сообщил хорошую новость Марии Барбаре, как они потихоньку строили планы, ведь Иоганн Себастьян ещё не уволился из Новой церкви. Как выглядит Мюльхаузен, какие там дома, рынок, жители? А церковь и орган? Когда они поженятся, где будут жить? Принял ли Иоганна Себастьяна советник Бельштедт? Обсуждая всё это, влюблённые и вообразить не могли, что 30 мая город будет опустошён страшным пожаром, который в несколько часов уничтожит более трёхсот домов. Настоящая катастрофа для города, до сих пор относительно процветающего. Убитые горем, некоторые члены городского совета даже говорили, что у них не осталось «ни перьев, ни чернил» и что они «так удручены этим несчастьем, что никакая мысль о музыке не идёт им на ум». Пожалел ли Иоганн Себастьян о своём решении, узнав о случившемся? Жизнь может оказаться гораздо тяжелее в годы восстановления города, особенно для семьи, которую он планирует создать с Марией Барбарой. И потом, будет ли муниципалитет в состоянии платить ему жалованье на тех условиях, которые они начали обсуждать? Полно, хватит вилять и терзаться: работать в Арнштадте слишком тяжело, назад хода нет. Вперед, в Мюльхаузен!

Как положено, согласие, нашедшее выражение в новом договоре, скрепили крепким рукопожатием, и 15 июня 1707 года Бах был назначен на новое место. Учитывал ли он в своих притязаниях финансовое положение города, разорённого пожаром? Во всяком случае, он собирался получать такое же вознаграждение, как в Арнштадте, чтобы жить достойно. Со своей стороны, городские власти приложили все усилия, чтобы снискать благосклонность музыканта, — возможно, под влиянием кузена Бельштедта, — и положили ему жалованье гораздо выше, чем у его предшественника Але, хотя тот был в годах и довольно известен. Почти как в договоре, заключённом в Арнштадте, жалованье складывалось из следующего:

«85 гульденов наличными, к которым прибавятся натурой:

54 бушеля зерна;

2 поленицы дров — одна из бука и другая из дуба или тополя;

6 раз по 60 вязанок хвороста, доставленных к его дверям;

всё это за неимением земельного участка».

Добавим к этому, что ему предоставили тележку, чтобы удобнее было

переезжать. Наконец, всё было улажено, и 29 июня молодой органист подал в отставку, которую власти Арнштадта приняли без всяких возражений. Наверное, они сами испытали облегчение от того, что теперь им не придётся разбирать стычки с нерадивыми учениками, хотя кое-кто, возможно, и сожалел о талантливом исполнителе. Место Иоганна Себастьяна в Новой церкви занял другой Бах — кузен Иоганн Эрнст, который подменял его в те четыре месяца, что он провёл в Любеке. Это естественно, семья есть семья.

И вот летом Бах перебрался в Мюльхаузен и принял на себя новые обязанности. Там его встречал, среди прочих, управляющий Иоганн Адольф Фроне, пастор церкви Святого Власия, человек благочестивый и любезный, о котором мы ещё поговорим. Переходя на новое место, Иоганн Себастьян был должен подготовить и свою свадьбу, намеченную на осень.

Между тем клан Бахов пережил печальное событие — смерть Тобиаса Ламмерхирта, брата матери Иоганна Себастьяна, случившуюся в августе. Однако покойный подумал о будущих новобрачных и их нуждах, оставив племяннику наследство в 50 гульденов: неплохое подспорье. Эти деньги скоро очень пригодятся, можно будет не скупиться на свадьбу и как следует её отпраздновать. Кроме того, это хороший повод вновь собраться всем вместе.

«И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному...»; «Пленила ты сердце моё, сестра моя, невеста!...»; «И прилепится к жене своей, и будут два одною плотью; так что они уже не двое, но одна плоть...» Эти библейские фразы, должно быть, вертелись в ночь перед свадьбой в голове молодого лютеранина, женившегося в октябре. Возможно, он раскрыл наудачу свою Библию, чтобы перечитать Песнь песней или евангельский рассказ о свадьбе в Кане Галилейской... Или более прозаическим образом думал о приготовлениях к завтрашнему дню? Нет никаких сомнений, что перед торжеством надо было подумать обо всём: хватит ли вина, сколько приедет гостей, где пировать, какую музыку подобрать к церемонии... Существует ли лучший способ самоутвердиться в жизни, стать взрослым во всеобщем мнении?

В трёх километрах от Арнштадта лежит деревушка Дорнхайм, там служит пастором друг Иоганн Лоренц Штаубер, его недавно скончавшаяся жена состояла в родстве с Бахами. Наверняка Иоганну Себастьяну много проще общаться с ним, чем с пасторами Арнштадта, своими бывшими работодателями, потому-то 17 октября 1707 года он и попросит устроить венчание в маленькой сельской церкви. На сей раз за органом не Бах, и ещё

нам известно, что молодожёнов избавили от платы за совершение обряда.

Сколько родственников приехали в Дорнхайм? И кто приехал — Бахи из Эрфурта или из Эйзенаха? Были друзья Stadpfeifer'a и органисты, бургомистр Фельдхаус и кузины — сёстры невесты. Поздравляли, обменивались новостями, говорили о рождениях, кончинах, отъездах... Днём, после обильной трапезы, все вместе взялись за инструменты, чтобы восславить любовь новобрачных несколькими прочувствованными произведениями. У Иоганна Себастьяна наверняка звучала в голове ария из одной из последних свадебных кантат маэстро Букстехуде — «О радостный час, о праздничный день» («Ofrohliche Stunden, oherrlicher Tag»), слова которой дышали одновременно нежностью и мудростью:

*Пусть Бог дарует им дожить до лет  
Проседи в волосах.  
Да не оставит их Небо своим покровительством,  
И пусть они приносят пользу цехам и городу.*

Но гости вздумали импровизировать, затеяли разнузданную игру, рассыпая вольные шутки или неся околесицу, предтечу автоматического письма или «изысканного трупa»<sup>[15]</sup> сюрреалистов XX века. Однако это не означает, что играли посредственно или небрежно...

Гости разъехались, бочки опустели, инструменты смолкли — можно спокойно вернуться в город, а затем отправиться в Эрфурт на непродолжительный «медовый месяц». Со своей стороны, Иоганн Себастьян высоко оценил приём, оказанный ему Штаубером, и не забудет об этом, когда восемь месяцев спустя пастор вступит в новый брак с Региной Ведеман. Друг стал родственником, и Бах сочинит по случаю новой свадьбы, всё так же в Дорнхайме, кантату «Господь помнит о нас». Дружба нашла такое конкретное выражение.

Кантата! Звучное слово вырвалось на волю и будет следовать за Иоганном Себастьяном всю его жизнь. Хотя до гигантского творческого процесса в Лейпциге ещё далеко, первые значительные кантаты композитора были созданы в Мюльхаузене. Само это слово, пришедшее из Италии, первоначально означало пьесу для голоса в сопровождении нескольких инструментов, но эта концепция сильно обогатилась, и кантаты стали писать для нескольких солистов или хоров. Во времена, когда не делалось различия между церковным и светским, эта музыкальная форма использовалась, чтобы отметить самые разные моменты жизни: кантаты



для церковной музыки, бывшие частью литургии или исполнявшиеся по другим случаям, — своего рода духовные концерты; кантаты, которыми отмечались события общественной жизни, рождение или смерть важной особы, торжественное открытие органа или юбилей; кантаты для удовольствия или развлечения, какие исполнялись при дворе или в кафе... как оперная музыка. В последнем случае ничто не запрещало использовать мифологические сюжеты или бытовые темы.

Поэтому нет ничего удивительного, что по случаю избрания нового муниципального совета Мюльхаузена Бах написал кантату «Господь — мой царь», звучащую весьма торжественно. Он действовал как городской служащий и, похоже, сумел создать небольшой, но хороший оркестр для её исполнения. Конечно, здесь далеко до пышности *Abendmusiken* его учителя Букстехуде, но — небывалая честь! — музыка понравилась, поскольку кантату решили издать. Первый повод для гордости молодого композитора. И власти тоже остались довольны: они не пожалели о своём выборе, церемония прошла с блеском.

Среди церковных кантат этого периода, дошедших до наших дней, отметим прежде всего поминальную кантату «*Actus tragicus*» — «Смертный час — Божий час» («*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*»), которой позже восхищался Феликс Мендельсон за согласованность хора с библейским текстом, а также вариации на тему «Из глубины воззвах» («*Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir!*»). Музыковед Вольфганг Зандбергер считает, что эти произведения находятся на пересечении влияний, передающих «глубокое знание выразительной музыки органистов Северной Германии», а «с другой стороны, сочетание текстов и форма разных частей вписываются прежде всего в традицию Центральной Германии». И как не упомянуть о настоящем шедевре — кантате «Христос лежал в оковах смерти», текст которой основан на семи строфах пасхального гимна Мартина Лютера! Христос, лежавший в оковах смерти, стянутый пеленами, упомянутыми в Евангелии, должен воскреснуть, о чём говорится в последнем дуэте перед финальным хором. Бах достигает в нём вершины вокального искусства и небывалой высоты чувств в изъяснении веры.

Но что, в самом деле, думали прихожане Мюльхаузена о музыке молодого господина Баха? Ясно, что она попирала некоторые твёрдо укоренившиеся обычаи и вносила свою лепту в спор о том, как жить в лютеранской вере. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Начав Реформацию, выступив против католических властей во имя нового представления о вере, Мартин Лютер спровоцировал появление в будущем других течений в лоне самой протестантской традиции,

обновлявших или даже оспаривающих её. Так, в XVII веке в Германии широко распространилось пиетистское движение, оказав сильное влияние на умы. Простое пробуждение, растормошившее задремавшие лютеранские церкви? Если верить Филиппу Якову Шпенеру (1635–1705), пастору и богослову из Эльзаса, стоявшему у истоков этого течения, всё гораздо серьезнее. Он считал первоочередной необходимостью вернуться к более восприимчивому, более духовному христианству. В своей книге «Благочестивые желания», бестселлере той эпохи, этот проповедник, который позже будет жить в Страсбурге и Франкфурте, со страстью описывает жгучую необходимость вернуться к Богу:

«Нам надлежит показать, что всё, что не исходит из сердца, есть лишь лицемерие, и приучить людей прежде всего заботиться о внутреннем человеке, пробудить любовь к Богу и ближнему подобающими способами, а затем действовать сообразно. Следственно, надлежит беспрестанно указывать на то, как Божественные средства Слова и таинств касаются до сего внутреннего человека и что ни в коем случае нельзя внимать Слову внешним ухом, надобно позволить ему проникнуть в сердце, мы должны в нём слышать о Святом Духе, ощущать его печать и силу Слова Его с живым утешением».

Как видно, Шпенер довольно талантливо говорил о Боге в сердце ещё до Паскаля<sup>[16]</sup>. Но подчёркивая, что крещение, вера и чувство спасения недостаточны для самого спасения, проповедник слегка отступает от строгой лютеранской доктрины, хотя и опровергает это. Отвергая чересчур интеллектуальный подход к вере, Шпенер выступает с осуждением богословских споров, превращающихся в бесплодные стычки и отвлекающие христиан от главного. Почему не вернуться к непосредственному чтению Слова Господня на небольших собраниях? — спрашивает он. Почему не обратиться к истинному смыслу молитвы?

Это движение духовного пробуждения, которое порой чересчур поспешно уподобляют квиетизму<sup>[17]</sup>, зародившемуся во Франции с лёгкой руки Фенелона и госпожи Гюйон, к великой досаде Боссюэ<sup>[18]</sup>, не привело к расколу в Церкви, однако настаивало на вере как личном опыте. Предваряя идеи эпохи Просвещения, пиетизм не без оптимизма смотрит на пришествие нового мира, преобразованного Духом.

Шпенер умер в 1705 году, и конфликт между ортодоксальными лютеранами и пиетистами продолжился «в низах». В Мюльхаузене он нашёл воплощение и двух личностей: пасторе Айльмаре и управляющем Фроне. Георг Кристиан Айльмар (1665–1715) представлял первое течение,

причём довольно непримиримо, и любил напоминать о великих принципах лютеранской ортодоксальности, о важности спасения единственно через веру. Он проповедовал в церкви Святой Марии и быстро подружился с Иоганном Себастьяном, даже сотрудничал с ним, например написал слова к кантате «Из глубины воззвах», которую заказал для своей церкви. Зато управляющий Фроне, непосредственный начальник Иоганна Себастьяна, последователь пиетизма, не был так строг в своих убеждениях. Хотя он и желал склонить христиан Мюльхаузуена к менее формальному отношению к религии, но не стремился разжечь бывшие братоубийственные конфликты. Но проблема в том, что музыка тоже становилась предметом богословских разногласий... Можно легко себе представить диалоги двух пасторов, порой проходившие на повышенных тонах:

— Господин Айльмар, эта ария, которую органист Бах исполнял намеренно, слишком сложна! Наши прихожане ничего не поняли! Чем слушать эти вариации на тему Евангелия нынче в воскресенье, я предложил им прийти и вместе поговорить о самом тексте, свободно помолиться после службы! Так они лучше усвоят смысл...

— Вы заблуждаетесь, господин Фроне! Ведь сам брат Мартин, наш Мартин Лютер, призывал нас воздавать хвалу Господу пением! Нет ничего слишком прекрасного для прославления Бога, как сказано в Псалмах! Если не петь вместе хорал, наша община рассыплется на кучки, читающие Библию, которым вы благоволите...

— Я вовсе не стремлюсь дробить нашу Церковь, господин Айльмар... Я только хочу привести её ближе к Христу. Слишком много мелодий, слишком много украшений, слишком много инструментов удаляют нас от него, и сие весьма прискорбно. Как может Дух говорить с нашим сердцем, когда множество голосов заглушают его собственный?

Споры двух пасторов, вероятно, могли длиться бесконечно, переходя из одной тональности в другую. В определённый момент они, должно быть, достигли такой высоты, что местным властям пришлось вмешаться, чтобы положить им конец.

Тем не менее, хотя Айльмар покровительствовал искусству Иоганна Себастьяна, его начальник Фроне вёл себя гораздо более сдержанно, особенно в отношении концертных произведений, предпочитая традиционное пение. Бах же со всей бескомпромиссностью, на какую был способен, когда защищал собственное музыкальное творчество, принял сторону Айльмара, поскольку также тяготел к ортодоксальному лютеранству. В очередной раз он поставит себя в неловкое положение по отношению к новому работодателю. Так не могло длиться бесконечно.

По прошествии времени, не ставя под сомнение неопровержимые художественные аргументы Баха, трудно понять столь радикальный выбор между двумя пасторами. Если послушать кантаты этого периода и как следует изучить их тексты, по сути, они не так уж далеки от пиетистского мышления. Разве они не перешагнули через время и пространство, чтобы говорить о Боге, вещающем сердцу? В этих произведениях выражена не только некая догма или чисто интеллектуальная концепция, но и глубина побуждений, движений души верующего.

Говоря о годе, проведённом в Мюльхаузене, Альберто Бассо использует два слова: «разочарование» и «унижение». Конечно, конфликт, о котором мы говорили выше, жизнь не украшал, однако тот период не состоял сплошь из провалов и поражений: Бах счастлив в браке, некоторые его сочинения имеют успех, он обзавёлся крепкими дружескими связями, например с Айльмаром, к тому же заимел учеников, которые уже начинают неплохо ему помогать, например Иоганна Мартина Шубарта (1690–1721) и Иоганна Каспара Фоглера (1696–1763). Параллельно Бах будет насаждать на муниципалитет, чтобы его орган как следует реставрировали, и довольно легко добьётся своей цели.

Орган церкви Святого Власия был восстановлен в прошлом веке мастером Бендером, с которым мы уже встречались на церемонии освящения органа в Арнштадте. В данном случае Бах с замечательной технической точностью в своих оценках потребовал переделать все мехи и пневматический тракт, добавить третью клавиатуру и дополнительные регистры. Всё это было нужно для большей мощи и разнообразия планов и регистровки.

Для города, разорённого недавним пожаром, эти расходы могли оказаться неподъёмными, и можно себе представить, какую настойчивость пришлось проявить Иоганну Себастьяну, чтобы добиться своей цели! Начались тяжёлые переговоры с мастером Бендером; после многих споров сговорились наконец на сумме в 230 талеров. Приходу придётся поднапрячься! Ремонт затянется больше чем на год, после чего Бах сможет приехать на освящение и опробовать инструмент.

Но в последние месяцы пребывания в Мюльхаузене он был занят не только переговорами об органе, но и поисками нового места. Некая сила толкала его вперёд! Планы снова держали в строжайшей тайне, посвятив в неё лишь нескольких членов семейного круга. Поэтому наниматели, пригласившие его в церковь Святого Власия, очень удивились, получив 25 июня 1708 года прошение об отставке:

«Хотя моей конечной целью всегда было с наслаждением исполнять

регулярную церковную музыку во славу Божию и по вашей воле и вообще по возможности и по мере моих слабых сил способствовать развитию почти повсеместно набирающей силу церковной музыки, которая зачастую лучше разработанной здесь гармонии; хотя я собрал в округе, и не без затрат, обширный репертуар отменных церковных сочинений; хотя я, в соответствии со своими обязанностями, составил проект по исправлению недостатков органа; хотя я повсеместно справлялся со своей задачей с радостью, всё это, однако, свершалось не без помех, и на сегодняшний день непохоже, чтобы положение изменилось, а мне так бы хотелось в будущем порадовать некоторые души сей церкви. Добавлю к этому, что мне приходится вести здесь весьма стеснённую жизнь: уплатив за жильё и купив продукты потребления первой необходимости, я остаюсь почти без средств.

Богу было угодно, чтобы в моей жизни произошла непредвиденная перемена, сулящая мне достаток и осуществление моей цели (каковая есть исполнение священной музыки без помех, чинимых мне другими): я принял с благодарностью приглашение в придворную капеллу и камерный оркестр Его Светлейшего Высочества герцога Саксен-Веймарского.

С почтением и покорностью довожу эти планы до сведения моих милостивейших патронов и прошу их соблаговолить принять во внимание мои скромные услуги и предоставить мне отставку...»

Надо читать и перечитывать это письмо, в котором смешаны вольность и почтительность, требовательность артиста и соображения чисто материального порядка, вплоть до издёвки в конце, когда органист ни с того ни с сего объявляет, что нашёл кое-что получше. Но стало ли решение Баха полной неожиданностью для адресатов письма? Словно оправдываясь, он перечисляет вначале свои качества верного слуги: он хорошо исполнял свои обязанности, попытался развить музыкальные вкусы, заботился об органе и даже получал удовольствие от своей работы... А главное, он настаивает на «регулярной церковной музыке во славу Божию и по вашей воле». Что он понимает под этой формулировкой? Свободу исполнять кантаты, как он того желает, не получая без конца упрёков от пиетистов? Возможность обеспечить определённый уровень исполнения благодаря достойным музыкантам? По сути, как говорит сам Бах, нужно довести искусство до совершенства.

Однако нас до сих пор поражает свобода, с какой музыкант говорит о недовольстве своим материальным положением, приземлённый реализм, диссонирующий с возвышенными эстетическими соображениями. В этой устойчивой и немного шокирующей двойственности — весь Иоганн

Себастьян. Вместе с его начальством мы узнаем о его назначении в капеллу герцога Саксен-Веймарского.

На следующий же день его отставка была принята.

# ДВА ГОСУДАРЯ НА ОДНО КНЯЖЕСТВО ВЕЙМАР 1708–1717

После всего одного года в Мюльхаузене — больше восьми лет в Веймаре! Прибыв в этот город, впоследствии сыгравший столь важную роль в политической истории и культуре Германии, в будующие «немецкие Афины», где будут жить Гёте, Лист и Вагнер и где будет написана печальная глава истории республики, предваряющая наступление Третьего рейха, догадывался ли Бах, что задержится здесь так надолго? Проживание в Веймаре — новый случай подняться ещё на одну ступеньку социальной лестницы, однако оно отмечено и большой плодовитостью, принимающей всё больший размах и становящейся всё более амбициозной. Способность усвоить чужое влияние теперь дополнена обширным собственным творчеством, в особенности в области органной музыки. Эта плодовитость столь же замечательным образом проявилась и в повседневной жизни: здесь родились первые дети, а любящая и нежная Мария Барбара создала семейный очаг, открытый для многочисленных друзей и учеников. Уже довольно широко известный 23-летний мужчина обладал плодовитостью во всех смыслах этого слова.

Но как же он напросился на службу в Веймар? По утверждению Форкеля, во время поездки по стране герцог Саксен-Веймарский, услышав игру Баха на органе, пожелал ввести его в свою капеллу; но не менее вероятно, что Бах претендовал на место старого органиста Эффлера, с которым уже работал во время своего пребывания при этом дворе, прежде чем получил своё первое место в Арнштадте. Эффлер, часто болевший, не справлялся со своими обязанностями. По обычаю, устроили прослушивание, впечатление было благоприятным. Кстати, Бах навёл справки: новая должность гораздо почётнее, чем в Мюльхаузене, и не ограничивается только церковной музыкой. Оркестр состоит из четырнадцати музыкантов, вполне удовлетворительный, с ним можно опробовать новые стили. Но что представляет собой герцог Вильгельм Эрнст? Каков его характер, как он относится к своим музыкантам? Соискатель расспросил нескольких человек, служивших в Веймаре, и те высказались единодушно: герцог, бесспорно, любит музыку, но неуступчив в своих религиозных и моральных принципах, с ним лучше не связываться.

Беда тому, кто вздумает ему перечить!

Сегодня княжество часто представляют таким опереточным королевством, но при саксен-веймарском дворе вовсе не было ничего легкомысленного! Никаких чудес и восторгов: герцог вам не весельчак. Властитель-зануда, он очень серьёзно относился к своей миссии и не любил, когда нарушали этикет или пренебрегали обычаями. В то время как многие князья разорялись на празднества и фейерверки, подражая Версалю, при веймарском дворе огни гасили в 8 часов вечера зимой и в 9 часов — летом. Заставляя слуг исполнять тяжкий церемониал, князь, носивший ночной колпак и спавший отдельно от жены, однако не возражал, чтобы музыка звучала днем. Но и тут никаких шуток: об исполнении оперы не может быть и речи, приверженцам этого музыкального жанра сразу укажут на дверь. Если герцог проявил хороший вкус, наняв Иоганна Себастьяна, то не для того, чтобы он устраивал развлечения. Надо быть начеку...

Только ли в характере дело? Отнюдь: герцог Вильгельм — порождение Реформации и политической раздробленности вследствие Тридцатилетней войны, когда религия смешивается с борьбой за власть — на радость и на горе.

Государь-лютеранин, герцог, да ещё и глава церкви, в некотором смысле папа в миниатюре. Буквально воспринимая пресловутое правило *Cujus regio, ejus religio* («Чья власть, того и вера»), он дотошно следил за правотою и добронравием своих подданных, выступая их гарантом. Поэтому и заботился о спасении своих слуг, которых заставлял молиться вместе с ним, проверяя, хорошо ли они усвоили церковные проповеди. Благочестивый герцог, хотя и требовал церковной музыки, достойной так называться, при этом не был пиетистом. Последовательный сторонник ортодоксального лютеранства, он, верно, заподозрил опасность для существующего порядка в неофициальных собраниях, малых совещаниях, предлагаемых Шпенером, на которых, на его взгляд, слишком уж вольно молились и трактовали Библию. В Боге, вещающем сердцу, было что-то анархическое, подозрительное... Подозрительность в отношении пиетистов не останется без последствий для дальнейшей карьеры Баха.

Парадоксальным образом власть этого деспота оказалась не настолько абсолютной, как можно было подумать! Ибо княжество Саксен-Веймарское было диархией: власть делили между собой два соправителя из одного рода. В начале века герцог Вильгельм Эрнст должен был ладить со своим племянником Эрнстом Августом. В то время как один занимал



импозантный замок Вильгельмсбург, второй жил в Роттершлоссе, больше похожем на огромный городской дом, чем на дворец. Можно догадаться, к чему приводило это двоевластие: оба правителя друг друга терпеть не могли. Их противостояние можно объяснить как негибким характером одного и бескомпромиссностью другого, так и разными политическими воззрениями. Придерживаясь традиционного и авторитарного взгляда на непоколебимый порядок, установленный Богом, Вильгельм Эрнст столкнулся с племянником, который в большей степени был человеком Просвещения, заботящимся о прогрессе и терпимости в более современных формах. Как можно править совместно при подобных обстоятельствах? Такое положение вещей не облегчит жизни Баху, который как придворный музыкант подчинялся обоим господам.

Слава богу, период трений ещё не наступил. Получив жалованье в 150 гульденов — вдвое больше, чем в Мюльхаузене, — плюс натурные выплаты пивом и вином, господин Бах стал одним из музыкантов придворной капеллы, одновременно органистом и первой скрипкой. Почему же использовалось слово «капелла», религиозный оттенок которого может показаться странным, ведь оно означало прежде всего оркестр, способный исполнять самый разный репертуар? Как напоминает Филипп Бос-сан, слово «капелла» (*chapelle*), пришедшее из французского языка, в котором оно означает также «часовня», происходит от *chape* (облачения) святого Мартина, почитаемого как реликвия. Французские короли обзавелись «частной капеллой», «музыкальной часовней» — ансамблем музыкантов, сопровождавших богослужение при дворе. Кстати, этим учреждением руководил священник, пока Людовик XV не сделал эту должность светской. Аккомпанируя мессе, капеллы исполняли, в частности, многочисленные мотеты<sup>[19]</sup>.

Версаль, как мы уже сказали, был объектом подражания для всей Германии, и лютеранские дворы не остались в стороне. Точно так же, как обладание замком, обладание капеллой было показателем определённого уровня роскоши: нужно блистать и через музыку.

«Итак, господин Бах, что вы нам сегодня сыграете?» Задавая этот вопрос, герцог Вильгельм не ждал от своего нового музыканта вдохновения артиста, вольного в своих поступках; подразумевалось, что тот будет покорно следовать сложившимся обычаям. На то и двор, чтобы каждый знал своё место, будь то вельможа или слуга. Это сцена для спектакля власти. В такой обстановке каждый молча наблюдает за другим, по более или менее явным признакам догадываясь о том, какое место тот занимает в глазах правителя, в фаворе он или в опале, в почёте или забвении. Здесь

ещё в большей степени, чем где-либо, надо следовать правилам и держать под контролем свои чувства. Хотя Иоганн Себастьян и не принадлежал к благородному сословию, он по воле обстоятельств был вынужден усвоить правила поведения, чтобы прижиться в этой среде. Он знал, что его служба музыканта вписывается в строгий этикет, который задаёт ритм дня. Если в тяжеловесной барочной часовне под названием Путь в Небесный град проходили строгие церковные службы, то концерты порой устраивали с большой пышностью. В исключительных случаях оркестр наряжали в пёстрые венгерские костюмы. Косвенным образом Бах обращался к памяти своих далёких предков, пришедших из Венгрии...

Однако его любопытство в большей степени вызывает не Центральная, а Южная Европа. Бах — самый итальянский из немецких музыкантов или самый немецкий из итальянских? В этой формулировке почти нет преувеличения, если изучить его музыкальное творчество веймарского периода. Да, восхитительный «Итальянский концерт Фа мажор» был написан в Лейпциге несколько лет спустя, однако обращение к стилистике Юга относится именно к этим годам, достигая своего рода вершины в 1713-м. Альберт Швейцер говорит в этой связи о некоем «универсальном обучении», поскольку и французское влияние также ощущается.

Мы видели, что, путешествуя, Бах не посетил Италию в отличие от множества своих современников. Его вовсе не манила к себе Венеция, словно он предпочитал городу дождей более тёмные воды Любека или Гамбурга, а то и Дрездена. Никакого желания увидеть Флоренцию или Рим... Может быть, лютеранин всегда держит в памяти обличительные речи Мартина Лютера против «Вавилонской блудницы» — города пап и католиков? Иоганн Себастьян не дал пояснений на этот счёт. Нет, его собственные странствия скорее похожи на «воображаемое путешествие», как красиво выразился Вольфганг Зандбергер. В своей родной Тюрингии, а потом и в Саксонии Бах, кажущийся практически домоседом, мерит дороги Италии лишь в своём воображении. Впрочем, ничего удивительного для композитора, который любит работать, сидя за столом, с пером в руке, не прибегая к помощи инструмента, внимательно и сосредоточенно прислушиваясь к воображаемым голосам, создавая особую атмосферу, свой язык и сталкивая разные выразительные средства.

Великие органисты Севера передали ему германскую традицию, а теперь он получил новые источники вдохновения от других выдающихся людей. Здесь были, во-первых, кузен Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748), который открыл ему самых знаменитых итальянских композиторов, а ещё

скрипач Пизендель, с которым он познакомился в 1709 году, капельмейстер Дрезде, с которым он работал каждый день, а главное — мелькнувший ярким метеором молодой герцог Саксен-Веймарский (1696–1715). Ещё один герцог, скажете вы? Но этот совсем не похож на других. Единокровный брат Эрнста Августа, ученик Баха, он озарил его пребывание в Веймаре своей дружбой, любовью к искусству, своей лёгкостью и непосредственностью. Кроме того, юный герцог был великолепным музыкантом и к тому же сочинял музыку в итальянском стиле. Когда Иоганн Себастьян поступил в веймарскую капеллу, Иоганн Эрнст был двенадцатилетним подростком, из Утрехта и Амстердама, где учился и слышал органиста де Граафа, он привёз исключительное собрание сочинений Вивальди — к великой радости капеллы.

И вот Бах вновь переписывает ноты и совершает открытия, окунувшись в мир Вивальди, Альбинони, Корелли, Фрескобальди, Марчелло, Бонпорти! Как среди всего этого сделать выбор? За что приняться в первую очередь? Что предпочесть, что сделать приоритетом, если нужно служить музыкантом каждый день? Иоганн Себастьян не просто переписывает ноты, он перекладывает, преобразует, переводит на иной язык и создаёт заново. Это относится к шестнадцати «Итальянским концертам» в переложении для клавесина и пяти концертам для органа — эти произведения того же Вивальди, герцога Иоганна Эрнста, Марчелло вдруг зазвучали совершенно по-другому. Так что же, скажет кто-то, Бах занимается плагиатом, ворует у гениальных современников? Отнюдь. Просто в ту эпоху, когда литературная и художественная собственность не охранялась, в подобном приёме не было ничего возмутительного. Более того, он служил каналом сообщения между композиторами и способствовал распространению произведений, которые иначе могли попросту кануть в забвение. И не всегда под рукой был оркестр для исполнения сложных произведений: устроить настоящий концерт на одном-единственном инструменте, заставить его звучать разными голосами — какой дерзкий вызов! Бах неоднократно его принимал...

Когда мы говорим об итальянском стиле, следует держаться подальше от стереотипов: в нём нет никакого полёта фантазии или лёгкости. Точно так же, как увертюры во французском духе подчинялись чёткому эстетическому кодексу, здесь речь идёт о манере письма, когда приходится следовать строгим правилам: большое значение придаётся кантабиле (певучести) и мелодике, обязательному хроматизму. Именно в способности к созиданию в определённых рамках проявится гений Иоганна Себастьяна, он превратит ограниченность средств в стимул. Перечитаем Альберта

Швейцера: «Ясно одно: он очень вольно обращался с образцами и не раз оставлял от оригинала только тему и общее строение. В этом нет ничего удивительного для нас; мы знаем, по другим примерам, что у него была привычка присваивать чужие идеи, обращаясь с ними как с собственными...»

Итальянское влияние, пролившееся живительным дождём на инструментальные произведения веймарского периода, проявилось и в эволюции формы кантат. Понемногу мир маэстро Букстехуде оставался в стороне, как и музыкальный жанр, отличавшийся более сдержанной манерой и строго придерживавшийся библейского текста, делая своей отправной точкой лютеранский хорал.

Пастор Эрдман Неймейстер (1671–1756), служивший в Сорау и Гамбурге, станет выразителем этого преобразования, опубликовав, в частности, девять циклов кантат. Отступление от буквы Библии, надо полагать, не могло не вызвать богословских споров. Во-первых, либретто теперь опирается скорее на вольные духовные стихи, а не на само Писание, которое превращается лишь в тематическую основу. Такая форма способствует свободе самовыражения. Во-вторых, в музыкальном плане обновлённая кантата сближается с оперным жанром. Отныне будут использоваться *aria da capo* (вступительная ария) и речитатив. Для лютеранских ушей это настоящая революция, прямо выраженная в знаменитой формулировке Неймейстера, цитировавшейся много раз: «Кантата — не что иное, как отрывок из оперы, состоящий из речитативов и арий».

Иоганн Себастьян, который должен был сочинять по кантате в месяц, выразил в этих произведениях эволюцию стиля, в особенности в 1714–1715 годах. Приведём в качестве примера кантаты «Стенанья, плач, заботы и тревоги» («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen») на либретто Соломона Франка, «Моё сердце сочтётся кровью» («Mein Herze schwimmt im Blut»), «Гряди, спаситель народов» («Nun komm der Heiden Heiland»). Очень показательна кантата «Скорбь моя была велика» («Ich hatte viel Bekümmernis»), которую часто комментируют. Под этим драматическим заглавием следует вымышленный диалог, порой почти любовный, между человеческой душой и Христом. В арии, когда два голоса отвечают друг другу «Achja! Achja!» или когда бесконечно повторяются простые слова, легко увидеть сильный эротический подтекст, во всяком случае форму, которая стоит ближе к опере, чем к церковной музыке. Конечно, роль души исполняет детский голос, а роль Иисуса — бас, но как было бы легко заменить подростка женщиной... Тогда не нужны ни костюмы, ни постановка, чтобы

вообразить, что происходит между двумя главными действующими лицами! Однако не стоит забывать, что мистический язык часто использует плотские выражения: достаточно вспомнить Песнь песней в Библии, святого Бернарда, Терезу Авильскую и святого Иоанна Крестителя, чьи поэтические образы были столь же жгучими. Не стоит видеть в этом теологических ошибок...

И разве не трогательна его манера говорить о самых серьёзных вещах с радостной безмятежностью, никогда не напускной? Это относится и к знаменитой кантате «Приди, сладкий час смерти» («Кошт, du susfle Todesstunde»). В ней можно было бы априори увидеть болезненное влечение, ожидание последнего момента жизни, полное грусти и боли. Как мы уже говорили, Иоганн Себастьян очень рано лишился своих близких и смерть ещё не раз назначала ему встречу. Однако он говорит об этом часе с доверием, которое сочится из его музыки; об этом, в частности, свидетельствует один из хоров кантаты, предвещающий своей мощью «Страсти по Матфею», на почти танцевальную мелодию. Но тут далеко до пляски смерти, это, скорее, веселье на пиру вечной жизни...

Тем временем нужно было веселить господ на пирах земных и доставлять им разные удовольствия. Одним из них была охота, и по такому случаю Бах написал одну из самых знаменитых своих светских кантат — «Мне нравится безудержная охота» («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd»). Герцог Кристиан Саксен-Вейсфельс, близкий к саксен-веймарскому двору, хотел достойно отпраздновать свой день рождения 23 февраля 1713 года. Он заказал Баху и либреттисту Соломону Франку произведение, которое должно было быть исполнено в этот день в конце псовой охоты. Франк, поэт, библиотекарь княжества и секретарь консистории, часто работал с Бахом над кантатами разного рода. В данном случае он использует для либретто банальные мифологические персонажи, чтобы восславить герцога и мир, царящий в его землях. Лесть и пропаганда — это было обычным делом. На сцену выходят Диана, Эндимион, Палее, Пан, которые станут воспевать наслаждения охоты, любовь и, наконец, пасторальный покой под рукой князя, доброго пастыря... Конечно, намёки не отличаются утончённостью, лучше остановиться на мелодиях и оркестровке. В этих целях, разумеется, используются охотничьи рога, но также гобои, флейты, английские рожки, изображающие мир пастухов и пастушек. «Охота — развлечение богов...»

Бах, как мы видели, не колеблясь делал переложения чужих произведений; эту привычку переделывать, пародировать он столь же часто станет применять к собственным творениям. Таким образом, произведение,

написанное на определённый случай, он сможет применить, внося кое-какие изменения, при других обстоятельствах — что в Веймаре, что в Лейпциге, для герцога Саксен-Веймарского или, позднее, для курфюрста Саксонского Фридриха Августа II. А главное, он даже повторно использует две самые известные арии из церковной кантаты «Так возлюбил Господь наш мир» («Also hat Gott die Welt geliebt»). Зачем это было нужно? Не хватало вдохновения? И как понять, что строгий лютеранин с такой лёгкостью переходит от светского к церковному, от мифологии к христианству? Надо полагать, что в те времена граница между двумя этими художественными областями была весьма условной. Впрочем, повторы у Баха подчиняются негласному правилу: если светскую мелодию можно использовать для церковного произведения, то наоборот — никогда. Баху было с кого брать пример: сам Мартин Лютер указал ему дорогу, используя народные песни для своих знаменитых хоралов, исполняемых во время коллективной молитвы. Иоганн Себастьян лишь возвращается к истокам.

Вернувшись домой со службы (если он не в отлучке), Иоганн Себастьян Бах отдыхал в кругу семьи. Они с Марией Барбарой поселились у Адама Иммануила Вельдига, гофмейстера, музыканта, певшего в придворном оркестре. Домовладелец сам проживал в доме под номером 16 на Рыночной площади. Тесноватая квартира (почти 70 квадратных метров) понемногу наполнялась: старшая сестра Марии Барбары, Фриделена, приехала к молодой чете и стала помогать по хозяйству. Семья-то росла...

Дочь! С появлением на свет Катарины Доротеи в конце декабря 1708 года открывается череда рождений, в ритме которых пройдёт вся жизнь Бахов в Веймаре. С какой нежностью они смотрят на своё первое дитя! Это начало новой эры, сколько ожиданий, планов... А голос! Этот крик говорит о мощном дыхании. А вдруг малышка Катарина станет певчей или, ещё лучше, оперной певицей, сопрано, способным поспорить с лучшими из лучших? Пока не настало время учить малышку пению её баюкают колыбельными, и она купается в звуках, окружающих её со всех сторон. Гаммы на клавесине или мелодия, исполненная на виоле да гэмбз в вечерней тишине, — её первые дни прошли в необычной атмосфере.

Чего только не писали о плодовитости Баха! Судачили о его мужской силе, как это делает Люк Андре Марсель в своих размышлениях, кажущихся нам сегодня немного старомодными, об энергии, выражающейся в плотской плодоносности. Как не вспомнить завет из Книги Бытия: «Плодитесь и размножайтесь», к которому явно относились со всей серьёзностью не только католики, но и протестанты; этот завет

побуждает человека распространиться по всей земле, став венцом творения. И этот лютеранский смысл, которым наделяется плоть, присутствует в барочной чувственности, иначе откуда эти пухлые ангелочки с круглыми щёчками и попками, эти обнажённые тела и перси на картинах и скульптурах? Толкователи без колебаний проводят параллель между обильным творчеством музыканта, невозмутимо сочинявшего одну кантату за другой, в частности в Лейпциге, и рождением многочисленных детей сначала в одном браке, потом в другом. Бах, плодоносное дерево, приносит сочинения и детей с размеренностью метронома... Чересчур избитый образ.

Однако в самом этом явлении нет ничего сверхъестественного. Во-первых, вспомним, что в семье Баха никогда не собиралось под одной крышей 20 детей одновременно просто потому, что многие из них рано умирали, а разница в возрасте между старшими и младшими была очень большой. Действительность гораздо более жестока, поскольку Бах увидит смерть одиннадцати из своих потомков. У Людовика XIV, практически его современника, умерли не только все дети, но и внуки. В те времена многодетные семьи не были чем-то исключительным; достаточно вспомнить родителей самого Иоганна Себастьяна, Иоганна Амброзиуса и Елизавету, и их семейный очаг в Эйзенахе. Помимо отсутствия контрацепции в этом, скорее всего, проявилось неосознанное желание бороться со смертью, воля к жизни, оказавшаяся сильнее невзгод. В своём очень живом портрете Анны Магдалены Бах Филипп Лесаж говорит и о Германии, обескровленной Тридцатилетней войной, население которой просто обязано было восстановиться любой ценой. Инстинкт жизни, простого выживания, особенно когда знаешь, что многие из будущих детей рано перейдут в мир иной.

Конечно, можно утверждать, что смерть для людей XVIII века — более привычное явление, чем для нынешних, что она не щадила никого и что, как показывают тексты множества кантат, Бах и его современники спокойно относились к уходу из жизни, который есть всего лишь сон в объятиях Спасителя. И всё-таки! Разве можно всерьёз подумать, что родители не обезумеют от горя перед умершим младенцем, пустой колыбелью? Разве можно вообразить, что Мария Барбара, а после Анна Магдалена не сохранили на всю жизнь горькой памяти об утраченных детях? Между надеждой и смертью всегда существует тесная связь, тайна, которую трудно постичь человеку нашей эпохи. И что думал Иоганн Себастьян, когда, сидя вечером с Библией в руках, читал, перечитывал и делал пометки в Книге Иова? Иова, удручённого несчастьями, познавшего

разорение и смерть своих детей... Бог дал, Бог и взял... Так ли просто найти опору в вере, даже для убеждённого лютеранина?

За рождением дочери-первенца на свет появился Вильгельм Фридеман, первый сын — в ноябре 1710 года. Его крёстной стала дочь пастора Айльмара из Мюльхаузена. Иоганн Себастьян нежно будет называть его «мой дорогой Фриде». Однако годы радости омрачены кончиной 23 февраля 1713 года близнецов Марии Софии и Иоганна Кристофа. Для четы Бах это был ужасный удар. Вскоре после того близнецы родились у брата Баха, Иоганна Кристофа, но один из них, по имени Иоганн Себастьян, тоже долго не проживёт. Несмотря на расстояние, родственники разделяют горе друг друга.

По счастью, 8 марта 1714 года родился Карл Филипп Эмануэль Бах, а год спустя, 11 марта 1715-го, за ним последовал Иоганн Готфрид Бернгард. Повседневные тяготы супружеской четы становились всё тяжелее.

Мы мало знаем об их быте, разве что Мария Барбара тащила на себе весь дом. Помимо того, что она помогала мужу в работе, возможно, переписывала ноты, а то и пела при случае, она вела хозяйство растущей семьи. Не была ли её жизнь прообразом «трёх К» немецкой домохозяйки согласно формуле, распространённой позднее: *Kinder, Kirche, Küche* (дети, церковь, кухня)? Мужа целый день не было дома: он на службе, но благодаря ей дом Бахов слыл шумным и приветливым. Помимо детей и сестры нужно было привечать и размещать учеников, ироде Шубарта, или племянников, принимать друзей, жить в ритме различных обязанностей. Дом быстро превратился в гудящий улей или, по словам современников, в «голубятню»... Входят, выходят, спорят, поют! Рыночная площадь — лучшее место для встреч.

Наряду с семейной плодовитостью в годы, проведённые в Веймаре, Иоганн Себастьян увеличил и другую свою семью — органную! Его бурная деятельность выражалась одновременно в сочинении музыки, экспертизе инструментов и виртуозном исполнении органных пьес. Музыкант разрывался между разными аспектами своего ремесла, инструмент поглощал его целиком. Как скажет несколько веков спустя Густав Леонхардт, столько сделавший для произведений Баха: «Я понимаю, что можно влюбиться в орган. В этом случае его даже нельзя назвать инструментом. Орган — это музыкальный факт». Бах не мог не влюбиться в органы, к которым прикасался и которые заставлял отзываться на его прикосновения!

Не довольствуясь переложением или адаптацией чужих произведений для этого инструмента, композитор сочинял огромные пьесы — «Токката



до мажор», знаменитая «Дорийская» токката и «Пассакалия до минор». В них он достиг вершины своего искусства. К этому надо добавить работу эксперта, добившегося просто физической близости с инструментом — этой прекрасной машиной из дерева и металла. «Прежде всего мне нужно узнать, хороши ли у органа лёгкие!» — воскликнул молодой мастер, усевшись за клавиатуру, чтобы оценить состояние и возможности инструмента, с уверенностью врача, точными движениями выстукивающего пациента. Специалисты по Баху подчёркивают его способность оценить технические возможности инструмента, комплиментами уравновесив замечания мастеру. Каждый инструмент по сути обладал собственной индивидуальностью; интуитивное представление об этом, кстати, согласовывается с христианской традицией, которая видит в дышащих трубах священный инструмент. Не случайно лютеране пышно празднуют открытие органа, как сделает Бах, вернувшись по такому случаю в Мюльхаузен. И не случайно, что в современной католической церкви по-прежнему освящают новый орган, обращаясь к нему как к живому, с особой молитвой: «О орган, священный инструмент...» Он не просто подспорье, как другие инструменты, он предназначен возносить к небу молитву верующих.

В этот период будет много подобных вызовов на оценку и освящение органов, не говоря уже о частных просьбах: помочь коллеге, убедиться, что ремонт выполнен качественно. О Мюльхаузене мы уже говорили; в 1709 году Иоганн Себастьян был в Таубахе, а в апреле 1716-го — в Рыночной церкви Галле, в июле осматривал орган церкви Августинцев в Эрфурте. 16 декабря 1716 года настал черёд органа церкви Святого Павла в Лейпциге: он побывал в руках мастера, когда тот уже собирался покинуть Веймар. Эти осмотры были поводом попутешествовать, завести новые и поддержать старые связи.

Особые отношения с органом, кроме того, позволили Баху достичь виртуозного мастерства игры, отмечаемого многими современниками. Стараясь усовершенствовать технику игры, Иоганн Себастьян использовал большие пальцы рук, этот приём открывал множество возможностей, и вскоре его переняли многие органисты. Однако своей репутацией несравненного музыканта Бах обязан владению цедильной клавиатурой. Как напишет много позже, в 1789 году, английский критик Чарлз Бёрни, «многие музыканты не разделяют этих похвал (Баху): этот человек, поистине великий в своих произведениях для органа, большинством из которых я располагаю, всегда находился в поиске чего-то нового, трудного, не уделяя ни малейшего внимания естественности и лёгкости. Он был

настолько влюблён в абсолютную гармонию, что помимо усиленного использования педалей наверняка помогал себе палочкой, чтобы нажимать на клавиши, до которых нельзя было дотянуться ни руками, ни ногами».

Когда заходит речь о подобных талантах, некоторые рассказы напоминают красивую легенду. Например, однажды Бах явился в какую-то церковь, не назвав своего имени, и предложил местному органисту помериться с ним силами. Его невероятная игра повергла всех в изумление и страх! Ангел это или демон сидит за органом? Или тот самый виртуоз, о котором столько говорят? Хотя эти анекдоты не имеют под собой исторической основы, они многое сделали для создания репутации нашему герою.

Конечно, концерты не пользовались тогда такой популярностью, как веком позже, во времена Листа или Шопена, однако грандиозные представления вызывали к себе большой интерес.

В своей книге «Придворное общество» Норберт Элиас сравнивает общественные и индивидуальные отношения в XVIII веке с игрой в шахматы: каждый продвигается вперёд или назад, когда освобождается место, приобретает или теряет влияние в зависимости от изощрённости собственной стратегии. Если проследить шаг за шагом за карьерой Иоганна Себастьяна Баха, видно, что в этом человеке было что-то от шахматиста. Наблюдать, выжидать, идти вперёд, брать... именно так он действует, хотя порой характер возьмёт верх и какая-нибудь неловкость или вспышка гнева сыграют роковую роль. Сложность игры увеличивается, когда на доске несколько «королей» — или соперничающих церковных властей: увы, приходится со всеми ними считаться...

Первые годы в Веймаре благоприятствовали Баху как в плане творчества и влияния, так и в плане многочисленных встреч и семейного счастья. Материальный достаток позволил ему содержать умножающееся потомство и даже ещё увеличился в сентябре 1711 года, когда его жалованье достигло 200 гульденов. Помимо этих доходов он получал ещё плату за осмотр органа и иные заказы. Однако в других местах можно было устроиться ещё лучше, и, проведя в Веймаре несколько лет, Бах понял, что не останется здесь до конца своей жизни. Оказалось, что в Галле освободилось место органиста при церкви Пресвятой Девы, которое ранее занимал Фридрих Вильгельм Захов (1663–1712). Хотя этот город тяготеет к пиетизму, возможность заманчивая, а орган, поставленный на ремонт, — один из самых больших в Германии. Устроив себе прослушивание у городских властей Галле в декабре 1713 года, Бах начнёт с ними

переговоры. Магистраты, желающие залучить его на службу, даже прислали ему проект договора, в котором большое место отводилось обязанностям, связанным с культом (пиетизм обязывает). От органиста прежде всего требуется: «...быть точным и аккуратным в службе нам и нашей церкви, стараться вести добродетельную и примерную жизнь и, что превыше всего, быть приверженным всю свою жизнь Аугсбургской исповеди, ничего в ней не изменяя, и формуле Согласия и другим символическим формулам исповедания веры нашей, усердно служить алтарю нашей церкви, благочестиво следовать слову Господню и подавать верующим пример твёрдой веры и христианского поведения».

В договоре также перечислены, со множеством подробностей, его различные обязанности: играть на большом органе в праздники — простые и двенадесятые, накануне этих праздников, в воскресенье после полудня, во время проповедей и венчаний; представлять вместе с кантором и городскими студентами церковные произведения, то есть кантаты, на Рождество, Пасху и Троицу и, конечно же, сопровождать общую молитву регулярными хорами, дабы «община могла найти в органной игре основу доброй гармонии и согласного пения и пела бы с благочестием, вознося хвалу и благодарность Всевышнему».

Как и в других договорах, от него требовали поддерживать в хорошем состоянии большой и малый органы и предлагали жалованье в 140 талеров, возмещение расходов на проживание — 24 талера и 7 талеров 12 грошей на покупку дров. Кроме того, за каждое музыкальное сочинение для венчания или наставления в вере будет уплачено по одному талеру...

Но если читать договор внимательно, можно заметить два пункта, которые не понравились бы Иоганну Себастьяну, обладавшему столь независимым умом. Судите сами: «Представлять заблаговременно на утверждение доктора Хайнеке, главного пастора нашей церкви и советника консистории, выбранные тексты и музыку; полностью полагаться в этой области на мнение консистории».

Хорошо ещё, если этот пастор окажется сговорчивым и не станет подвергать цензуре сочинения органиста или обуздывать его творчество, говорил, наверное, себе Иоганн Себастьян. Кроме того, был ещё последний пункт, накладывавший строгие ограничения: «Взамен он обязуется не принимать никакого дополнительного места на срок действия данного договора, но полностью и исключительно посвятить себя служению нашей церкви; он сможет, однако, искать вспомогательные доходы, давая уроки или иным образом, ежели сие не помешает службе».

Баху было над чем поразмыслить. Хотя он ещё не просил об отставке в

Веймаре, ему надо определиться в отношении Галле, поскольку церковный совет только что утвердил его кандидатуру. Надо ли принять предложение и надеть себе на шею ярмо? Иоганн Себастьян начинает торговаться о жалованье — без большого успеха, хотя власти Галле оставили своё предложение в силе.

Конец переговорам положил неожиданный ход князя. Вильгельм Эрнст, герцог Веймарский, назначил Иоганна Себастьяна концертмейстером и положил ему жалованье в 250 гульденов! Опасался ли подозрительный герцог, что музыкант от него уйдёт, когда предложил ему такое повышение? Или просто хотел показать, что доволен им? Во всяком случае, этот сюрприз повернул ход событий вспять: Бах больше не хочет никуда уезжать (ещё бы!), предложение Галле отклонено. Совет церкви Пресвятой Девы разочарован... и полон подозрений в отношении неймарского музыканта. Ведя переговоры и торгуясь, с одной стороны, и принимая при этом повышение — с другой, шахматист Бах просто поднимал ставки? Почему двойная игра?

В данном случае, как утверждают большинство биографов, Бах был искренен и ничуть не стремился воспользоваться ситуацией в корыстных целях. Бесспорно, торговался он ожесточённо, однако не намеревался манипулировать людьми. Кстати, он оправдывался: напомнив, что обсуждал жалованье в расчёте на место, которое не намеревался занимать всю жизнь, он возражает на обвинения в двойной игре:

«Из всего этого отнюдь не следует заключать, будто я для того выкинул такой номер перед высокочтимой коллегией, чтобы добиться от моего всемилостивейшего господина прибавки к жалованью, ибо оный и без того уже так много оказал мне милостей за мою службу и моё искусство, что ради увеличения своего жалованья мне не пристало ездить в Галле. Так что сожалею, что столь несомненные увещевания коллегии имели весьма сомнительный исход, и добавлю ещё вот что: получи я в Галле столь же хорошее жалованье, как здесь, в Веймаре, неужели же я не предпочёл бы тамошнюю службу здешней?»

Бах обращается здесь к Августу Беккеру из Галле, лиценциату права. Но в данном случае настоящим юристом, который обосновывает справедливость его точки зрения, выступает сам Бах. Из его объяснений становится понятно, что между двумя сторонами возникли трения, однако теперь картина нам ясна. Бах не будет жалеть о месте в Галле, а консистория не станет долго на него злиться за неудавшиеся переговоры. Уже в мае будет назначен новый органист — Георг Мельхиор Гофман... а два года спустя маэстро Баха пригласят осмотреть и опробовать новый

орган! Репутация виртуоза стёрла дурные воспоминания о деловых переговорах.

С Иоганном Себастьяном обошлись очень хорошо. После тщательного осмотра, проведённого вместе с Иоганном Кунау и Кристианом Фридрихом Ролле, о чём был составлен наиподробнее́йший отчёт, уделяющий большое место юридическим вопросам, трёх приятелей накормили сытным обедом:

Блюдо из говядины  
Щука под соусом с анчоусовым маслом  
Зелёный горошек  
Картофель  
Два блюда шпината и цикория  
Жареный бараний окорок  
Салат из горячей спаржи  
Латук  
Редис  
Свежее масло  
Жаркое из телятины  
Варёная тыква  
Оладьи  
Лимонные цукаты  
Вишни в собственном соку.

Вот как кормили экспертов на заре века Просвещения. Каким далёким казалось то время, когда Иоганн Себастьян довольствовался селёдкой на набережных Гамбурга! Теперь он уважаемый музыкант, которого ублажают. Однако его будущее зависит не только от него самого. На шахматной доске перемещаются и другие фигуры...

1715 год. Метеор промелькнул и исчез: в 20 лет юный герцог Иоганн Эрнст отдал Богу душу вскоре после отъезда из Веймара. А он столько играл в оркестре, делясь с музыкантами своей любовью к итальянскому стилю... Хотя Иоганн Себастьян ещё не сочинил кантату «Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна [жизнь]» («Ach wie flüchtig, ach wie nichtig»), в которой быстрый темп вступительного хора создаёт представление об этой мимолётности, он потрясён до глубины души. Он потерял покровителя, и эта утрата словно положила конец периоду приятной жизни в Веймаре.

Обстановка при дворе серьёзно осложнилась из-за вражды между двумя герцогами — как в личном, так и в политическом плане. А расплачиваться пришлось бедным музыкантам из придворной капеллы: разъярённый герцог Вильгельм Эрнст запретил им играть в Роттершлоссе у

своего племянника. Герцог оказался завистливым богом, не терпящим возражений. И вновь, почти как в Мюльхаузене, концертмейстер Бах оказался между двумя конфликтующими сторонами. Как и тогда, он сделал выбор не в пользу сильного, а в пользу того, к кому его влекла дружба и кто мог обеспечить свободу его искусству. Вместо того чтобы подчиниться приказам Вильгельма Эрнста, Бах принял сторону Эрнста Августа. Продолжал ли он играть в его замке? Доподлинно мы этого не знаем. Тем не менее он перешёл к пассивному сопротивлению и практически не сочинял больше кантат, в частности в 1716 году... В определённом смысле концертмейстер объявил забастовку!

Что это — неосторожность, недостойная шахматного игрока? А положение обострилось донельзя. На беду Иоганна Себастьяна, ревнивый князь проведал о неудавшихся переговорах с Галле: мало того, что он был зол на Баха, который намеревался уйти от него, так ещё и пиетисты были ему не по душе! Какого чёрта этот осёл концертмейстер делал в притоне еретиков!.. Ответные меры последовали незамедлительно. В феврале 1716 года умер капельмейстер Дрезе, и Бах думал, что по логике вещей это место перейдёт к нему. Более того, чтобы вернуть благорасположение герцога, он вновь принялся сочинять кантаты, но напрасно. Герцог смотрел на дело иначе и заставил его заплатить за неповиновение: должность капельмейстера была предложена Георгу Филиппу Телеману, а когда тот отказался, досталась сыну Дрезе — известной бездарности, в пользу которого говорило лишь его имя... Для Баха это означало оскорбление сродни пощёчине. И он стал жертвой происков ещё одного семейства — клана Дрезе.

Снова нужно искать достойный выход, причём тайно. И попытаться при этом улучшить своё положение. Однако теперь — возможно, из-за своей известности и укрепившегося положения в обществе — Иоганн Себастьян заводит новые связи уже не при посредстве своих родственников. В шахматной игре нужно считаться и с королевами! Мы знаем, что он предпочёл герцога Эрнста Августа, а тот в начале 1716 года женился на княгине Элеоноре Вильгельмине Ангальт-Кётенской (1696–1726). Вероятно, именно через неё Иоганн Себастьян познакомится с её братом, князем Леопольдом Ангальт-Кётенским. Тот неоднократно слышал игру Баха в Роттеншлоссе, его сестра и зять расхваливали достоинства музыканта. И потом, вот прекрасный случай посмеяться над занудой Эрнстом Вильгельмом...

Поскольку всё держалось в тайне, мы ничего не знаем о ходе переговоров. Но в итоге Бах получил место капельмейстера при дворе

князя Леопольда с жалованием и 400 гульденов — вдвое больше, чем получил в Неймаре. Неизвестно, сколько продолжалось обсуждение, — несколько недель или месяцев. Официальное назначение состоялось 5 августа 1717 года.

Пока что ничего не просочилось наружу. Возможно, для отвода глаз будущий капельмейстер из Кётена поддерживал кое-какие связи с Дрезденом, а может, просто хотел прославиться и там? В самом деле, чего стоит его репутация виртуоза, если не подвергать её испытаниям через конкурсы и состязания? Слава богу, если в XVIII веке до сих пор чуть что хватаются за шпагу, как показывает эпизод в Арнштадте, существуют и более мирные поединки — для пиара, как мы сказали бы сегодня. Если Реформация породила публичные диспуты между католическими и протестантскими богословами, почему бы музыкантам не состязаться таким же образом в своём искусстве? Эту практику иллюстрирует знаменитый эпизод из жизни Баха, хотя свидетельства расходятся и точные факты установить теперь трудно.

В сентябре 1717 года дрезденскому скрипачу и концертмейстеру Волюмье (1670–1728) было слегка не по себе. Не то чтобы ему плохо жилось при дворе католического короля Польши и курфюрста саксонского Августа II Сильного. Всё гораздо прозаичнее: в Дрезден явился соперник, способный занять его место, которому двор только что предложил должность органиста, пообещав огромное жалованье в тысячу талеров. Претендент — французский музыкант, очень известный в то время Луи Маршан (1669–1732). Его слава, наряду со славой Куперена и Гриньи, пересекла границы и свидетельствовала о престиже французской школы органа, к которой Бах приобщился при дворе Целле. Маршан, служивший органистом в нескольких парижских церквях, поступил потом в королевскую капеллу Версаля. Великий артист? Конечно. Но его человеческая низость перечеркнула это качество! Дурной муж, третировавший свою жену, расставшийся с ней и отказавший ей в алиментах; интриган, не отступающий перед самыми подлыми ударами ради удовлетворения своих профессиональных амбиций. Уехав в 1714 году из Франции, он решил попытать счастья в Германии, стучась в разные двери, в том числе и дрезденского двора.

У Волюмье были все причины опасаться такого человека. Как устранить соперника, но не столкнуться с ним лоб в лоб? Как выбить его из седла, не привлекая внимания двора? И разве можно позволить французу обосноваться в чисто немецкой обстановке, ничего не предприняв? Если

Иоганн Себастьян использовал шахматную стратегию, концертмейстер, похоже, предпочитал... бильярд! Ему пришла в голову мысль убрать незваного гостя чужими руками: известив всё приличное общество Дрездена, организовать публичный музыкальный поединок между Луи Маршаном и другим виртуозом, способным его посрамить, а тогда — скатертью дорога. Против этого «Голиафа», чью гордыню надлежит сломить (пользуясь выражениями из более позднего рассказа), можно было выставить только одного «Давида» — молодого и блистательного господина Баха из Веймара! Волюмье ухватился за эту мысль и уже, наверное, предвкушал победу над французом, когда писал Иоганну Себастьяну, зовя его в Дрезден...

«Давид» ответил согласием и, явившись на место, даже написал Маршану, предложив ему «помериться силой за инструментом», то есть за клавесином. Это письмо утрачено, но можно предположить, кик веселился Бах, нанизывая выражения вежливости. Мы уже говорили о том, какую важную роль французская школа сыграла в годы его становления, особенно в органной музыке, дав прочувствовать логику увертюры, стилизованных танцев. Мысль о состязании с Маршаном приводила в восторг Иоганна Себастьяна Баха, намеревавшегося показать своему сопернику, как он умеет впитывать и преобразовывать, — явить Баха в лучшем французском стиле. Тут версии расходятся: одни говорят, что Маршан сразу испугался и потихоньку сбежал, не доводя дело до поединка. Другие утверждают, что состязание прошло в два этапа. Сначала — на клавесине. Этот конкурс проходил в доме одного придворного, графа Якоба Генриха фон Флемминга (1667–1728). Рассказ об этом позже составил немецкий музыкальный критик Фридрих Вильгельм Марпург (1718–1795):

«Бах приехал и — с позволения короля (но так, что Маршан об этом не знал) — был допущен на ближайший концерт при дворе в качестве слушателя. Когда Маршан — в ходе этого концерта — сыграл [на клавесине] какую-то французскую песенку со множеством вариаций, вызвав восторженные аплодисменты присутствующих искусностью своих вариаций, а также чистотой и пламенностью исполнения, Баха, стоявшего как раз возле него, попросили сесть за клавесин. Тот не стал возражать и после непродолжительного (но отмеченного большим мастерством) прелюдирования вдруг заиграл ту самую песенку, которую только что исполнял Маршан, и сделал на неё дюжину собственных искусных вариаций в неслыханной доселе манере. Маршан, который до сих пор не встречал среди органистов себе равных, был вынужден признать несомненное превосходство своего нового соперника...»



После этой первой победы Волюмье перевёл дух, решив, что опасность миновала. Маршан был посрамлён перед лучшим обществом Дрездена во время первого же раунда. Ибо, по словам того же Марпурга, хотя его утверждение оспаривается, состязание должно было продолжиться по инициативе самого Баха:

«Бах взял на себя смелость пригласить его к дружественному состязанию [в игре] на органе и с этой целью карандашом набросал ему на листке бумаги тему для импровизации, одновременно изъявив готовность импровизировать на тему Маршана (пусть он только сообразовал её ему задать), господин Маршан не только не явился в назначенное время к месту состязания, но счёл благоразумным удалиться из Дрездена с курьерской почтой».

Бесславный конец для Маршана — уехать «по-английски»! Поединок не состоялся за отсутствием поединщика — можно себе представить разочарование Иоганна Себастьяна. Хотя органнй концерт, который он дал по этому случаю, имел полнейший успех, он мог лишь пожалеть об упущенной возможности сразиться с музыкантом, которым восхищался. Вот почему вторую часть рассказа Марпурга можно поставить под сомнение<sup>[20]</sup>.

Некоторые сомневались даже в самой этой встрече. Третьи впоследствии придавали ей почти националистическое толкование — в то время, когда Германия стремилась к политическому единству и утверждала собственный дух. Смелости и огромному таланту немца Баха противопоставят трусость и посредственный талант француза Маршана. Это всё казуистика. К несчастью, хотя этот стереотип и далёк от реальности, просуществует он долго... Сегодня биограф жалеет о том, что встреча не была доведена до конца. Возможно, Маршан испытал бы большее вдохновение, сидя за органом в Дрездене. И как не пожалеть о том, что не состоялось никакого другого состязания — с Генделем или с Вивальди? Такие поединки навсегда останутся в области воображения, как и переписка Баха с Франсуа Купереном, от которой не осталось и следа: долгое время говорили, что этими письмами родственники французского композитора накрывали банки с вареньем.

По возвращении в Веймар надо было решиться попросить герцога об отставке. Ничего удивительного, что тот притворился глухим. Разозлился ли Бах? Продолжил ли свою музыкальную забастовку? Выразил ли в очередной раз, что отдаёт предпочтение Эрнсту Августу? Как бы то ни было, герцогу всё это надоело. Понимая, что больше не сможет вертеть как

захочет своим концертмейстером, он всё же хотел напомнить ему, кто здесь хозяин, и показать, что его дерзкое поведение заслуживает наказания. 6 ноября того же года Иоганн Себастьян был арестован и провёл в неволе четыре недели!

Биографы ни слова не говорят об условиях этого заключения. Сидели ли Бах в веймарской тюрьме или попросту на гауптвахте при замке? Можно себе представить, как он мечется в четырёх стенах, словно лев в клетке, лишённый органа и своего дорогого клавесина, а также родных, которые, конечно же, беспокоились. Были у него хотя бы бумага и перо, чтобы сочинять и на время позабыть о положении, в которое его вверг герцогский гнев? Возможно. Выдвигаются даже предположения, что в своей одиночной камере Иоганн Себастьян начал сочинять «Orgelbüchlein» — «Органную книжечку», что выглядит маловероятным. Во время этого вынужденного одиночества у него было достаточно времени, чтобы поразмыслить над ценой неповиновения и свободы. Мнить себя кем-то иным, кроме верного слуги, дорого обходится.

Наконец по прошествии месяца герцог велел его освободить. При дворе Кётена наверняка уже нетерпеливо ждали музыканта, о котором столько говорят и который посмел бросить вызов грозному Вильгельму Эрнсту.

# ПОД СЕНЬЮ БАШЕН КЁТЕН

## 1717–1723

Май 1718 года. Иоганн Себастьян уже полгода как поселился при кётенском дворе. Он дышит полной грудью и наслаждается новым положением. Весной он ездил со своим господином в Карлсбад, на воды. Город, отстоящий на 200 километров от столицы княжества (нынешние Карловы Вары в Чешской Республике), тогда был бурно развивающимся курортом. В самом деле, всю Европу обуяла мода на естественные источники: в английском Бате, бельгийском Спа или французском Бурбонне можно было одновременно подлечиться и отдохнуть. Как другие князья и правители и как Телеман, принимавший ванны в Бад-Пирмонте в Нижней Саксонии, князь Кётена не отказывался от такого удовольствия. Курорты были также местом развлечений, музыканты услаждали отдыхающих своим искусством между приёмами ванн и оздоровительными прогулками, поэтому в придворном багаже путешествовал тяжёлый клавесин. Беседы и игра были другим способом блеснуть и развлечься, по такому случаю дамы надевали самые красивые наряды и самые дорогие украшения.

В свете угасающего дня Иоганн Себастьян смотрит на стройную фигуру князя Леопольда, своего нового патрона. Он сразу прочёл симпатию на его лице и даже порой испытывал чувство сопричастности, когда они играли вместе. В самом деле, в свои 23 года Леопольд был неплохим певцом (у него был бас) и хорошим скрипачом, не пренебрегавшим и виолой да гамба и игравшим также на клавесине. По примеру современников он завершил своё образование, совершив поездку по Европе «маршрутом рыцарей» для расширения кругозора (предтеча «туризма», который получит развитие в следующем веке). В Венеции и Риме он запасся качественными инструментами и проникся любовью к камерной музыке, которой успешно занимался. Вот сейчас они вместе с Иоганном Себастьяном и оркестром исполняют итальянский концерт, который прежде тщательно отрепетировали. Когда, практически сразу по приезде ко двору, потребовалось сочинить кантату на день рождения князя, праздновавшийся в декабре, Иоганн Себастьян не заставил себя упрашивать и выполнил заказ: «Светлейший Леопольд» выражает, как и положено, пожелания процветания. Впоследствии в Лейпциге Бах переделает это произведение в

церковную кантату по случаю Духова дня. Да, действительно, любезный князь не шёл ни в какое сравнение с его прежним мрачным хозяином из Веймара. Когда много позже, в 1730 году в Лейпциге, Бах напишет своему другу и бывшему соученику Эрдману, он выделит эту черту в признании тем более трогательном, что оно редко: «О судьбе моей с юных лет Вам известно всё вплоть до переезда в Кётен, где я стал капельмейстером у милостивого, знающего и любящего музыку князя, у коего [на службе] я и полагал пробыть до конца дней своих».

Горный воздух и развлечения Карлсбада способствовали новым знакомствам. Другие князья слушали Баха, а он, как и они, открывал для себя другие оркестры, иную манеру игры. Почему бы не заказать произведение на случай этому одарённому музыканту?

Через пять недель он вернулся в Кётен — к беременной Марии Барбаре и детям, радующимся встрече после довольно продолжительного отсутствия. По сравнению с Гамбургом, Дрезденом, Любеком этот городок выглядит крошечным — всего пять тысяч жителей. Но его просторный замок полон очарования: сады на французский манер с аллеями и клумбами говорят об утончённом вкусе князя. Этот городок войдёт в историю, конечно же, благодаря пребыванию в нем Баха, но позже там будет жить и некий доктор Ганеман, изобретатель гомеопатии...

Религиозная «обстановка» тоже в корне изменилась. Леопольд в отличие от собственной матери, княгини Гизелы Агнес, приверженной к лютеранству, исповедовал кальвинизм, как и его отец. Известно, что в Женеве, городе Кальвина, вся повседневная жизнь находилась под строгим контролем консистории и отправление культа было не столь вольным, как в лютеранском мире. Парадоксальным образом кальвинизм кётенского двора, который должен был способствовать суровости нравов, напротив, побуждал Иоганна Себастьяна к созданию музыкальных произведений, являвшихся не столь явно церковными, а скорее праздничными и радостными: именно в той обстановке родятся его «Бранденбургские концерты», столь знаменитые и сегодня. Поскольку кальвинистская служба чересчур строга и ограничивается пением одних лишь псалмов, Баху придётся посвятить себя в основном придворной оркестровой музыке. Понятно, что это не было большим ограничением для капельмейстера, который, возможно, даже рад был сделать небольшой перерыв после однообразной череды кантат в Веймаре и долгих лет службы органистом во время лютеранского богослужения.

В новой обстановке по-своему проявилась открытость его ума: хотя он считает себя ортодоксальным лютеранином, порой даже чересчур

непреклонным, как в Мюльхаузене в противовес пиетистам, ему вовсе не претит работать на кальвиниста. Не отрекаясь от своей веры, Бах, однако, счёл, что так будет лучше для его искусства, свободы творчества. Дополнительный козырь: его новый статус и жалованье не идут ни в какое сравнение с веймарскими.

Князь Леопольд, веротерпимый, насколько это было возможно в то время, даже уважающий свободу совести, позволял своему подданному исповедовать ту веру, к которой он привык: Иоганн Себастьян и его семья станут часто посещать лютеранскую церковь Агнца в Кётене, а их дети будут ходить в лютеранскую школу. Кальвинисты же этого городка обычно ходили в церковь Святого Якова. Эти религиозные различия ничуть не повредили доброму согласию между князем и капельмейстером: когда 15 ноября 1718 года Мария Барбара родила седьмого ребёнка, мальчика назвали Леопольдом Августом в честь князя. И когда новорождённого крестили в часовне при замке, князь Леопольд, его брат Август Людвиг, сестра Элеонора Вильгельмина, а также советник и главный министр стали крёстными. Никакого «снобизма», только знак признательности и гордости: таким образом, Бах поднялся ещё выше по социальной лестнице. Увы, маленький Леопольд Август задержится на этом свете всего на несколько месяцев.

Проницательность мецената! Когда король Фридрих Вильгельм I, «король-капрал», отец будущего государя Пруссии Фридриха II, уволил придворных музыкантов после смерти своего отца, князь Леопольд взял их к себе на службу: среди самых даровитых из них были скрипач Йозеф Шпис, а также гамбист<sup>[21]</sup> и виолончелист Кристиан Фердинанд Абель. Итак, в распоряжении капельмейстера оказалось 17 музыкантов, и он сосредоточенно дирижировал ими, держа в руках нотный свиток или скрипку. Как позже напишет Форкелю Карл Филипп Эмануэль Бах, он не пропускал ни одного «петуха»:

«Он замечал малейшую фальшивую ноту при самом большом составе исполнителей. Будучи величайшим знатоком гармонии, [в ансамбле] он больше всего любил играть на альте — в согласованной [с другими инструментами] динамике. В юности — вплоть до довольно зрелого возраста — он чисто и проникновенно играл на скрипке и тем самым удерживал оркестр в большей упорядоченности, чем того можно было бы добиться, играя на клавесине. Он в совершенстве знал возможности всех смычковых инструментов».

Точный слух, несмотря на многочисленность голосов. Эта точность

особенно необходима, когда в напряжённом темпе надо исполнять и сочинять музыку. Каждый день — концерт, по вечерам, в роскошной зале замка — новая порция музыки. Блаженный Молох, прозорливый меценат позволяет нам и сегодня наслаждаться произведениями того периода, хотя, к сожалению, многие из них и не дошли до наших дней. Рядом с домом, предоставленным Баху — Схалаунишештрассе, 44, — специально нанимали помещение для репетиций *Collegium musicum* — придворного оркестра. Для музыканта это, бесспорно, было очень удобно: не надо разрываться между творческим трудом и личной жизнью. Мария Барбара и дети купаются в музыке...

За инструментами нужен особенный уход. Летом 1718 года Иоганн Себастьян съездил в Берлин, откуда прибыли музыканты, уволенные «королём-капралом», чтобы заказать большой клавесин у мастера Митке. Там он повстречал внимательного слушателя — маркграфа Бранденбургского (1677–1734) и сыграл ему. Просвещённый любитель, маркграф хотел бы получить несколько оригинальных произведений для своего оркестрика, но Бах как будто остался глух к этой просьбе. Мы ещё поговорим об этом человеке... Несколько месяцев спустя, в феврале 1719 года, Бах снова отправился в путь, чтобы принять инструмент. Зная о его дотошности, легко себе представить, как мастер обливался холодным потом во время осмотра клавесина. Впервые усевшись за инструмент, Бах, наверное, воображал себе его бесконечные возможности для будущего концерта: зачем доверять ему один лишь аккомпанемент? Решительно, этот клавесин рождает столько мыслей...

Однако ему трудно изменить своим дорогим органам и лишить их своей заботы, уже ставшей притчей во языцех: новый осмотр, ради которого он в декабре 1717 года ездил в Лейпциг, стал поводом проявить свою дотошность на деле. Во время этой поездки он с радостью вновь встретился с кантором Кунау, вместе с которым осматривал орган в Галле; связи с Лейпцигом очень пригодятся, если дела в Кётене пойдут не так. Кто знает... В Лейпциге орган церкви Святого Павла при университете подвергнется наиподробнеешему осмотру, отчёт о котором сохранится до наших дней.

С Новым годом, князь Леопольд! 1 января 1719 года в замке Кётена праздник, там исполняют светскую кантату «Время составляет дни и годы» («Die Zeit, die Tag und Jahre macht»). В очередной раз произведение, написанное на определённый случай, поёт славу князю, а в его лице — Создателю. В аллегорической манере тенор исполняет роль Времени, альт

— Провидения:

*Время:*

Время, состоящее из дней и лет,  
Принесло в Ангальт много благословенных часов  
И только что даровало новое благодеяние.

*Провидение:*

О благородное Время, союзное  
с божественным Провидением.

Время идёт... К тридцати пяти годам Бах осознал не только его быстротечность, но и невероятную гибкость, с которой человек способен существовать в нём. Не служат ли эти партитуры, сочинения для того, чтобы разделить время, удлинить его или внезапно ускорить? Глубокая тишина бесконечных пространств, длительность нот, незаполненный нотный стан созданы для того, чтобы в них поселились голоса, потоки звуков или Слова. Точно так же, как он противостоит времени, наполняя свой дом детьми, этими существами, потешающимися над смертью, несмотря на свою хрупкость, Иоганн Себастьян вводит новизну в то, что может показаться неумолимым и неуловимым течением. Ухватить время, приручить его, чтобы лучше выполнить замысел Бога, принявшего земной облик в человеческом времени. История, соединённая с Божественным Провидением, о чём как раз и поётся в этой новогодней кантате.

Мюльхаузен, а главное, Веймар способствовали расцвету *Kirchenmusik* (церковной музыки), дав раскрыться во всю силу органу и породив первые большие церковные кантаты. В Кётене же раскрылся потенциал оркестровой музыки через иное деление времени, иную структуру пространства повседневной жизни.

С одной стороны, придворная музыка (*Hofmusik*), предназначенная для камерного оркестра — *Collegium Musicum*, которым Бах дирижирует твёрдой рукой, — для развлечения князей, трапез, балов или светских празднеств: мы ещё поговорим ниже о шести «Бранденбургских концертах», однако «Концерты для скрипки» BWV 1041 и 1042<sup>[22]</sup> и «Концерт для двух скрипок» BWV 1043 полностью принадлежат к этому жанру. И, конечно же, сюиты, или увертюры, для оркестра BWV 1066–1069, которые заслуживают того, чтобы на них остановиться. Как получается, что мелодии крошечного немецкого кальвинистского двора

XVIII века до сих пор нас очаровывают, даже поражают? Конечно, Бах соответствовал требованиям французского стиля, диктовавшего тогда свои законы: вслед за Люлли он начинает с длинного вступления, за которым идут сюиты стилизованных танцев — не алеманды, а гавоты, менуэты, бурре вперемешку с более медленными ариями, как в знаменитой «Сюите ре минор». Надо соблюдать чередование быстрого и медленного. Однако композитор отказывается ложиться на прокрустово ложе французского стиля: например, «Скерцо» из «Сюиты си минор» невозможно классифицировать, это упражнение в виртуозности для флейтистов не соответствует ни одной форме стилизованного танца. Если бы оно не требовало такой подготовки и таланта, мы бы охотно сказали, что Бах забавляется, меняя заданные рамки. В самом деле «шутка» гения.

Наряду с придворным искусством и произведениями для оркестра, где главенствует разнообразие тембров, нужно оставить место и для более интимного самовыражения. Когда закрываются двери салона или спальни — в княжеской роскоши или в спокойствии мещанской кухни, — наступает время *Hausmusik*, или домашней музыки. Точно так же, как в религиозной жизни или деятельности духа масштабные литургии и торжества перемежаются с моментами раздумий и уединения, музыка Баха способна создавать пространство покоя.

Судите об этом по произведениям, дошедшим до наших дней, — этим прекрасным беседам инструментов, какими являются сонаты для скрипки, виолы да гамба или флейты под аккомпанемент клавесина BWV 1014–1039. По словам Форкеля, слово «беседа» в лучшей мере отражает дух сочинений капельмейстера: «Он относился к музыкальным партиям как к благовоспитанным особам, ведущим между собой интересную беседу. Их трое? Каждый по очереди молчит и слушает, как говорят другие, пока и ему не заблагорассудится что-нибудь сказать».

Это чередование голосов, музыкальных партий сразу создаёт обстановку умиротворённой встречи, приятной компании, ведущей диалог, когда все слушают друг друга. А произведения для одного инструмента — «Сонаты и партиты для скрипки соло» BWV 1001–1006, потрясающие «Сюиты для виолончели соло» BWV 1007–1012 — призывают заглянуть внутрь себя, поговорить с самим собой. Клавесин не останется в стороне: для него есть «Французские и английские сюиты» и первая часть «Хорошо темперированного клавира».

Ностальгирует ли он порой по органу? Гениальность произведений *Hausmusik* состоит ещё и в том, что Баху удалось воссоздать настоящую полифонию при помощи солирующего инструмента, это в особенности



чётко ощущается в произведениях для скрипки и виолончели. Помимо большой технической сложности этих произведений, зачастую написанных для современных Баху виртуозов вроде Пизенделя или Абея, в них проявляется ещё и желание заставить звучать множество голосов. Если это могут делать орган или клавесин, почему не наделить этим даром скрипку или виолончель? Ибо внутренний разговор — необязательно сухой и одинокий монолог, это обитаемая земля. Верующий, естественно, увидит в этом диалог человека с Богом, как в тематике некоторых кантат. Но человек, далёкий от христианства, может найти здесь умиротворение и радость. Бах умеет создать этот момент передышки и свободы благодаря физической, плотской близости с инструментом. Долгое время даже утверждалось, что он изобрёл что-то вроде маленькой виолончели — *viola rompota*. Красивая, но ничем не подтверждённая гипотеза, хотя композитор наверняка давал советы некоторым скрипичным мастерам...

Встреча с Маршаном закончилась жалким фиаско. К отчаянию биографов, с Генделем вышло не лучше. Оба композитора несколько раз словно играли друг с другом в прятки. Так, в 1719 году Гендель, направляясь в Дрезден, остановился в Галле, своём родном городе. Узнав эту новость, Иоганн Себастьян тотчас решил поехать в Галле, который хорошо знал, чтобы встретиться с ним. Но вот досада: когда он туда прибыл, Гендель уже уехал. Да и желал ли он встречи с концертмейстером из Кётена? Уже тогда знаменитый, путешествующий по Европе, прежде чем поселиться в Англии, он как будто не интересовался музыкантишкой из Тюрингии — слишком провинциальным, на его взгляд.

В 1729 году Гендель снова в Галле. Бах прислал ему приглашение через своего сына Вильгельма Фридемана, но автор «Мессии» не поедет в Лейпциг.

Конец мая 1720 года. Иоганн Себастьян рад, что вновь проведёт несколько недель в Карлсбаде с князем Леопольдом, хотя там его и ждёт напряжённый ритм работы.

В середине июля Леопольд со свитой вернулся в Кётен. Иоганн Себастьян выходит из кареты, но все вокруг смущённо молчат. В чём дело? Как рассказывает его сын в «Некрологе», лишь по возвращении домой Бах узнал ужасную новость о смерти Марии Барбары:

«После того как с этой своей супругою он прожил 13 лет в счастливом браке, в 1720 году в Кётене его постигло большое горе: вернувшись со своим князем из поездки в Карлсбад, он не застал её в живых, она была уже

похоронена, — хотя, уезжая, он оставил её в полном здравии. О её болезни и смерти он узнал лишь на пороге своего дома».

Кто объявил Иоганну Себастьяну, что Мария Барбара, его нежная Мария Барбара, мертва и уже десять дней покоится в могиле? Фриделена? Не важно. Бах уничтожен. Стойкий музыкант пошатнулся от удара судьбы. Где тут радоваться, рассказывать о происшествиях в пути... Дети молча окружили своего отца, раскрылись объятия, брызнули слёзы. А Иоганн Себастьян, покинувший свою жену здоровой, даже не смог увидеться с ней перед смертью.

Несколько слов о Марии Барбаре, прежде чем и мы тоже покинем её. Она до последнего дня была окутана тайной, возможно, потому, что ни один писатель не отважился написать роман о её жизни, как Эстер Мейнел написал о второй жене Иоганна Себастьяна. В самом деле, никакой «Маленькой хроники жизни Марии Барбары Бах» не существует! Вначале, как мы помним, она была «посторонней девицей», которую Иоганн Себастьян привёл на хоры церкви Арнштадта; даже имя её не называется. Потом, после свадьбы, — доброй женой, преданной мужу, верной и любящей, поддерживающей Иоганна Себастьяна во время ссор с нанимателями, первой слушательницей многих его произведений. Она во всём служила ему опорой, но всегда оставалась в тени, о ней нет никаких биографических подробностей, способных подстегнуть воображение. Мария Барбара, от которой остался лишь контур, ушла, как и пришла — совершенно безвестной.

Хотя эпоха барокко, отмеченная пиетизмом, не возбраняет слёзы, это не значит, что нужно бесконечно сетовать или жаловаться на удары судьбы. Не стенать, не скорбеть чрезмерно — таково правило доброго лютеранина. Вера побуждает смиренно принимать удары судьбы, о чём поётся в арии, которую Бах переписшет позже:

*Довольствуйся своей судьбой  
И пребывай в мире  
С Богом твоей жизни.  
В нём вся радость,  
Без него ты тщетно тратишь силы,  
Он твой живительный источник, твоё солнце,  
Он светит каждый день к радости для тебя.  
Довольствуйся своей судьбой  
И пребывай в мире.*

В те скорбные дни мира в душе не было и солнце не блистало. Однако у него оставались дети — четверо детей, плоть от плоти Марии Барбары. Именно к ним обратится Бах, думая о будущем. И конечно, он неосознанно желал хотя бы немного залечить рану, нанесённую кончиной их матери. И передать им своё искусство, которое сам получил от старших членов своей семьи.

Здесь надо сказать хотя бы пару слов о Бахе-педагоге. Нам уже довелось составить об этом его качестве некоторое представление, и не в его пользу. С учениками из оркестрика в Арнштадте он не выказывал терпения, правда, некоторые из них не отличались прилежанием, а однажды даже швырнул свой парик в бесталанного органиста. Впоследствии же множество учеников будут гостями в его доме, в частности в Веймаре. «Голубятня» была открыта настежь для начинающих музыкантов, открывших длинный список учеников Баха: Шубарт (а не Шуберт, как пишет Карл Филипп Эмануэль в письме Форкелю), Кребс (его фамилия означает «рак», плавающий в «ручье» Баха, — лёгкая игра слов). Потом будут Фоглер, Гольдберг, Альтниколь, позже ставший его зятем, Агрикола, который впоследствии напишет «Некролог», Кирнбергер, Мютель, Фойгг. Всех их маэстро не только учил технике, но и поддерживал, и давал рекомендации в случае, если где-то открывалась вакансия. Но прежде чем поколения новоявленных пианистов начнут биться над «Двухголосными и трёхголосными инвенциями» или фугами из «Хорошо темперированного клавира», Бах стал учителем для своих детей. Его сын Карл Филипп Эмануэль вспоминает в «Опыте изложения подлинного искусства игры на клавире», изданном в 1753 году:

«Нехорошо, если ученики слишком долго задерживаются на большом количестве лёгких пьес: так они никогда не продвинутся вперёд, нескольких пьес первого уровня вполне достаточно для начала. Пусть лучше умелый учитель постепенно приучает своих учеников к более сложным пьесам. Всё зависит от метода преподавания и хорошо усвоенных правил, тогда ученик даже не заметит, как его подвели к самым сложным пьесам. Мой покойный отец осуществил в этой области успешные опыты. Он сразу же давал своим ученикам собственные произведения, в которых не было и намёка на лёгкость».

Итак, никакой лёгкости — с самого начала. Позже Карл Филипп Эмануэль дополнит свои воспоминания в письме Форкелю, дав больше пояснений к педагогической манере своего отца, в частности в области

композиции:

«Он сам сочинял полезнейшие для обучения клавирные вещи и давал их своим ученикам. Что касается композиции, то сразу же приступал с учениками к самому для них полезному, пренебрегая всеми сухими разновидностями контрапунктов, какие есть у Фукса и прочих. Начинать ученики его должны были с изучения чистого четырёхголосного генерал-баса. Затем он переходил с ними к хоралам: писал к хоральной мелодии бас, а альт и тенор они должны были придумать сами. После этого он учил их самостоятельно сочинять бас. Особый упор он делал на выписывание голосов в генерал-басе. Обучая фуге, начинал с двухголосных — и т. д. Выписывание [четырёхголосия по системе] генерал-баса и изучение хорала — бесспорно, наилучший метод обучения композиции в части гармонии. Что касается придумывания темы, то он с самого начала считал способность к этому непременным условием, а ученикам, которые ею не обладали, советовал не браться за композицию. Ни со своими детьми, ни с другими учениками он не приступал к занятиям композицией, пока не убеждался в наличии дарования, просмотрев их собственные сочинения».

Конкретный пример педагогического внимания к своим родным: именно в 1720 году Бах начал составлять нотную тетрадь для своего сына Вильгельма Фридемана, своего «дорогого Фриде», — *Clavier Buchlein* (Клавирную книжечку).

Конечно, у него есть дети, которые не дают впасть в отчаяние. Но никто не запрещает ему переменить обстановку, несмотря на благорасположенность к нему князя Леопольда. В Кётене слишком многое напоминает о Марии Барбаре. Если уедет — то скорее сможет перевернуть эту горькую страницу своей жизни.

Место органиста в церкви Святого Якова в Гамбурге было вакантно с сентября 1720 года, после кончины Генриха Фризе. Иоганн Себастьян сразу заинтересовался этой возможностью, которая позволила бы вырваться из провинциального Кётена. В ноябре он отправился в ганзейский город, чтобы подробнее разузнать об условиях. Изначально у него было мало шансов: на место уже претендовали семь кандидатов, и Бах, которого вызвал к себе патрон, не участвовал в официальном конкурсе. В назначенный день три кандидата самоустранились, четверо остальных — не понравились. Как быть? Люди, которым было поручено найти органиста, на сей раз обратились непосредственно к Иоганну Себастьяну: написали ему и отложили принятие решения до получения ответа. Бах отказался. Его шокировало, что кандидат, претендующий на утверждение,

должен внести... денежное пожертвование церкви и общине Тела Христова! На самом деле это была продажная должность и, вероятно, выбрали бы того, кто предложил самую высокую цену. При таком меркантильном подходе профессионализм стоит недорого... Иоганну Себастьяну подобная сделка казалась немыслимой, даже оскорбительной!

В самом деле, Мамона взял верх. В декабре община остановила свой выбор на Иоганне Иоахиме Геймане, сыне зажиточного ремесленника. Для счастливого избранника ценой стало существенное пожертвование церкви и общине — кругленькая сумма почти в 10 тысяч марок. Кто платит, тот и заказывает музыку...

Надо думать, этот выбор пришёлся по вкусу не всем. Пастор Эрдман Неймейстер, знаменитый автор либретто кантат и пламенный сторонник кандидатуры Иоганна Себастьяна, как передаёт критик Маттезон, с язвительной иронией публично заявит с кафедры:

«Было как раз Рождество, и первый проповедник [Эрдман Неймейстер], который отнюдь не одобрил это решение, великолепно образно истолковал то, что сказано в Евангелии по поводу ангельской музыки, звучавшей в момент рождения Христа; недавнее происшествие с отвергнутым артистом дало ему повод развить свою мысль совершенно естественным путём и замечательно завершить проповедь: совершенно верно, сказал он, что даже если бы один из вифлеемских ангелов спустился с неба, божественно играя, и, не имея денег, пожелал бы стать органистом в церкви Святого Якова, его отослали бы обратно».

Действительно, такое мнение Неймейстера дорогого стоит! К счастью для Баха, ноябрьская поездка в Гамбург не была посвящена исключительно этой попытке, оставшейся без последствий. Это было и своего рода артистическое паломничество благодаря встрече со старым органистом церкви Святой Екатерины — Иоганном Адамом Рейнкеном, одним из мастеров Северной школы, которого Бах имел возможность слышать в годы своего становления и которым восхищался. Теперь он был стар, хотя точный год его рождения неизвестен: появился он на свет в 1623 году или в 1643-м? Однако он так и оставался за пюпитром в церкви Святой Екатерины. Но в это посещение уже музыкант из Кётена повёл долгую импровизацию на тему одного из самых известных его произведений — «На реках Вавилонских» («An Wasserflüssen Babylon»). Возможно, он исполнил также свою «Фантазию и фугу соль минор». Как бы то ни было, можно представить, как счастлив он был играть перед учителем своей юности, и это счастье стало полным, когда Рейнкен удостоил его восторженным комплиментом: «Я думал, это искусство умерло, но теперь

вижу, что благодаря вам оно всё ещё живо». Старый учитель даже пригласил Баха в гости — ещё один выдающийся знак признания.

Можно слушать их вновь и вновь — и невозможно поверить, что «Бранденбургские концерты», такие энергичные, ликующие, сочинены в пору скорби и траура. В феврале 1721 года Баха постигли новые утраты: скончался брат Иоганн Кристоф, а затем ученик Шубарт. И тем не менее его творчество исполнено жизненной силы. В самом деле, можно ли найти более популярное, более кипучее произведение, чем «Бранденбургские концерты»? Точно так же, как «Времена года» для Вивальди или «Мессия» для Генделя, они навсегда, наряду со «Страстями», останутся самым эмблематическим его произведением. Наверное, потому, что в них Бах захотел собрать воедино все формы современной европейской музыки, как Куперен в «Нациях» или «Соединённых вкусах»: увертюра во французском духе; как в Концерте номер 1 BWV 1046 — соединены итальянский и немецкий стили... Но здесь — никаких определённых описаний, никаких «программных» указаний, как в творении Вивальди, который предлагает зримые образы лета или весны, хотя той или иной критик и высказывал гипотезу о том, что такая программа существовала, как и в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Каждый слушатель в силу собственного воображения ассоциирует различные концерты или их части с определённым пейзажем.

У нас есть берлинская рукопись, датированная 24 марта 1721 года, с собственноручным посвящением Иоганна Себастьяна Баха маркграфу Бранденбургскому. Жан Пьер Гривуа, кстати, вообразил себе встречу Баха и маркграфа во время поездки в Карлсбад, что не является невероятным: курортные города, как мы уже сказали, были местом общения и совместного времяпрепровождения. Посвящение написано по-французски, как тогда было принято при берлинском дворе (Бах воспользовался услугами переводчика), и для современного читателя выглядит чересчур почтительным, поскольку выдержано в тогдашнем стиле:

«Шесть концертов для различных инструментов, посвящённые Его Королевскому Высочеству монсеньору Христиану Людвигу, маркграфу Бранденбургскому и прочая, и прочая, его смиреннейшим и покорнейшим слугой Иоганном Себастьяном Бахом, капельмейстером Его Светлейшего Высочества Владетельного князя Ангальт-Кётенского.

Его королевскому высочеству,  
Монсеньору Христиану Людвигу,

маркграфу Бранденбургскому и проч.

Монсеньор, вот уже два года прошло с тех пор, как я имел счастье выступать перед Вашим королевским высочеством; теперь же, исполняя Ваше повеление, а также заметив, что мои маленькие музыкальные таланты, которыми наградило меня небо, доставляют Вам некоторое удовольствие, и так как, отпуская меня, Ваше королевское высочество оказали мне честь, приказав прислать Вам несколько пьес моего сочинения, — то в соответствии с этим милостивым повелением я взял на себя смелость выполнить мой всепокорнейший долг Вашему королевскому высочеству, посылая эти концерты, сочинённые для многих инструментов. Покорнейше прошу Вас не судить их несовершенство со строгостью музыкального вкуса, тонкого и деликатного, которым, как всем известно, Вы обладаете, но благосклонно принять во внимание глубокое уважение и смиренную покорность, которые я стараюсь тем самым изъяснить Вам. Наконец, монсеньор, покорнейше умоляю Ваше королевское высочество милостиво продолжать оказываемые мне благодеяния и быть уверенным, что для меня нет большей радости, как быть Вам полезным в случаях, более достойных Вашего высочества.

Остаюсь с неизменным усердием, монсеньор,

Вашего королевского высочества смиреннейший и покорнейший слуга

*Иоганн Себастьян Бах.*

*Кётен, 24 марта 1721»<sup>[23]</sup>.*

Бах не написал это произведение в один присест и многое почерпнул из своих прежних сочинений. Некоторые концерты, возможно, относятся к веймарскому периоду. Не надо видеть в этом своего рода плагиат, упрощение задачи или недостаток вдохновения. Скорее, это постепенное упорядочивание, возможность для композитора переделать своё произведение, так художник вновь ставит на мольберт картину, пылившуюся в мастерской.

Остановимся на Пятом концерте, наверное, самом знаменитом, о достоинствах которого музыковеды могут рассуждать бесконечно. Этимология слова «концерт» восходит к латинскому *concerto* — состязаясь; здесь это безжалостная битва, оканчивающаяся победой клавесина. Инструмент, которому столь часто выпадает роль аккомпаниатора и непрерывного баса (генерал-баса), выходит на первый

план: своим «Пятым Бранденбургским концертом» и каденцией клавесина Бах просто-напросто изобрёл первый в истории большой концерт для клавишного инструмента, проложив путь Моцарту, Бетховену, Листу, Чайковскому и Рахманинову... Это уже не переложение произведений для скрипки. Однако в то время нашлись сварливые критики, считавшие, что клавесину отведено чрезмерно важное место. А он просто стал солистом, был повышен до ранга примадонны, прежде чем уступить впоследствии своё место роялю...

Ещё один аспект этого концерта — невероятная виртуозность исполнителя, одновременно быстрота и гибкость — качества, которыми Бах обладал, играя не только на скрипке или органе. Но почему вдруг возникает впечатление, что это произведение не сводится единственно к инструментальному исполнению, что оно обитаемо? Почему за безудержным ритмом первых тактов возникает ощущение падения в пропасть, погружения в тёмную бездну? Из этой нисходящей хроматической гаммы, стремительного падения во мрак, откуда клавесин, кажется, не поднимется никогда... Если кто-то видел в «Чаконе» из «Партиты для скрипки» номер 2 BWV1004 посвящение Баха своей жене Марии Барбаре, как не различить в этом стремлении в бездну отчаяние, вызванное утратой дорогого человека? Мы напрягаем слух, дыхание наше учащается, всё наше внимание поглощено нанизывающимися друг за другом нотами... И вдруг — свет в конце туннеля! Поворот назад, лёгкий, ступенчатый, — и вот уже восходящая хроматическая гамма упорно пробивает себе дорогу вверх. А если возможно выбраться из пропасти, вернуться из Преисподней, снова увидеть свет? Сочиняя такую каденцию для клавесина, автор не только создаёт модернистское музыкальное произведение, но и преподносит великий урок надежды. В бездне нет ничего безвозвратного...

Преподнося урок надежды, Бах не был бы Бахом, если бы не дополнил его насмешкой в адрес маркграфа Бранденбургского: посвящённые ему концерты, виртуозные произведения, не могли быть исполнены маленьким частным оркестром этого аристократа, в распоряжении которого было всего шесть музыкантов. Как не увидеть в почтительном посвящении иронию композитора по отношению к более могущественному лицу, чем он сам?

Весной 1721 года Иоганн Себастьян вернулся домой раньше обычного. Прилежно усадил Фриде за клавесин на долгий урок, держа другого сына на коленях. А потом дети развлекались тем, что играли кто во что горазд на разных музыкальных инструментах, производя неопишемый шум, так что



ближайшие соседи даже выразили своё недовольство. Они уже привыкли к музыке, но тут уж Бахи хватило через край... Время идёт, уже поздно, пора подумать об ужине; Фриделена тоже просит их уgomониться. Вновь став серьёзным, отец семейства читает общую молитву, все садятся за стол.

Когда детей уложили спать, Иоганн Себастьян устроился у печки настраивать виолу да гамба, которую передал ему один из приятелей-мастеров.

— У тебя озабоченный вид, Иоганн Себастьян, — робко заговорила с ним Фриделена.

Он помолчал, потом ответил:

— Ты знаешь лучше любого другого, как мне не хватает нашей Марии Барбары. Да, я озабочен, печален, и ты сильно устаёшь по вечерам. Четверо детей, хозяйство...

— Я тоже тоскую по сестре... Но нельзя замыкаться в своём горе. Ты продолжаешь играть, сочинять, удивлять всех нас...

— И всё-таки я очень одинок и порой несчастен! Всё думаю об этом деле в Гамбурге, когда в конце концов выбрали бездаря только потому, что он богат! При чём здесь музыка? Эти господа из общины Тела Христова думают, что мы питаемся святым духом? Что с нас надо драть деньги за то, чтобы позволить нам работать?

— Не гневайся... Мне кажется, тебе нужна новая жена, тогда ты успокоишься...

— Я ещё не готов... И я не собираюсь вечно сидеть в Кётене в золотой клетке. Мальчики подрастают, нужно подумать об их учёбе, а в нашем городке не разгуляешься...

— Подумай, Иоганн Себастьян, некоторые решения лучше принимать вдвоём. Утро вечера мудренее...

Фриделена прощается с ним и уходит, прикрывая ладонью свечу. Иоганн Себастьян извлекает из своей виолы да гамба протяжную тоскливую ноту, а вокруг сгущается тьма.

Сыграл ли князь Леопольд косвенным образом роль свата, устроив его второй брак? Он уже очень удачно нанял на службу музыкантов из Берлина, замечательных солистов, гениального капельмейстера... Да, но теперь ему не хватало певицы, достойной его оркестра! Почему не попросить Иоганна Себастьяна задействовать свои обширные связи и найти певицу, которая будет блистать при его дворе?

Бах найдёт ему певицу. И ещё даже не подозревает, что найдёт её для себя...

Как и семейство Бах, клан Вильке состоит из музыкантов. Но если среди первых преобладают органисты, среди вторых больше трубачей. Например, Иоганн Каспар, игравший при дворе в Цейце, а потом в Вейсенфельсе; у него есть четыре дочери, три из которых выйдут замуж за трубачей, и сын, который изберёт для себя то же ремесло. А жена Иоганна Каспара Вильке — дочь и сестра органиста. Но Бах заметил среди них двадцатилетнюю Анну Магдалену — сопрано. Она родилась как раз в Цейце 22 сентября 1701 года, и родители вплотную занялись её музыкальным образованием. Наверное, капельмейстер был очарован голосом Анны Магдалены в Вейсенфельсе, а не в Цейце. Неизвестно, что она пела в тот день, — возможно, арию из кантаты? Важно то, что её взяли к кётенскому двору. Филипп Лесаж отмечает, что её имя упоминается 15 июня 1721 года в списке причащающихся в лютеранской церкви Агнца, которую посещал и Иоганн Себастьян. Опять-таки по Лесажу, Анна Магдалена, несмотря на свою молодость, уже выступала вместе с отцом при дворе в Цербсте и даже получила гонорар в 12 талеров за один из концертов. Ей нравится петь перед публикой, и она явно решила сделать это своим ремеслом.

Итак, в Кётене оба артиста практически ежедневно работают вместе. Известно, что 25 сентября 1721 года они были крёстными сына Кристиана Гана, придворного виночерпия; тогда в крёстные часто приглашали людей, которые помолвлены друг с другом. Иоганн Себастьян переехал со Штифштрассе на Хольгмаркт, 12, — вероятно, в связи с грядущей женитьбой. В тот же период он заказал уйму рейнского вина — что-то около сотни литров. Новый союз, вино, радость совместного творчества — к Баху вернулся вкус к жизни. Его сорокалетие уже не за горами, он зрелый мужчина с солидной репутацией.

Через полтора года после кончины Марии Барбары Иоганн Себастьян женился на Анне Магдалене Вильке. Этот срок может показаться нам коротким, но в те времена, когда жили недолго и с возобновлением семейной жизни нельзя было затягивать, считали иначе. Более того, полтора года вдовства по-своему говорят о привязанности Баха к первой жене. И хотя повторный брак во всех отношениях выгоден для Иоганна Себастьяна, это не брак по расчёту. Очень скоро между супругами возникло чувство истинной любви, они настолько сроднились друг с другом, что впоследствии трудно будет различить даже их почерки, изучая ноты, которые мог переписывать и тот и другая, например рукопись знаменитых «Сюит для виолончели соло». Некоторые даже станут утверждать, что

часть из них сочинила сама Анна Магдалена, но сегодня это предположение выглядит маловероятным.

Трубы семейства Вильке протрубили для Иоганна Себастьяна зарю новой жизни, а Анна Магдалена, тоже музыкантша, получила возможность связать свою жизнь с одарённым композитором. Но для неё это был мужественный поступок, ведь ей придётся взвалить на свои плечи дом и четверых детей, не считая Фриделены. Она ещё так молода, а должна стать заботливой мачехой, хорошей хозяйкой. И ещё одна жертва: молодой женщине, возможно, придётся отказаться от ремесла певицы, которое так ей нравится. Хотя она зарабатывает вполтину меньше, чем её дорогой муж, эти деньги тоже не лишние.

Почему они венчались в доме Иоганна Себастьяна, а не в часовне при замке? Да просто часовня-то кальвинистская. Князь требует, чтобы его слуги, даже лютеране, её посещали, но своего капельмейстера избавил от этой обязанности. Как бы то ни было, князь Леопольд может гордиться тем, что способствовал их встрече. Когда он слушает, как они поют, как перекликаются их голоса, то с трудом скрывает чувство удовлетворения: решительно, у этой пары талант. Нельзя допустить, чтобы они выступали где-нибудь ещё... Князь даже не подозревал, что красавица Анна Магдалена сделает очень много для будущей славы Баха, а не только родит ему детей. Она обогатит легенду о нём, придав гению более близкий и земной образ.

Знак супружеской любви: в 1722 году Иоганн Себастьян составил «Нотную тетрадь» для молодой жены, как в своё время для сына. В следующем году она подарит ему первенца — дочь Кристину Софию Генриетту.

Невзирая на перемены в личной жизни, слишком размеренная придворная жизнь в «золотой клетке» Кётена требует нового воображаемого путешествия, побуждает исследовать все возможности музыкального континента, ничего не упустив, дать теоретическую основу практике использования семьи инструментов — для себя самого и для потомства, подарив ему обширный педагогический труд. Именно в 1722 году Иоганн Себастьян Бах окончательно доработал первую часть своего «Хорошо темперированного клавира». Уже в заглавии он чётко заявил о своём намерении: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, так и терций минорных. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто

уже преуспел в этом учении...»

«Во всех тонах и полутонах»! Усвоив азы, надо будет идти дальше, играть на два, три голоса, нужно предоставить как можно больше возможностей. Педагог, столь требовательный со своими учениками, хочет заглянуть далеко вперёд. Говоря о clavichord, музыкант имеет в виду не только клавесин, но и клавикорды, и орган. Он не знает, что в будущем его произведения будут исполнять на фортепиано. Но почему «темперированный», то есть соразмерный? Это слово так мало подходит Баху — точному и увлечённому, упорному и порывистому!

Термин никак не связан с человеческим темпераментом, он отсылает нас к техническим вопросам настройки инструмента — темперации. В самом деле, как играть во всех тонах и сочинять, чтобы не приходилось бесконечно перенастраивать инструмент? Органист Жан Батист Робен уточняет сложное понятие темперации: «Это приём, так называемая формула строя, чтобы настраивать инструменты с фиксированным звучанием (в особенности клавишные), который пытается разрешить проблему физической невозможности настроить инструмент с совершенно правильными интервалами. Темперация отдаёт предпочтение одним интервалам в ущерб другим (обычно выбирают терции или квинты). Поэтому разные тональности звучат неодинаково, одни — чётче и чище, чем другие». В XVII веке немецкий теоретик музыки, органист и композитор Андреас Веркмейстер (1645–1706) уже проводил в жизнь равномерно темперированный строй. Можно предположить, что Бах ухватился за это понятие<sup>[24]</sup>.

Кётенский князь тоже решил жениться — на своей кузине Фридерике Генриетте Ангальт-Бернбургской. Хорошая новость? Не факт; династические доводы князей не всегда согласуются с доводами рассудка. В политике, как известно, королева может быть грозной фигурой, правители склоняются перед её могуществом... или капризами. К несчастью для Баха и его домашних, дама, на которой женился князь Ангальт-Кётенский, не любит музыку. Покончив с холостой жизнью, князь забросил и одно из своих любимых увлечений. По словам Баха, эта молодая аристократка — «антимуза», женщина, лишённая любознательности и образования, иными словами, совершенно безразличная к искусству. Разве сможет она понять, сколько сил вложено в создание оркестра? Разве оценит она по достоинству талант солистов — Анны Магдалены и Иоганна Себастьяна, которые с блеском выступают по различным случаям? Эти музыканты, по сути, стоят недалеко от лакеев.

Видно, так было суждено: счастье в Кётене долго не продлится.

Позолота поблёкла и стёрлась, обнажив прутья клетки, ограничивающей свободу артистов. Надо снова отправляться в путь...

Вспомним веймарский период. Находясь в натянутых отношениях с обидчивым господином, Иоганн Себастьян Бах весьма болезненно отнёсся к тому, что герцог Вильгельм Эрнст после смерти старика Дрезе, болевшего уже много лет, отдал место капельмейстера Телеману, хотя тот в конце концов и отказался. И вот мы снова встречаем нашего дорогого Телемана в связи с новой профессиональной возможностью. Они с Бахом никогда не вступали в прямое соперничество и, хотя и редко виделись, остались добрыми друзьями, так что в 1714 году Телеман даже станет крёстным Карла Филиппа Эмануэля, а после смерти Баха напишет стихи в его честь.

А сейчас в Лейпциге — добром славном Лейпциге — открылась вакансия: Иоганн Кунау, кантор церкви Святого Фомы, скончался в июне 1722 года. Бах хорошо его знал. Место престижное, и поиск преемника затянется надолго. Дело в том, что, как пишет Вольфганг Зандбергер, члены городского совета разошлись во мнении о том, какого рода человек им нужен: одни хотели привлечь настоящего «кантора», преподавателя, способного наилучшим образом руководить школой Святого Фомы и его хорами, не отвлекаясь на светское искусство, а другие явно предпочитали *directormusices* (музыкального руководителя) с более широким кругом обязанностей.

Первым за открывшуюся возможность ухватился Георг Филипп Телеман. В то время слава летела впереди него, он был другом Генделя и Маттезона, исполнял в Гамбурге должность кантора при школе Святого Иоанна, но при этом вёл разнообразную и блестящую светскую деятельность: основал *Collegium musicum*<sup>[25]</sup> и руководил Оперой. Телеман хорошо знал Лейпциг, поскольку жил там в начале своей карьеры. Ранее ему даже предлагали нынешнее место... Магистраты, польщённые, что к ним обратилась такая знаменитость, утвердили его кандидатуру в середине июля, и Телеман успешно прошёл испытания (новый кантор был освобождён от преподавания). Но неожиданно он уехал из Лейпцига, никого не предупредив. Его путь лежал в Гамбург. Заехал ли он в Кётен, чтобы предложить Баху выставить свою кандидатуру, как предполагает Жиль Кантагфель? В Гамбурге Телеман сообщил городскому совету, что может уехать в другое место. Поскольку власти никак не реагировали, он вновь появился в Лейпциге и объявил, что принимает предложение... Но по возвращении в Гамбург усилил давление на местные власти, требуя повысить ему жалованье. На сей раз магистраты нарушили молчание и

уступили, чтобы удержать знаменитость у себя... Телеман выиграл.

Понятно, что это никоим образом не решило проблему Лейпцига: у городского совета было такое чувство, что знаменитость издевается над ним. В ноябре 1722 года вакансия была открыта снова. Какое-то время на это место прочили Иоганна Фридриха Фаша (1688–1758), но он отказался. Были и другие претенденты, например Георг Фридрих Кауфман (1679–1735), Кристиан Фридрих Ролле (1681–1751), Георг Бальтазар Шотт (1686–1736). А потом появился Бах.

Что за выгода была для Иоганна Себастьяна ехать в Лейпциг? На первый взгляд место представлялось не таким уж и завидным. Хотя оно позволяло вернуться к *Kirchenmusik* (церковной музыке) в большом лютеранском городе, это было неблагодарное дело, ведь помимо сочинения и исполнения церковных произведений ему придётся обучать учеников школы Святого Фомы или, по меньшей мере, найти себе заместителя. Трудно представить, чтобы музыканту достало терпения заниматься и тем и другим. Прощайте, большие кётенские доходы: мало того что жалованье в Лейпциге будет гораздо ниже — порядка 100 гульденов, так и Анне Магдалене придётся отказаться от денег, которые она получала как певица, поскольку женщинам в церквях петь запрещено. Столько было причин отказаться... Полно, хорошо ли Бах подумал, прежде чем заявить о себе?

Выбор Лейпцига стал поворотным. Раньше Бах выбирал место работы так, чтобы обеспечить себе социальное возвышение. Теперь он рассуждал как отец семейства. Начальное образование не позволило ему посещать университет; вероятно, он страдал от некоего психологического комплекса и непременно желал предоставить своим детям возможность учиться. В Лейпциге есть престижный университет, основанный в XV веке. Хотя его дети ещё малы, нужно думать об их будущем.

29 ноября Бах исполнил кантату «Гряди, спаситель народов» («*Nun komm, der Heiden Heiland*»), но когда официально выставил свою кандидатуру, у него появился соперник — Кристоф Граупнер. На первый взгляд ситуация складывалась не в пользу Баха. После проволочек его друга Телемана дело тянулось нескончаемо долго. И кандидаты не выказывали большого энтузиазма относительно неблагодарной задачи преподавания.

Только 7 февраля 1723 года Бах прошёл испытание с кантатой «Иисус взял с собою Двенадцать» («*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*»), исполнение которой точно состоялось, а то и с кантатой «Ты истинный Бог и сын Давида» («*Du wahrer Gott und Davids Sohn*»). Он намеренно избрал для первого произведения довольно строгую форму в стиле Кунау, чтобы не

шокировать аудиторию, которая могла упрекнуть его в чрезмерной экспансивности.

Понемногу претенденты отсеивались, Граупнер тоже снял свою кандидатуру. На решимость Баха ещё могла повлиять скорбная весть: в апреле того же года скончалась кётенская княгиня «антимуза». Может быть, князь снова заинтересуется музыкой? Ещё есть время дать задний ход... Но у городского совета Лейпцига тоже практически не осталось выбора: он назначил Баха, который был временно принят на должность 22 апреля. «Раз нельзя получить лучших, приходится брать середнячков», — резюмировал один из магистратов. Эта фраза многое говорит об их настроении.

Добрый князь Леопольд охотно отпустил Баха, сохранив за ним официальное звание капельмейстера кётенского двора.

В мае Баху сообщили о назначении в Лейпциг, и он должен был подписать приложение к контракту, в котором его обязанности были сформулированы в четырнадцать пунктах. Не будем перечислять их все, но кантора загоняли в весьма жёсткие рамки. Как он напишет позже своему другу Георгу Эрдману, перейти от положения капельмейстера к положению кантора — дело непростое. И над ним теперь столько начальников: городской совет, надзирающий за школой, ректор этой школы и церковная консистория (в том, что касается богослужений). В перспективе — множество конфликтных ситуаций. К этому надо добавить обучение мальчиков-интернов (*alumni*) и экстернов, за которыми надо как следует присматривать, обучать их пению и игре на музыкальных инструментах, а также тщательно отбирать новичков.

«Я буду обращаться с мальчиками дружелюбно и заботливо, но в случае непослушания накажу их с умеренностью и сообщу, кому следует», — пообещал Бах.

Наконец, он обязался прилагать все усилия для исполнения музыки в двух главных городских церквях — Святого Фомы и Святого Николая. В действительности же поле его деятельности было гораздо шире, поскольку в него входили также церковь Святого Петра и Новая церковь. В седьмом пункте уточняется, что стиль его произведений должен соответствовать церковным канонам:

«Чтобы споспешествовать поддержанию доброго порядка в этих церквях, я позабочусь о том, чтобы музыка не звучала слишком долго и чтобы по природе своей была не такой, будто вышла из театра, а побуждала слушателей к благочестию».

Новому кантору оставалось только переехать в Лейпциг вместе с

семьей.



## «ГОСПОДИН КАНТОР» ЛЕЙПЦИГ 1723–1729

Вот уж удивились дети Баха! После улочек крошечного Кётена Катарина Доротея, Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль и Иоганн Готфрид Бернгард увидели Лейпциг. Младшая, Кристиана София Генриетта, уснула на руках у матери. Хотя они и устали от долгого пути в тряской колыхаге, но смотрят во все глаза на совершенно новый мир. Когда назначение их отца было подтверждено, они приехали сюда 22 мая 1723 года вместе с родителями, в двух каретах, о чём говорится в местной газете «Лейпцигский вестник»:

«В воскресенье в полдень из Кётена прибыли четыре экипажа с мебелью, принадлежащей капельмейстеру одного двора, призванного в Лейпциг в качестве кантора; около двух часов пополудни он приехал сам вместе с семьёй в двух каретах и поселился в заново отделанных апартаментах при школе Святого Фомы».

Если на Кётен современники Баха смотрели с презрением как на маленькое захудалое княжество, даже несмотря на просвещённого правителя (некоторые даже прозвали город «*Kuh Cöthen*» — «Коровий Кётен»), то Лейпциг — совсем другое дело. Его население, составлявшее 25–30 тысяч человек, жило в самой гуще событий, на пересечении *via imperia* и *via regi*<sup>[26]</sup>. Статуя Меркурия, крылатого бога торговли, на углу роскошного дома Романуса, воплощала собой дух этого города. Он славился своей торговой деятельностью, ярмарками, проводившимися три раза в год, в особенности книжной ярмаркой, открывавшейся ежегодно в Михайлов день. Бах, читавший богословские книги, не раз там появлялся и кое-что приобретал. Принимая у себя книжные ярмарки, как современный Франкфурт-на-Майне, Лейпциг заявил о себе как город книгопечатания, особенно когда там появилось издательство Брейткопфа и Гертеля, основанное в 1719 году. Это был ещё и крупный интеллектуальный центр, прославленный выдающимися литераторами и, конечно, престижным университетом. Богатый и оживлённый город. Город, приверженный к ортодоксальному лютеранству и далёкий от пиетистских тенденций Галле, хотя тот и был совсем рядом.

Но пока маленькая компания, выбравшаяся из кареты и сыплющая вопросами, поражена не этим, а фонарями вдоль улиц, которые уже нынче вечером станут светить в темноте. Да будет свет! Лейпциг многое перенял у Франции, так что его даже будут называть «маленьким Парижем». Понемногу город предстанет перед ними во всей своей многоликости, с колокольнями церквей Святого Фомы, Святого Павла, Святого Петра, Святого Николая и Новой церкви, с просторными площадями, высокими многоэтажными домами, как, например, дом Апеля или кафе Циммермана, о котором мы ещё поговорим. Да, семья Бах, бесспорно, попала в другой мир.

Анна Магдалена молчит. Ей не терпится увидеть служебную квартиру кантора, где она проведёт большую часть своей жизни. Просторное здание школы Святого Фомы состоит из нескольких этажей, и квартира, расположенная в южном крыле, занимает целых два этажа. Довольно большая (шесть комнат), она только что была заново отделана за счёт нанимателя, чтобы семья сразу могла там поселиться. Конечно, есть недочёты: вход отдельный, но кухню и отхожее место надо будет делить с ректором Эрнести и его семьёй. Будем надеяться, что всё пойдёт хорошо и вынужденное сосуществование будет окружено атмосферой взаимного уважения.

Так всегда бывает при переездах: когда уляжется эйфория, наступает момент разочарования. Анна Магдалена не без грусти вспоминает о материальном недостатке в Кётене и о маленьком дворе. Здешняя школа выглядит грязновато. Отбросы на улице, зловоние, неумолкающий шум...

Иоганн Себастьян, возможно, тоже переживал. И ещё на него нахлынули воспоминания. Это мрачное учебное заведение, хилые малыши, которых ему придётся заставлять петь, крики в спальнях и запах пригорелого жира не могли не напомнить ему унылые годы в Люнебурге, где он жил и учился вдали от семьи. По счастью, в квартире, где он поселился с Анной Магдаленой, ему отведена комната для работы — целая комната для него одного... Конечно, это не какой-нибудь закуток, но сквозь тонкую стенку слышно всё, что происходит в соседнем классе, как он скоро убедится. Школа не блещет дисциплиной, и добрый ректор Эрнести не пользуется авторитетом. Однако именно здесь Иоганн Себастьян должен писать и сочинять, рассчитывая на свою способность отрешиться от реальности. Унести далеко, высоко, не слышать низменный шум и гам, чтобы родилось горнее многоголосье.

Тем временем Иоганн Себастьян превратился в «господина кантора», и этот ярлык прилипнет к нему надолго, если не навсегда. В самом деле,

сегодня мы представляем его таким чопорным профессором, рано состарившимся человеком в строгом парике, с грубоватыми чертами лица. Однако, как мы уже сказали, место кантора — не самое престижное из тех, что он занимал, к тому же он ещё исполняет обязанности музыкального руководителя. На Баха сразу же свалилось множество забот.

Поначалу отношения с нанимателями были взаимно недоверчивыми; вспомним, как долго тянулся процесс найма на работу. И он сопровождался ещё одним унижением. Хотя кандидат Бах уже не был новичком, совет заставил его сдать экзамен по богословию, чтобы проверить его познания и стойкость убеждений. Это настоящая психологическая пытка для человека, который годами изучает Библию с пером в руках, не избегает учёных споров, а главное, старается перенести религиозный взгляд в музыкальный текст. Разве его кантаты и произведения для органа не служат живым доказательством его веры гораздо в большей степени, чем простые стихи или отрывок из Писания, положенный на музыку? Нет, в самом деле, гонять его по первым строкам «Аугсбургской исповеди» и «Большого катехизиса» Лютера — чистой воды издевательство...

Может, совет боится Баха — чересчур вольного или ненадёжного в вопросах веры композитора? Опасается дурного влияния — пиетизма, кальвинизма? Церковь — не оперный театр, нужно соблюдать определённую строгость. А поскольку в обязанности Баха входит и читать иногда проповеди, например своим ученикам в школе, его лютеранство должно быть безупречным. Можно представить эту сцену и сдерживаемое раздражение будущего кантора, когда совет заговорил о том, какими должны быть его сочинения:

— Господин Бах, пообещайте нам не украшать обилием фиоритур кантаты, которые вы должны будете сочинять для богослужений. Мы знаем, что вы хороший композитор и что вам нужны блестящие арии, но здесь вам не кётенский двор. Мы хотим, чтобы наши прихожане могли спокойно молиться и размышлять о Слове Божиим. Отцы Реформации иного и не желали. Мы хотим, чтобы и школяров воспитывали в таком духе...

— Господа, благодарю вас за оказанное мне доверие и обещаю хранить верность учению «Аугсбургской исповеди». Не беспокойтесь: христианам Лейпцига и детям из школы Святого Фомы не придётся на меня жаловаться. Позвольте мне только по мере возможности создавать музыку, достойную славить Господа. Разве в Библии и Псалмах не говорится о том, чтобы славить Бога «и на тимпанах, и на систрах, и на кимвалах»?

Сразу по приезде ему пришлось, не тратя времени даром, заняться

кантатой для исполнения в ближайшее воскресенье. Скорей, скорей: повозки разгружены, кабинет наспех обставлен, новый кантор раскладывает на столе свои сочинения, чтобы нанести последний штрих, связать всё в единое целое. Сколько певцов, скрипок? На кого можно рассчитывать? Какой пастор будет проповедовать? С завтрашнего же дня он начнёт работать с музыкантами и школьными певчими; репетиции по большей части проходят по субботам, после полудня. Бах хочет, чтобы кантата для первого воскресенья после Троицы — «Да едят бедные и насыщаются» («Die Elenden sollen essen») — была обильной и щедрой, под стать её названию из 21-го псалма. Надо восславить Бога, питающего обездоленных. К удовлетворению кантора, это произведение, состоящее, ни много ни мало, из четырнадцати частей, будет встречено «многими рукоплесканиями» слушателей.

Первый благосклонный приём задал тон: именно в Лейпциге появятся на свет циклы церковных кантат, ставших настоящими шедеврами, а в «Страстях» Бах достигнет вершины церковной музыки.

Но можно ли понять эти произведения, не обратившись к одному из самых сильных предчувствий раннего христианства — освящению времени, заменившему собой прежние языческие представления? Языческие праздники Римской империи, вроде праздника Непобедимого Солнца<sup>[27]</sup> или культа императора, в раннехристианской церкви уступили место, например, Рождеству. Именно во времени Христос явился миру, чтобы принести спасение, обещанное его Отцом. Таков глубокий смысл христианской литургии: историю спасения можно вспоминать каждый год. Начав Реформацию, Мартин Лютер вовсе не откажется от этой временной организации, но переделает её по-своему.

Итак, литургический год начинается в первое воскресенье Рождественского поста; затем идёт Рождество — празднование рождения Иисуса, долгожданного Спасителя. За рождественским периодом следует крещенский, затем пост, сорок дней готовящий к празднованию Пасхи. В этот великий праздник христиане отмечают смерть и воскресение Христа. После Духова дня, через неделю после Троицы, идут от 22 до 27 воскресений, в зависимости от даты Пасхи, которая меняется каждый год.

Если обычное воскресенье позволяет вспомнить о Тайной вечере и жертвоприношении Христа, умершего и воскресшего, то большие праздники принимают особый блеск. Рождество, Пасха, Пятидесятница — главные из них, но есть ещё Благовещение, Новый год, Богоявление, Сретение, Вознесение, Троицын день, Иванов день, Михайлов день. Исполняя новые для себя обязанности, Бах должен будет подстраиваться

под литургический цикл и предоставлять его музыкальное сопровождение лейпцигским церквям. Если в Веймаре он должен был сочинять по кантате в месяц, теперь каждое воскресенье и по праздникам даёт музыкальную пищу верующим для главной утренней службы, за исключением Рождественского и Великого постов, когда не положено сопровождать богослужения программно-изобразительной музыкой. Он будет справляться с этой задачей, опираясь в основном на собственные произведения, но порой и на творения других авторов — Кунау, Телемана, Кейзера и даже своего кузена из Мейнингена Иоганна Людвига Баха.

Напряжённый, бешеный ритм сочинительства, тем более что композитор намерен написать несколько полных циклов кантат. В «Некрологе» говорится, что он завершил пять таких циклов, хотя это явно выходит за рамки возможного: Бах не мог бы довести их до конца. Из трёх сотен кантат, которые он, возможно, написал, до нас дошло около двухсот. Но каким бы внушительным его творчество ни казалось нам сегодня, Бах вовсе не был «стахановцем» музыкального производства. Да, он писал в очень сжатые сроки, но не поддавался искушению лёгкости или даже повторов. Другие окажутся ещё более плодовитыми, чем он: его друг Телеман напишет с дюжину циклов, его соперник Граупнер тоже выдаст на-гора множество кантат. Но, набрав весь этот материал, Бах теперь составил себе «базу данных», из которой можно черпать пригоршнями, как было с его светскими кантатами; представим себе на минуту, что могло бы произойти, будь у Баха компьютер...

Первые произведения *Kirchenmusiken* из Мюльхаузена отличаются от сочинений веймарского периода: менялась и совершенствовалась форма, хоралы становились более мелодичными, тексты уже не ограничиваются отрывками из Библии, а включают в себя благочестивые стихи, учащие вере. Не следует забывать, что кантата, несмотря на свои художественные стороны, не является концертным произведением в нашем понимании, это форма проповеди. Отталкиваясь от очередного праздника, опираясь на торжественность воскресенья и библейские тексты, отобранные для службы, она побуждает глубоко усвоить какой-либо из аспектов христианского откровения, обращаясь к каждому верующему отдельно. Так, знаменитая кантата «Сердце, и уста, и действие, и жизнь» («*Herz und Mund und Tat und Leben*») могла быть написана к празднику, когда Дева Мария, уже носящая под сердцем Христа, отправилась к своей сестре Елизавете, которая вскоре должна была родить Иоанна Крестителя. Именно из этого произведения извлечён хорал «Иисус, моя радость», который стал настолько популярным и характерным для Баха, что, к несчастью, затмил

множество других его произведений.

Наставление, «музыкальная проповедь», кантата вписывается в рамки литургии и ложится камешком в мозаику воскресной службы.

Как проходил в те времена воскресный обряд? Бах сам описал его, сделав пометки к одной из партитур — кантате «Гряди, спаситель народов» («Nun komm der Heiden Heiland»). Вот как выглядело богослужение в Лейпциге 28 ноября 1723 года с 7 до 11 часов утра:

«Распорядок богослужения в Лейпциге утром в 1-е воскресенье адвента. [Рождественского поста]

- (1) Прелюдирование.
- (2) Мотет.
- (3) Прелюдирование на *Куне*, каковое исполняется целиком.
- (4) Интонирование перед алтарём.
- (5) Чтение Послания.
- (6) Пение литании.
- (7) Прелюдирование на хорал.
- (8) Чтение Евангелия.
- (9) Прелюдирование на основную музыку.
- (10) Пение «Верую».
- (11) Проповедь.
- (12) После проповеди, как обычно, поются стихи одного из песнопений.
- (13) *Verba Institutionis*.
- (14) Прелюдирование на [туже] музыку. А после оной — поочерёдно — прелюдирование и пение хоралов вплоть до окончания причастия и так далее».

Эти заметки, оставленные Иоганном Себастьяном для какого-нибудь своего заместителя за органом, имеют большую ценность. Надо себе представить добрых горожан Лейпцига, спешащих утром в церковь на призыв колокола: на несколько часов они погрузятся в музыкальную купель. Органист сразу вступает с прелюдией, сопровождает различные песнопения. Только после чтения Евангелия начинается собственно кантата. Она предшествует «Верую» и проповеди. У лютеран поучение длится особенно долго — зачастую больше часа! Бах добьётся разрешения исполнять кантату в два приёма: до и после проповеди. Воспоминание о Тайной вечере, об учреждении евхаристии здесь обозначено выражением *Verba Institutionis*. Из двух столпов христианского богослужения Реформация выше ставит Слово Божие: его читают, комментируют, над ним размышляют, его поют, восстанавливая таким образом равновесие с

культом евхаристии, на который делается слишком большой упор в католическом мире.

Мы не будем здесь представлять все кантаты, что уже превосходным образом сделано в других трудах. В первые годы, проведённые в Лейпциге, творчество Баха было особенно плодотворным (в 1723–1724 годах — 37 произведений, в 1724—1725-м — 52 и в 1725—1726-м — 29), зато потом пошло на убыль: только 13 произведений в 1727–1729 годах, 14 — в 1730—1735-м, а потом — всего шесть. Иоганн Себастьян выдохся, но ему это охотно можно простить, принимая во внимание качество его творений! Эта потеря ритма, вероятно, была вызвана личным кризисом, к которому мы ещё вернёмся.

В его кантаты лучше погружаться с текстом в руках. Они не только заражают религиозным рвением, но и демонстрируют невероятное эстетическое разнообразие под стать литургической пластичности, подвижности сообща возносимой хвалы, о которой говорил Лютер. Хотя литургия, введённая бывшим монахом-августинцем, сосредоточена на Слове Божиим и заменяет латынь немецким языком, она сохранила некоторые старые черты. Кантаты Баха максимально используют множественность формы как в вокальном, так и в инструментальном плане: задумчивые увертюры или радостный фейерверк труб и валторн, мелодичные хоры или соло, мотивы танцев или колыбельных... А хоралы, исполняемые в унисон, тонкое переплетение голосов и инструментов! Слушая их, отправляешься в настоящее путешествие и перед мысленным взором открывается панорама духовной жизни и различных состояний души: радость, горе, надежда, вера, страх, ожидание смерти, бедность, грех...

Но хотя для выражения аффективных состояний главная роль отведена голосам, основной смысл, заложенный в кантатах, передаётся не только через текст, положенный на музыку, но и через саму оркестровку. Это своего рода ораторское искусство без слов, которое прекрасно описал в начале XX века французский музыковед и органист Андре Пирро в своём труде «Эстетика Иоганна Себастьяна Баха». Используя богатые и разнообразные изобразительные средства, Бах развивает ранее утвердившуюся тенденцию: в музыкальное сочинение надо перенести текст Писания. Тогда композиторы имели в своём распоряжении множество приёмов: хроматизм — для изображения падения или снятия с креста, длительная нота — для обозначения долгого времени, быстрые трели, символизирующие скоротечность жизни или змея-искусителя. К этому надо добавить выбор тональностей: мажор для радости, минор для печали,

гармоничные или диссонирующие аккорды, передающие мрачную сторону жизни. К чувству ритма добавляется выбор инструментов: труба возвещает воскресение, гобой — поклонение волхвов, виолончель сопровождает последние минуты жизни Христа. Для христиан того времени, лучше знакомых с Библией, музыка Баха превращалась в человеческий язык.

Сделав это уточнение, не будем забывать и о либреттистах, которые по-своему способствовали назидательности кантат, сочиняя стихи, вдохновлённые Писанием. Мы уже встречали некоторых из них — Айльмара, Франка и Неймейстера. Но как не проникнуться нежностью к прекрасной женщине — Кристиане Марианне фон Циглер (1695–1760), которая напишет текст к девяти церковным кантатам Баха!

Факт удивительный: женщины не имеют права петь в лютеранских церквях (бедняжка Анна Магдалена это подтвердит). В этом плане Мартин Лютер разделял предубеждение святого Павла в отношении слабого пола: «Пусть женщины молчат в собраниях!» А уж сочинять слова к кантатам... Но не забывайте, что на пороге век Просвещения и некоторые женщины уже делают поползновения к эмансипации. Марианна фон Циглер — поэтесса и хозяйка салона в Лейпциге — принадлежала к знатному городскому роду: её отец Франц Конрад Романус был влиятельным бургомистром, а на его великолепном доме красовалась статуя Меркурия. Именно он устроил освещение городских улиц, так поразившее детей Баха по приезду, — 700 масляных фонарей! Тоже просветитель в своём роде. Хотя жизнь не всегда была ласкова с Марианной (она дважды овдовела и потеряла двух дочерей), она черпала энергию в сочинении стихов и общении с творческими людьми.

В те времена некоторые мужчины пестовали нарождающийся феминизм. Так, историк Готлиб Зигмунд Корвинус, оказавший большое влияние на Марианну фон Циглер, в 1715 году издал что-то вроде энциклопедии для женщин («Frauenzimmer-Lexicon»), чтобы показать, что они тоже имеют право на знания. Был ещё философ Иоганн Кристоф Готшед, который изредка станет писать для Баха; тогда он занимался реформой немецкого языка, избавляя его от влияния французского; он тоже сблизится с Марианной фон Циглер. Более того, она будет писать для его журнала «Разумные хулиательницы» («Die vernünftigen Tadelrinnen») — под псевдонимом. Этот журнал (снова феминизм!) обращался в основном к женщинам, ибо именно они, играя ключевую роль в воспитании детей, способствуют развитию языка.

Не похоже, чтобы Иоганн Себастьян был завсегдатаем салона фрау фон Циглер в огромном доме Романуса, выстроенном в центре города и



роскошно обставленном. Сотрудничество с поэтессой было недолгим и ограничилось в основном 1725 годом, но кантору не приходилось его стыдиться. Автор слов не уступал композитору в ортодоксальности и чувстве Библии. В отличие от Пикандера, который весьма вольно обращался с евангельскими текстами, Марианна фон Циглер ими вдохновлялась. Хотя совместная работа с великим композитором оказалась непродолжительной, она и позже не скрывала своего восхищения творчеством Иоганна Себастьяна, ставя его наравне с Телеманом и Генделем.

Но с кантатами она была знакома, а что думала о «Страстях»?

Были «Страсти» до Баха. Будут «Страсти» Баха, и останется навсегда исключительное, уникальное отождествление композитора с музыкальным жанром, отождествление до такой степени, что музыкант даже затмил самих евангелистов: когда говорят о «Страстях по Матфею» или «Страстях по Иоанну», уже не знаешь, идёт речь о Евангелии или о произведениях Баха. Иоганн Себастьян Бах — пятый евангелист! Для кантора, задачей которого было продолжить своей музыкой пасторскую проповедь, это звучит не так уж нелепо. В «Страстях» он должен был превзойти самого себя и дать ещё большее развитие форме, принятой для кантат. Разве можно изображать и одновременно прославлять последние часы Христа перед смертью на кресте, не используя больше музыкальных средств и эффектов?

Но кто бы мог подумать, что первое исполнение одного из этих гениальных произведений родилось из местечковой ссоры? В Лейпциге было заведено, что «Страсти» исполняются во время вечерней службы в Страстную пятницу, на Святой неделе перед Пасхой, поочерёдно — через год — то в церкви Святого Фомы, то в церкви Святого Николая. В начале апреля 1724 года Иоганн Себастьян решил изменить этот обычай и готовился исполнить свои «Страсти по Иоанну» в церкви Святого Фомы — ради удобства: клавесин другой церкви сломался, и там было недостаточно места для певчих. Однако эта инициатива не понравилась магистратам, которые, извещённые, возможно, разочарованными прихожанами, в письменной форме потребовали от Баха исполнить это произведение в церкви Святого Николая. А до срока оставалось всего четыре дня — просто курам на смех!

Бах не вышел из себя: хорошо, пусть будет там, только надо заново напечатать текст, починить клавесин и кое-что в нём переделать. Из этого спора, который мог бы обернуться ссорой, кантор, к счастью, вышел победителем: городской совет согласился взять на себя все расходы. Бах распространил извещение: прихожане церкви Святого Николая могут быть

спокойны, «Страсти» исполняют в их приходе. Счастливые прихожане...

Церковь с самых ранних времён вспоминает и воссоздаёт смерть Христа — в воспитательных целях. Вспомним средневековые мистерии на паперти соборов. Лютер не порвал с этой традицией, делающей акцент на спасении через крест: в лютеранских алтарях, где дают причастие, сохранилось распятие с двумя светильниками по бокам. Композиторы тоже внесли свою лепту: Генрих Шютц сочинил «Семь слов Христа на кресте», Дитрих Букстехуде — потрясающий цикл кантат «Тело нашего Иисуса» («*Membra Jesus nostri*»), призывая рассмотреть израненное тело Спасителя. Бах изобрёл не новый музыкальный жанр, а, вычленив всё самое лучшее, обогатил его. До него «Страсти» сочиняли Рейнхард Кайзер в Гамбурге и Бартольд Генрих Брокес (1680–1747), и Бах широко использовал их опыт; Телеман же исполнял свои «Страсти» более сорока шести раз...

Судя по источникам, Иоганн Себастьян Бах написал пять «Страстей», но до нас дошли только два цикла, подлинность которых не вызывает сомнений: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею». Рукопись «Страстей по Марку» утрачена, а «Страсти по Луке», как единодушно утверждают музыковеды, не могли быть произведением кантора: это весьма посредственное сочинение.

Остановимся ненадолго на этих двух ораториях, великих произведениях, своей мощью и богатством внутреннего содержания наложивших неизгладимый отпечаток на западную культуру, выйдя за границы Германии и протестантства. У них есть и общие черты, и большие различия.

Начнём с привязки к евангельским рассказам, которые являются прежде всего уроками катехизиса, предназначенными для первых христиан. Литературная основа, однако, состоит не только из библейских текстов в переводе Мартина Лютера, но и из авторских хоралов и стихов. В первом сочинении Бах отталкивается от «Страстей» Брокеса, а во втором основывается на поэтических раздумьях своего друга Пикандера (под этим псевдонимом скрывается сборщик налога на напитки Х. Ф. Ген-рици, написавший тексты ко множеству светских кантат).

Вторая общая черта заключается в образности «Страстей», которые, кстати, позднее послужат источником для вдохновения кинорежиссёров, например Пазолини, и даже хореографов. Вслед за барочной духовностью иезуитов, заключавшейся в том, чтобы вообразить сцены из Евангелия, представляя их себе во всех подробностях, «Страсти» помогают нам увидеть различные картины. Читал ли Бах святого Игнатия Лойолу? Это маловероятно, но, во всяком случае, здесь он следует тому же побуждению:

вот мы на Тайной вечере, в Гефсиманском саду среди плачущих учеников, на суде Пилата и перед синедрионом, идём по крестному пути на Голгофу, где Христос испустит дух.

Страстная пятница — один из редких моментов в христианском литургическом году, когда Евангелие читают на несколько голосов, что придаёт рассказу драматический объём и задаёт движение от последней трапезы и ареста Иисуса до его смерти.

«Страсти» по-прежнему трогают нас до глубины души, потому что в конечном счёте это сгусток человеческих чувств: страх Христа и его учеников перед грядущим, дружба и предательство — Иуды и Петра, грубость солдат и судей, избиения и пытки, ненависть толпы, воспроизведённая хором, надрывная сцена расставания у подножия креста, тоска Иисуса... Вокальное и инструментальное искусство Баха придаёт этому повествованию ни с чем не сравнимую выпуклость.

И последняя общая черта между двумя «Страстями»: Жиль Кантагрель проникательно подчёркивает их двойной временной план. В самом деле, Бах одержим понятием времени: в «Страстях» присутствует время, о котором рассказывает евангелист (его передают разные солисты и толпа), и время слушателей — здесь и сейчас, которое напрямую выражают хоры и лирические мелодии. Вспоминая о Страстях Господних, христиане задумываются о собственной жизни, их побуждают подражать Христу. В более широком смысле, отталкиваясь от исходного события, можно прожить спасение человечества, то есть каждого верующего, через смерть Иисуса. Некоторым образом каждый слушатель может отождествить себя с разными персонажами, чтобы поразмыслить, поставив себя в необычайные обстоятельства.

Обоим произведениям свойственно и богатство средств. А теперь несколько слов о различиях.

Итак, для Страстной пятницы апреля 1724 года был выбран святой Иоанн. Это Евангелие, отмеченное греческой традицией и сильно отличающееся в богословском смысле от трёх других, поскольку делает акцент на *логосе* — Слове Божиим, считают ориентированным на внутренний мир. Бах не боится использовать яркие эффекты, чтобы подчеркнуть драматизм, например, уже в увертюре создавая впечатление волн, беспокойных вод — крови, истёкшей из пробитых ладоней Христа. Относительно краткое (всего два часа), это произведение делится на две части — до и после проповеди, предназначено для шести солистов, хора и оркестра и сразу начинается с главного — ареста Христа:

Кого вы ищете?

Иисуса из Назарета!

Жестокость толпы, эффект *turbo* (смятения), выражаемый хорами. Здесь Бах, бесспорно, обращается к античному театру. Жестокость уравновешена мягкостью некоторых арий и безмятежностью хоралов. Мучительная боль арии, сопровождающей агонию Иисуса («Es ist vollbracht» — «Свершилось»), соло баса под аккомпанемент виолы да гамба. Вольфганг Зандбергер отмечает, что эта ария сродни музыкальному жанру произведений «на смерть», свойственному XVII веку. В этом плане Иоганн Себастьян является наследником, например, Марена Маре (1656–1728), французского композитора и гамбиста.

Автора этих «Страстей» обвиняют в антисемитизме, поскольку в них подчёркивается роль евреев в смерти Иисуса. Однако было ли свойственно Баху это чувство? В отличие от учителя Лютера, который был ярким антисемитом, он не питал враждебности к евреям. Бах придерживается текста Евангелия, который действительно способен вызвать споры, и показывает, чем послание Христа отличалось от современного ему иудаизма.

В отличие от «Страстей по Матфею» «Страсти по Иоанну» Бах исполнял несколько раз в последующие годы с некоторыми изменениями: варьируя порядок частей и внося порой существенные поправки.

Перейдём теперь к «Страстям по Матфею» — одному из самых популярных сочинений Иоганна Себастьяна Баха.

В церкви Святого Фомы они были исполнены в другую Страстную пятницу — 15 апреля 1727 года. Это действительно «Великие Страсти» — «die grosse Bassion» (*sic*), как не очень грамотно записала Анна Магдалена, — способные наполнить собой готическое пространство церкви Святого Фомы. Работая над своим произведением, Иоганн Себастьян, возможно, вспоминал *Abendmusiken* своего учителя Букстехуде, очаровавшие его в те четыре месяца, которые он провёл в Любеке, а также полифония Монтеверди<sup>[28]</sup>. Продолжительность этого сочинения более трёх часов, в нём использованы все средства, чтобы подчеркнуть его грандиозность: два оркестра из семнадцати музыкантов, два хора из двенадцати певцов, небольшой детский хор, два органа! В этом Бах следует музыкальной традиции Венеции: хоры могут перекликаться, переговариваться, даже накладываться друг на друга. У каждого персонажа своя роль, каждый солист знает своё место в этой церковной опере — без костюмов и декораций, без жестикуляции и масок.

Публика той поры не преминула заметить театральный аспект

«Страстей», который даже шокировал некоторых слушателей, оказавшихся к нему не готовыми. «Господи помилуй, это точно опера!» — воскликнула взволнованная старуха, которая никак не могла опомниться. Все эти крики, бесчинства в изображении страданий Иисуса, эти вопли ненависти — разве это не дьявольское измышление?

Но и здесь большое место занимает Слово Господне: Иоганн Себастьян лично записал на партитуре отрывки из Матфея красными чернилами, чтобы исполнители могли лучше усвоить смысл этих слов. Всё сказано в тексте, считал он. Но в отличие от «Страстей по Иоанну» евангельский рассказ святого Матфея в большей степени посвящён происхождению христиан, пришедших из иудейского мира; он начинается задолго до ареста Иисуса и включает такой момент, как Тайная вечеря.

Нет смысла комментировать столь грандиозное произведение и подчёркивать его красоту, обволакивающую гармонией хоров и нежностью арий. Грандиозность не вредит его внутреннему смыслу, глубокой человечности. Так, ария «С Иисусом рядом я, на страже» («Ich will bei meinem Jesu wachen») передаёт привязанность ученика к учителю просто с пиетистской нежностью и чувствительностью. А финальный хорал «Доброй ночи» («Gute Nacht»), напоминающий колыбельную, продолжаешь напевать и после того, как умолк последний аккорд.

Да, Бах умеет многое сказать нашему сердцу.

Сколько сил нужно было вложить, чтобы создать такое произведение! Конечно, Иоганн Себастьян гениален и трудолюбив. А его семья — своего рода малое предприятие, которое не только учится технике, игре и уходу за инструментами или до изнеможения переписывает ноты. В распоряжении Баха не было переписчика, как в Веймаре, так что можно предположить, что вся его родня постоянно корпела над нотами, чтобы у каждого хориста, каждого музыканта был свой экземпляр партитуры.

В тот день 1727 года один из детей ждал Баха на пороге:

— Папа! Папа! Тебе принесли гранки партитуры, которую ты отдал в типографию!

— Верно, я ожидал их, я ведь отдал гравировать пластины... Это две мои первые Партиты для клавесина...

— Но ведь первую ты, кажется, уже несколько раз играл...

— Да, это та, которую я посвятил сыну князя Ангальт-Кётенского в сентябре 1726 года, ты же помнишь.

— А где можно будет купить напечатанные ноты? Только на ярмарках в нашем городе, на Новый год, на Иванов день и на Михайлов день?

— Нет, не только, успокойся... Те, кто захочет раздобыть их, чтобы учиться и играть, смогут обратиться к моим корреспондентам, например к органисту Петцольду из Дрездена, который служит польскому королю, или к господину Циглеру, музыкальному директору и органисту церкви Святого Ульриха в Галле. Они будут и в Люнебурге, в Вольфенбюттеле, в Нюрнберге и даже в Аугсбурге...

— Значит, по всей Германии?

— Нет, всего в нескольких городах! Ну-ка, дай я всё проверю, чтобы успеть к ближайшей ярмарке, — добавил он, склонившись над стопкой страниц.

— Что такое?

— Осёл печатник! Пропустил несколько тактов! Надеюсь, этот болван сумеет быстро всё поправить. Просил же я его быть повнимательнее, а он, верно, доверил эту работу какому-нибудь олуху-ученику...

— Какой ты строгий, папа...

— Кого люблю, того и... Ну, дальше ты знаешь; беги сейчас же к этому горе-печатнику.

Анна Магдалена, которая всё слышала, не может сдержать улыбки: её муж всё такой же дотошный и нетерпеливый. Словно ему постоянно не хватает времени.

Как мы уже сказали, Бах выбрал Лейпциг, чтобы дать своим сыновьям достойное образование. Сразу по приезде оба старших пошли в школу Святого Фомы. Одержимый мыслью об образовании, которого он был лишён, Бах записал Вильгельма Фридемана в университет уже на Рождество 1723 года, то есть за пять лет до поступления! Не исключено, что мальчик, хотя и одарённый музыкально, уже тогда страдал от чрезмерной заботы отца о его будущем. В 1726 году его отправили учиться в Мерзебург, а три года спустя он поступил в университет.

Его младший брат Готфрид Генрих — первый сын Анны Магдалены, родившийся 26 февраля 1724 года, — как будто тоже обладал талантом к музыке. Возможно, он станет виртуозом игры на органе и клавесине? К несчастью, семью постигла новая драма: очень быстро выяснилось, что мальчик умственно отсталый. К материальным затруднениям и постоянному страху перед болезнями и смертью добавились новые заботы. Можно представить, какое потрясение пережила семья, когда осознала неполноценность ребёнка! Тогда не существовало психиатров, способных поставить диагноз и назначить лечение; ребёнок был тайной в себе, хрупким носителем необъяснимого недуга, «безвинного горя», с которым

надо смириться...

По существовавшему обычаю семья не отказалась принять племянника Иоганна Себастьяна — Иоганна Генриха, который будет учиться у своего дяди. А в 1723–1729 годах дети рождались один за другим. После Кристианы Софии Генриетты и Готфрида Генриха на свет появился Кристиан Готлиб — крещённый в апреле 1725 года, он скончался три с половиной года спустя; затем, в апреле 1726-го, крестили Елизавету Юлиану Фридрику. Увы, Кристиана София Генриетта, первый ребёнок Анны Магдалены, покинула этот мир в июне того же года. В следующем году, 30 октября, крестили Эрнеста Андреаса, но младенец умер в ноябре. Много хлопот доставила Регина Иоганна, родившаяся прежде срока и крещённая дома 10 октября 1728 года. Плодовитость четы Бах была единственным ответом на эти удары судьбы.

Смерть разила не только малышей: в декабре 1728 года Иоганн Себастьян узнал о кончине своей сестры Саломеи в Эрфурте. А в июле следующего года сказал последнее «прости» свояченице Фриде-лене. Она унесла с собой много общих воспоминаний: о кузинах из Арнштадта, о совместном быте, о внезапной смерти Марии Барбары...

Чрезвычайная плодовитость кантора не мешает первым его столкновениям с некоторыми представителями местной власти — высшими и даже конкурирующими. Мы уже упоминали о первом исполнении «Страстей по Иоанну». Но конфликты возникли прежде всего в отношениях с церковью Святого Павла, состоявшей при университете, и её музыкальным директором Иоганном Готлибом Гёрнером (1697–1778). Решительно, Иоганну Себастьяну Баху были на роду написаны трения с университетской средой. Снова комплекс самоучки? Вероятно. Однако можно предположить, что именно отсутствие образования становилось причиной презрения к нему.

В контракте не было оговорено, что Бах должен обеспечивать музыкальное сопровождение университетских празднеств и церемоний в церкви Святого Павла, но оказалось, что в силу привычки кантор церкви Святого Фомы ведёт у Святого Павла «старый культ», а «новым культом» руководит музык-директор и получает за это плату. В 1725 году ректор предоставил Баху половину жалованья музыкального руководителя — шесть гульденов. Но в сентябре этого же года Бах написал прошение курфюрсту саксонскому и королю Польши Августу Сильному, под властью которого находился Лейпциг, чтобы его восстановили в правах, позволив вести оба культа и получать соответствующее вознаграждение. Невзирая на

его жалобу, совет университета просил отказать Баху в его просьбе. Король прислушался к мнению университета. Сильное разочарование для Баха, у которого было такое чувство, что его считают кем-то заурядным.

Два года спустя, в 1727-м, Иоганн Себастьян Бах взял реванш: после смерти Кристианы Эбер-гардины Бранденбург-Байрейтской, супруги-лютеранки католического короля Августа II Сильного (кстати, большого бабника), именно ему поручат сочинить «Траурную оду» на слова Готшедда — к большой досаде его соперника Тёрнера. Всё-таки его гений получил кое-какое признание.

Ещё один повод для конфликта — пресловутый курс латыни, который кантор не ведёт сам, а передоверил заместителю за кругленькую сумму в 50 талеров. Это сильная головная боль для Баха, поскольку заместитель часто находится в отлучке. Уже в феврале 1724 года он пожаловался на это магистратам. В результате Баху часто приходится брать эту работу на себя и помимо надзора, обучения музыке и религии самому давать уроки. Потенциальные соперники, должно быть, радовались, что на кантора, чьему таланту они завидовали, есть повод жаловаться. Дело с замещением так и не уладилось и накаляло атмосферу до такой степени, что в 1730 году на Баха посыпались наказания. Его прямо обвинили в том, что он не восполнил отсутствие своего заместителя. Настоящая головомойка, свидетельствующая о крайне напряжённой обстановке. Вот избранные пассажи из протокола заседания:

«Пусть занимается с одним из младших классов». «Он [Бах] ведёт себя не так, как надлежало бы, это надобно поставить ему на вид и как следует увещевать его».

«Без предварительного уведомления господина бургомистра послал хор учеников в провинцию. Уехал сам, не испросив отпуска».

Господин советник Ланге: «Правда всё то, что было сказано против кантора: его следует увещевать и заменить М. Кригелем».

Господин надворный советник Штегер: «Кантор не только ничего не делает, но и не желает на сей счёт давать объяснений, не проводит уроков пения, к чему присовокупляются и другие жалобы; в изменениях надобность есть, нужно [этому] положить конец».

Чёрт, такое впечатление, что вновь наступил период Арнштадта, когда Бах уехал в Любек, не предупредив, что вернётся только через четыре месяца, или когда его надо было поставить на место, потому что он позволял себе вольности с органом или привёл на хоры девицу.

Опять местечковые дразги, нелепые в своей мелочности... То выбрал не ту церковь для «Страстей по Иоанну», то не те гимны для вечерни.



Вопреки мнению Баха, выбирать, что петь после проповеди, поручили иподиакону церкви Святого Николая Готлибу Гаутлицу. Недовольный этим решением, кантор в очередной раз не позволил спустить ситуацию на тормозах. В сентябре 1728 года он перешёл в наступление и написал магистрату. В самом начале кантор напоминает, что ему по должности полагается подбирать гимны, а главное — не вводить никаких новшеств в богослужение. А иподиакон как раз нарушил это правило, введя новые песнопения, гораздо более длинные, на взгляд кантора, который хотел бы, чтобы и в этот раз последнее слово осталось за ним.

Конечно, всё это мелочи, но когда их много, прощай, покой.

Несмотря на придирки, которые сегодня назвали бы преследованием, Бах сохранил способность и даже свободу путешествовать, чтобы развеяться. «Уехал сам, не испросив отпуска!» — возмущался совет, однако так было не всегда. Баху попросту требовалось заработать масло к куску хлеба, чем-то дополнить своё скудное жалованье, перехватив денег на «акциденциях»: похоронах, свадьбах или юбилеях. И конечно, он не забывал о своих дорогих органах: в ноябре 1723 года он в Штёрмтале — исследует инструмент, который соорудил мастер Гильдебрандт. В июне следующего года осматривает органы в церквях Спасителя и Святого Иоанна в Гере — творения мастера Финке.

Орган проложил ему дорогу в профессию, и теперь Бах даёт успешные концерты, например в Дрездене, куда ездил неоднократно. В сентябре 1725 года он дал два концерта в церкви Святой Софии и вновь вернулся туда в сентябре 1731-го. После унылой жизни в Лейпциге и однообразной церковной музыки так приятно снова вкусить успех!

Современник М. Г. Фурман так отзывался об органисте Бахе:

«Я имел счастье слышать всемирно знаменитого господина Баха. Я думал, итальянец Фрескобальди один поглотил всё клавирное искусство, а Кариссими мне представлялся самым привлекательным органистом; однако если поместить обоих итальянцев — вместе с их искусством — на одну чашу весов, а немца Баха на другую, то последний настолько перевесит, что те двое просто взметнутся в воздух»<sup>[29]</sup>.

Если бы кантор мог послать подальше власти, магистратов, ректоров, проповедников и иподиаконов, жизнь была бы намного проще.

Но чаще всего смерть лишает тебя друзей. Первые годы в Лейпциге омрачились утратами близких. А в ноябре 1728 года кантор узнал о смерти в Кётене своего дорогого князя Леопольда. «Плачьте, дети, плачьте на всей земле» («Klagt, Kinder, klagt es aller Welt») — так называется траурная

кантата, которую он напишет через четыре месяца после смерти князя. Вероятно, Иоганн Себастьян Бах поехал в Кётен вместе с Анной Магдаленой и Вильгельмом Фридеманом. Похороны затянулись, захватив часть ночи; даже при свете факелов было темно, и мрак способствовал полагающейся по случаю скорби, а также раздумьям о смерти и загробной жизни. «Реформатская церковь и Собор» приняли последние почести, воздаваемые князю. Кантата не сохранилась, но похоже, что в неё вошли большие куски из «Страстей по Матфею» и «Траурной оды». И тут нет ничего возмутительного. Для дражайшего покойного Леопольда вечный капельмейстер кётенского двора отобрал самое лучшее.

К счастью для него, жизнь состояла не из одних лишь похорон.

## КОФЕ, БОГИ, КРЕСТЬЯНЕ

Кантаты каждую неделю, великие «Страсти», *Kirchenmusik*, которую надо сочинять постоянно, ежедневный, зачастую неблагодарный труд в школе Святого Фомы — вот из чего складывалась жизнь кантора, ложась на его плечи тяжким грузом. Однако не следует думать, что он замкнулся в церковной музыке и ханжеском благочестии, лишивших его радостей жизни. Нет, это значило бы втискивать его мощную личность в слишком узкие рамки. А главное — плохо знать человека эпохи барокко, предтечи века Просвещения, который вёл «двойную жизнь», по выражению Альберто Бассо: «Одна — под знаком Бога, она проходит в ожидании Царствия Небесного, когда чувства молчат; другая готова наслаждаться красотой и милыми радостями каждого дня». Хотя в те времена различие между светским и духовным не было таким значительным и важным, как сегодня, разве можно сбросить со счетов зов человеческой плоти?

Надо проследить за Бахом в другой его ипостаси, в его другой, возможно параллельной, жизни, которая не противостоит первой, а обогащает её, послушать другой его голос.

Если жителю Лейпцига начала XVIII века захочется просто-напросто расслабиться, а то и просветиться — где можно послушать хорошую музыку? Конечно, существуют церковные службы, духовные песнопения, заурядные или праздничные, торжественные, но нельзя же проводить всё своё время в молитве, в строгих стенах церкви! Так вот: в городе, где с 1720 года больше не было оперы и где лютеранская вера установила свои суровые порядки, музыкальное искусство находило слушателей на улицах и в кафе.

Ах, дорогие слушатели! Местные, а порой и пришедшие издалека! Дорогие обыватели, мужчины и женщины, которым можно доставить немного радости среди жизненных невзгод... Какая перемена для Баха после церковных собраний или общества князей, герцогов и королей, церковнослужителей, которые слушают его и судят о нём беспощадно! Бах не заставил себя упрашивать и сразу принял предложение возглавить лейпцигский *Collegium Musicum*. Это прекрасное учреждение объединяло музыкантов и студентов университета, добиваясь от них высокого уровня исполнения. Это тебе не школа церкви Святого Фомы с её голодными «сачками»-учениками! Оркестр был основан лично Телеманом в 1702 году, и несколько лет спустя он не без гордости писал: «Сей *Collegium*, хотя и

состоит преимущественно из студентов, числом до сорока, доставляет величайшее наслаждение для слуха; в нём есть все инструменты, а большинство музыкантов ещё и превосходные певцы». Сорок музыкантов! Ими надо дирижировать, управлять, с необходимой строгостью заставлять репетировать, и Иоганн Себастьян будет заниматься этим в 1729–1737 годах, а потом в 1739—1744-м.

К счастью для жителей Лейпцига, оркестр, созданный в 1702 году, стал примером для подражания. Уже в 1708-м Иоганн Фридрих Фаш основал другой *Collegium Musicum*, которым во времена Баха руководил его соперник Гёрнер. Пока магистраты в 1743 году не решили объединить оба оркестра, чтобы они выступили в Гевандхаусе, те увлечённо соперничали друг с другом. В более широком плане эти начинания вписывались в общеевропейские тенденции: в Италии оркестр сложился вокруг Вивальди, а во Франции были известны «Духовные концерты»<sup>[30]</sup> Филидора. Это движение приняло большой размах и определённым образом способствовало приданию концертам светского характера.

Но где же играть? Да в кафе, куда может прийти любой, а Бах так любит побыть среди людей! Он ведь живёт не только в храмах среди органов, он свой человек в этих заведениях, куда приходят отдохнуть, пообщаться, поговорить. Наступал век Просвещения, множество мировоззренческих и духовных убеждений были готовы пошатнуться, и кафе стали своего рода «злачными» местами, где подавали не только спиртное, но и горячий, чёрный, возбуждающий напиток, повсюду производивший фурор. Как тут не поверить, что он горячил умы и внушал странные мысли? Даже в Лейпциге время от времени кое-кто из членов университета порой высказывал неортодоксальные мысли о религии, критиковал завышенные налоги или плохую музыку... Так было и в кафе Циммермана, носившем имя своего знаменитого владельца.

Если *Collegium* Гёрнера играл по четвергам на Клостергассе, у виноторговца Иоганна Шелгафера, то Бах договорился со своим кумом Готфридом Циммерманом, чьё заведение с широким фасадом вытянулось вдоль Катариненштрассе, давать в нём концерты один-два раза в неделю. Сделка выгодная, все останутся довольны. Владелец кафе хочет привлечь побольше публики и обзавестись завсегдатаями, а дирижёр оркестра, получая вознаграждение напрямую, берёт на себя все хлопоты по обустройству и платит своим музыкантам. Публика разношёрстная: жители Лейпцига, буржуа, торговцы, ремесленники и приезжие по случаю ярмарок, особенно в июне и сентябре. Нет сомнений, что случайные клиенты потом будут расхваливать достойное заведение. Циммерман

хороший коммерсант, умеет вести дела; он предложил устраивать концерт каждую пятницу с восьми до девяти вечера, а в период ярмарок — ещё и по вторникам. Обстановка меняется в зависимости от времени года. Зимой играют в помещении кафе под звон пивных кружек, бокалов и шум разговоров, в табачном дыму; оркестру надо расчистить себе место и как-то устроиться в тесноте. Зато летом можно дышать полной грудью: концерты проходят в саду при кафе Циммермана, у ворот Гриммы; если позволяет погода, столы и лавки расставляют в тени лип.

Вокруг Иоганна Себастьяна сплотились, конечно же, музыканты и студенты из *Collegium's*, радуясь возможности подзаработать, но также и члены клана Бахов, явившиеся на его зов, в частности его старшие сыновья. Они тоже могут блеснуть своим дарованием в произведениях камерной музыки или других, требующих более многочисленного состава исполнителей, например в концертах для двух скрипок или светских кантатах. И потом: женщины могут петь — мы не в церкви!

Возможно, вступление в должность нового руководителя оркестра было ознаменовано одной из светских кантат. В сентябре 1729 года в саду при кафе Циммермана была исполнена *drama per musica* (музыкальная драма) под названием «Ссора Феба и Пана» («Der Streit Zwischen Rheobusund Pan»). Сюжет внешне ничем не примечательный, либреттист Пикандер позаимствовал его в «Метаморфозах» Овидия, выведя на сцену двух повздоривших богов — Аполлона-Феба и Пана. Кто из них лучше поёт? Меркурий предложил каждому выбрать себе судью; Феб выбрал Тимолу, а Пан — Мидаса. Каждый судья отдаст пальму первенства своему певцу, но Мидас обосновал своё мнение так смешно и нелепо, что его наградили ослиными ушами... Как и во многих других мифологических сюжетах, в этой «драме» содержится намёк на современность. Насмешка над Мидасом направлена на музыкальных критиков того времени. Как могут они судить о чужой музыке, если ничего в ней не понимают? Что знают эти чинуши о достоинствах искусства, которое в первую очередь должно приносить радость слушателям? Кантата предвещает эстетический спор, в который музыкант вступит несколько лет спустя. Не исключено, что некоторые критики, побывавшие на концерте, почувствовали, что у них под париками растут ослиные уши...

В творчестве Баха есть много кантат на мифологические темы. Вспомним, например, «Охотничью кантату», созданную при вейсенфельском дворе. Среди них следует особо отметить «Геркулеса на распутье», тоже на либретто Пикандера. Он черпает вдохновение в истории древних богов, но делает это в воспитательных целях: в самом начале своей

жизни Геркулесу пришлось выбирать между путём, который сулит ему немедленные удовольствия, но без славы, и более суровой жизнью, которая принесёт ему почёт. Тут тоже мораль ясна и намёк очевиден: кантата была написана в 1733 году по случаю дня рождения наследного принца Саксонии Фридриха IV Кристиана, которому тогда было 11 лет. Пусть будущий правитель как следует усвоит урок! Геркулес разрывается между чарами Сладострастия и суровостью Добродетели, причём снова в присутствии Меркурия. Всё это прекрасно ложится на музыку через игру голосов — альты, сопрано, тенора и баса.

Но не один только Бах использовал мифологические сюжеты: Кайзер и Гендель тоже к ним обращались. Судя по всему, кантору понравилось собственное сочинение, поскольку он многое взял из него для своей «Рождественской оратории». Случайная пародия? Вместо истории молодого Геркулеса — размышление о рождении Иисуса. Ария, в которой Сладострастие пытается обольстить заснувшего полубога, превратится в колыбельную для Спасителя... Но надо признать, что получилось очень удачно.

Сквозь мифологическую основу ясно проступает смысл аллегии, риторическая фигура. Здесь олицетворили Добродетель и Негу, а где-то ещё — Мир или Процветание. В Кётене в начале года устроят диалог между старым и новым годом. В кантате «Скользите, игривые волны» («Schleicht, spielende Wellen») четыре реки будут изображать политические образования: Висла — Польшу, Эльба — Саксонию, Дунай — Австрию Габсбургов, а маленькая Плейсе — Лейпциг, через который она течёт (либреттист неизвестен). Наконец, по случаю назначения Готлиба Корте профессором права в Лейпцигский университет в 1726 году будет написана кантата «Настройте переменчивые струны» («Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten»): Счастье, Благодарность, Усердие и Честь поведут разговор на четыре голоса. Аллегии в ту эпоху широко использовались в живописи и скульптуре...

Но от кафе Циммермана до городских улиц — всего один шаг, и *Collegium* воспользуется этим, отмечая различные общественные события. Напомним, что один из первых публичных успехов Баху принесла кантата, исполненная по случаю избрания нового городского совета Мюльхаузена. В 1734 году он не раз сочинял музыку для праздников на открытом воздухе.

Боги порой спускаются с Олимпа, а правителям случается посетить свой город. Курфюрст саксонский и король польский не раз приезжал к своим подданным в Лейпциг. Как раз в один из дней 1734 года, заперев дверь своего кабинета, Иоганн Себастьян трудится над приветственной

кантатой, которую надо будет исполнить по случаю официального визита Фридриха Августа II. Наверное, он ещё помнит, как несколько лет назад, 12 мая 1727 года, праздновали день рождения Августа Сильного, отца нынешнего государя. Музыканты устроили серенаду с восьми часов утра вместе с ансамблем учеников, которым Бах тогда руководил. Ночью через весь город с большой помпой прошла целая процессия с трубами и литаврами. На Рыночной площади, где возносили хвалу имениннику, толпился народ, который слушал музыкантов из-за кордона солдат, следивших за порядком.

А как будет на этот раз? «Славь свою участь, благая Саксония» («Preise dein Glick, gesegnetes Sachsen») — так называется кантата, которую готовит Иоганн Себастьян и которая обещает быть грандиозной. Привлекут больше шестисот студентов — нести факелы, *Collegium* тоже будет там. По сути, это выйдет *Abendmusik* под открытым небом. В девять вечера кортеж тронется в путь по улицам Лейпцига, пройдёт по Катариненштрассе и направится к резиденции правителей. Тогда вступят трубы и литавры — в унисон с оркестром при ратуше. Гостям вручат текст кантаты, и они, стоя у окна в доме Аппеля, богатого городского купца, будут почтительно слушать её. Правитель, его супруга и принц милостиво примут знаки почитания... Лишь бы им понравилась кантата.

Вернёмся на минуту с улицы в дом. Кофе пьют не только в заведении доброго господина Циммермана! В описи имущества, оставшегося по смерти Баха, наряду с богословскими книгами, музыкальными инструментами и одеждой содержится подробный перечень серебряной посуды, в том числе большая и малая турки, сахарница с ложечкой. А ещё оловянные кубки, а среди медной посуды — турка, ещё одна, поменьше, и совсем маленькая, а также блюдо — тоже для кофе. Это значит, что в частных домах кофе занимал большое место наряду с пивом и вином. Разноразмерная посуда говорит о большом его потреблении. Возможно, под конец трапезы один из младших детей Иоганна Себастьяна вскарабкался к нему на колени, чтобы выклянчить себе кусочек сахара, смоченного в кофе, или попить из самой маленькой чашки... Кто знает, может быть, композитор, как некоторые писатели или художники, подкреплял свои силы чёрным напитком.

Европа была без ума от кофе. После осады Вены в 1683 году турки, уходя, бросили внушительное количество кофейных зёрен, поспособствовав широкому распространению этого напитка. Он вошёл в моду повсюду, в частности у женщин, и породил сатиры и пламенные споры между сторонниками и яростными хулителями кофе. Карло

Гольдони напишет об этом пьесу, а Бах — одну из самых красивых своих светских кантат. К сожалению, эти его произведения слушают не столь часто, как «Бранденбургские концерты» или даже «Голвдберговские вариации». А ведь они просто источают радость и здоровье. В них живёт Бах — человек из плоти и крови, часть этого мира. Он опять объединился с Пикандером, чтобы набросать занятную сценку, в которой нет аллегорий и богов, это повседневная жизнь семьи, представленная с добродушным лукавством.

Разве не видно, что «Кофейная кантата» («Schweigt stille, plaudert nicht» — «Будьте тихи, не разговаривайте») — просто опера в миниатюре? Она начинается на манер комедии Шекспира: на сцену выходит рассказчик, чтобы просить любезное собрание умолкнуть. И начинает рассказ об отце семейства, господине Шлендриане («господине Зануде»), которому, как и всем родителям в мире, доставляет много забот его дочь Лизхен. Но за что укоряет ворчливый папаша дочь свою? За чрезмерное пристрастие к кофе, неистребимую привязанность к разорительному наркотику, который просто сводит Лизхен с ума! Ни угрозы, ни упрёки на неё не действуют... И действительно, девушка говорит о своей непреодолимой страсти к чёрному напитку в блестящей арии: «Как сладок вкус кофе! Нежнее, чем тысяча поцелуев, слаще, чем мускатное вино!» Разве можно противиться столь чувственному и сладостному удовольствию?

И что же, по-вашему, тогда делает несчастный Шлендриан? Он прибегает к последнему средству, грозит никогда не отдать дочь замуж. Новая жалоба, новая ария, не менее томная и, конечно, ещё более чувственная, в которой Лизхен пускает в ход все свои чары, требуя у отца мужа. Скажем прямо — мужчину в свою постель. «Ach, ein Mann, achein Mann...» — поёт она бесстыдно, демонстративно вздыхая. Но хитрюга настаивает, чтобы в брачном договоре муж не имел права запретить ей пить кофе. Лизхен берёт верх над своим отцом. Молодость торжествует над косностью.

Заключительное трио — совершенная оперная ария. Это не просто мораль, в нём высмеивается кофейное безумие, охватившее всё общество, особенно женщин — всех возрастов:

*Привыкла кошка мышь ловить —  
Девушки выпить кофе рады!  
Мать бережёт обычай сей:  
И бабушки их кофе пили,  
Кто упрекнёт их дочь?*



Баха много раз воображали поющим эту сцену с одной из своих дочерей. Пусть он кантор и великий музыкант, редкий отец семейства пользуется полнейшим авторитетом в своей семье. Возможно, таков истинный урок этой семейной сценки.

Не менее знаменита написанная много позже «Крестьянская кантата» — «У нас новое начальство» («Мег hahn en neue Oberkeet»). Эту кантату Баху и его соавтору Пикандеру закажут по случаю вступления в должность в 1742 году камергера Карла Генриха фон Дискау (якобы отдалённого предка певца (баритон) и дирижёра Дитриха Фишер-Дискау, 1925–2012), которому пожаловали поместье Кляйн-Цшохер неподалёку от Лейпцига. Сие событие отпраздновали очень весело, с фейерверком и шуточной кантатой, предоставляющей слово крестьянам, прославляющим нового господина. Вот так: с тех пор как аристократы начали жить при дворе, покинув свои поместья, в музыку вернулись буколические мотивы, пастухи и пастушки, зачастую перенесённые из мифологии. Во Франции несколько лет спустя некто Жан Жак Руссо сочинит комическую оперу «Деревенский колдун», а королева Мария Антуанетта, которой была уготована трагическая судьба, будет развлекаться в своей «деревушке» при Версале среди домашней птицы и овец.

В этой кантате тоже нет никаких богов. Для большей натуральности значительная часть либретто написана на саксонском диалекте, что придаёт тексту живость и терпкость. Два вполне реалистичных крестьянина разговаривают и задирают друг друга, без зазрения совести пристают к женщинам и обсуждают назначение нового хозяина, как обсуждают избрание нового мэра за барной стойкой с кружкой пива в руке. И тут, как в «Кофейной кантате», чувственность сочится из всех нот. Бас исполняет роль нахала, который грубовато заигрывает с красавицей Марион, местной крестьянкой:

*Марион, подставь мне свои губки.*

Марион отвечает в том же духе, ничуть не смутившись:

*Если б тебе были нужны только мои губки!  
Знаю я тебя, бездельник!  
Потом и другого захочешь!*

Тон задан, и друг Пикандер не заморачивается глубоким смыслом своего либретто. Оно всё построено на весёлых прибаутках и насмешках без далеко идущих последствий. Если помещик получает хвалы от крестьян, радостно предающихся веселью, пьянству и любви, нельзя сказать того же о сборщике налогов, которого просят умерить свою ненасытность:

*Просим вас не быть слишком суровым  
К бедным крестьянам;  
Оставьте нам хоть шкуру,  
Хотя вы привыкли грызть капусту до кочерыжки,  
как гусеница,  
Держите себя в руках!*

Шкура, капуста, кочерыжка, гусеница — сколько сочных бытовых деталей! И как тут не вспомнить народную песенку, которая потом будет использована в «Гольдберговских вариациях»: «Я сбежал от капусты и репы. Если бы мать дала мне мяса, я б остался»? Увертюра этой кантаты скачкообразная, с неровным ритмом, сама она — просто фестиваль деревенских танцев: джига, бурре, полонез. Позднее Бетховен поступит примерно так же, но в своём духе, с мелодией саботьера (танца в деревянных башмаках), украшающей его знаменитую «Пасторальную симфонию». Боже, сделай так, чтобы урожай был хорошим, хозяин — не слишком требовательным, а сборщик налогов — не слишком алчным... А главное, пусть продлится мир, утишив страхи. В коллективном сознании ещё живо воспоминание о Тридцатилетней войне с её несчастьями, пожарами и грабежами.

Мы и сегодня с волнением слушаем арию «Пусть жизнь в Кляйн-Цшохере будет сладкой и нежной, как миндаль». На первый взгляд образы избитые, фразы напыщенные, славословия — лестные для нового камергера, но это не важно: безмятежная красота этой арии олицетворяет сам мир, сладость разделённой радости. Да, крестьяне тоже заслужили покой.

Кофе, боги, крестьяне, оркестр — совсем другая жизнь, направляющая Баха к развлекательному искусству: почему бы не пойти дальше по этой

дорожке? Естественным образом возникает вопрос, который задают себе все историки, не находя на него ответа: почему Иоганн Себастьян не писал опер, как все великие композиторы его времени по всей Европе? Какое внутреннее сопротивление, какой эстетический предрассудок или стыдливость помешали ему?

Первым делом отметём аргументы, которыми объясняют его нерешительность.

Кантор, добрый лютеранин, боялся открыто погружаться в мифологические сюжеты, на которых были основаны музыкальные произведения его современников? Мы уже видели, что такого страха у него не было: в перечисленных выше кантатах главную роль играют языческие божества. Нет, Бах не боялся богов — Пана, Геркулеса, Меркурия.

Стараясь сочинять музыку прежде всего «к вящей славе Божией» и не отказываясь ни от каких масштабных средств — больших хоров, солистов, оркестров или органов, — Бах прекрасно сумел бы приспособить их к сцене. Если он этого не делал, то не потому, что не смог принять новый художественный вызов: своими «Страстями» и другими ораториями он великолепно доказал, что способен к грандиозным постановкам с большой палитрой человеческих чувств и изображению различных персонажей, используя голоса в замкнутом пространстве. Нет, не размах композиций отпугнул Иоганна Себастьяна.

Так, может быть, в глубине души, как довольно умно подмечают многие музыковеды, Бах всю свою жизнь писал оперу, только не признавался в этом? Мы уже не раз говорили, что грань между «Страстями» и «церковной оперой», между светскими и церковными кантатами и мини-операми тонка, как лист бумаги. Наконец, с какой стати Иоганну Себастьяну обращаться к мифологии, когда история Христа, его жизни и страстей — и так уже прекраснейший из сюжетов?

Всё это справедливо. Вот только, на наш взгляд, надо отнестись с уважением к тому, что остаётся загадкой, своего рода проявлением целомудрия. Ибо музыкант, хотя и уделяет в своём творчестве большое внимание аффективным состояниям и не отказывается вполне от определённой постановочности, но не принимает вполне форму оперных представлений с декорациями и костюмами. В этом он расходится с барочной ментальностью своего времени, отличающейся подчёркнутой театральностью, выставлением эмоций напоказ. Когда Бах делает пародии, он устанавливает иерархию форм, отражающую превосходство церковной музыки: именно ей музыкант отдаёт всё лучшее, даже переделывает светские мелодии, которые считает наиболее удавшимися.

Об отношении Баха к опере написано множество страниц; дело в том, что этот вопрос уходит корнями в элементы его биографии. На своём жизненном пути композитор часто приближался к этому музыкальному жанру. Точно неизвестно, бывал ли он в молодости в гамбургской опере на Гусином рынке, однако можно предположить, что он рано начал общаться с коллегами, знакомыми с произведениями такого рода. И разве его вторая жена Анна Магдалена не была *Hofsangerin* — придворной певицей, которая, судя по «Нотной тетради», составленной для неё, любила петь оперные арии? Так, известнейшую арию «Будь со мной» («*Bist du bei mir*») долгое время приписывали её мужу-кантору. Сегодня мы знаем, что она из оперы «Диомед, или Торжество невинности» Иоганна Готфрида Штёльцеля (1690–1749) и что Анна Магдалена, должно быть, аккуратно переписала её в свою «Нотную тетрадь».

А потом был ещё Дрезден — прекрасный город Дрезден. В последние десятилетия жизни он притягивал Баха как магнит, тогда как в Лейпциге проблем становилось всё больше. Можно понять, что манило его в Дрезден, если взглянуть на картины Бернардо Беллотто, более известного под прозвищем Каналетто Младший. Не ограничиваясь видами Лондона или города дождей, венецианский живописец веком позже Вермеера преподаёт своими полотнами прекрасный урок света и перспективы. Конечно, Бах не видел Италии, но, когда он гуляет по дрезденским набережным и смотрит на голубоватые блики, мерцающие на воде, возможно, это зрелище наполняет его внутренний мир чем-то новым. В Дрездене состоялся незавершённый поединок с французом Луи Маршаном, Бах неоднократно давал там органные концерты в церкви Святой Софии. Совсем недалеко от чинного Лейпцига — город, где буйствует вошедшее в моду искусство барокко.

Этим буйством Дрезден был обязан правителям, которых мы уже видели в Лейпциге. Они как будто хотели выразить эстетически, в виде мощных произведений искусства, католический выбор, сделанный в Германии — колыбели Реформации. Вера, пришедшая из Рима, должна утвердить себя, а для этого необходимо отринуть всякую сдержанность, обрести новую гордость и больше не бояться выражать себя в материи и цвете. В своём труде «Жемчужина и полумесяц», посвящённом барочному искусству Европы, французский писатель Доминик Фернандес ясно выражает эту мысль: «До конца XVII века Саксония была протестантской. Она никогда не стала бы центром искусства барокко, если бы король Фридрих Август I не перешёл в католичество в 1697 году ради своего избрания королём Польши. Ему тогда было 27 лет, он принял имя Августа

II Польского и сразу же занялся масштабным благоустройством Дрездена. Он был предрасположен к пышности и празднествам». Как Медичи покровительствовали искусствам на берегах Арно, так Август II окружил себя лучшими художниками для украшения «Флоренции на Эльбе», которая станет его королевской резиденцией. Георг Бэр построит грандиозную церковь Фрауэнкирхе (церковь Богородицы) с величественным куполом, архитектор Маттеус Даниэль Пёппельман — замок Пильниц, скульптор Балтазар Пермозер «оденет» самые красивые здания. Двое последних примут участие в сооружении барочного шедевра — архитектурного комплекса Цвингер (1709–1728); в Средние века этим словом называли часть крепости между наружной и внутренней крепостными стенами.

Какое определение можно дать этому ансамблю, с трудом вписывающемуся в традиционные каноны архитектуры? Это несколько соединённых друг с другом павильонов, предназначенных главным образом для устройства празднеств, а позже занятых под картинную галерею. Доминик Фернандес подчёркивает отсутствие логической обоснованности в Цвингере, «красоту безо всякой цели». Иначе не объяснить изобилие масок, раковин, фонтанов и нимф. Возможно, задумавшие его архитектор и скульптор хотели ввести посетителя в мир оперы с пышными декорациями?

Дрезден, музыкальный город, многим обязанный присутствию в нём в XVII веке великого Генриха Шютца, соединил свою судьбу с оперой, и театр Цвингера стал самым большим в Германии: он был способен вместить более двух тысяч зрителей. Благодаря великолепию двора Дрезден стал пристанищем талантов: мы уже встречали здесь музыкантов Волюмье и Бюффардена, но следует упомянуть также о Кванце, Верачини и скрипаче Пизенделе, Зеленке и Лотти, который в 1717 году стал директором городской итальянской оперы. В 1730 году на немецкой земле была поставлена первая итальянская опера на религиозный сюжет: это было произведение Антонио Кальдары (1670–1736) «Смерть и погребение Христа». Но главное — 13 сентября 1731 года в Цвингере поставят оперу «Клеофида» Иоганна Адольфа Хассе.

Бах запомнил это число не из суеверия, а потому, что на следующий день давал концерт на органе Зильбермана в церкви Святой Софии. Он был на представлении «Клеофиды» вместе со своим сыном Вильгельмом Фридеманом и получил большое удовольствие. Композитор обратился к эпизоду из жизни Александра Македонского, завоевателя Индии, не устоявшего перед чарами прекрасной Клеофиды. Эта опера, написанная по

заказу Августа II, оказала сильное воздействие на умы, в том числе и наших друзей из Лейпцига.

Более чем вероятно, что Иоганн Себастьян Бах высоко ценил оперу: об этом свидетельствуют восторженные слова, обращённые к старшему сыну и цитировавшиеся много раз: «Мой дорогой Фриде, когда же мы поедем слушать красивые песенки Дрездена?» Бах готов был слушать их ещё и ещё. Да и как не поддаться обаянию Хассе и его супруги — красивой певицы Фаустины Бордони? Эти двое, недавно поселившиеся в Дрездене, были настоящими «звёздами», их совокупный доход составлял шесть тысяч талеров — в 16 раз больше, чем у Баха! Иоганн Адольф Хассе, придворный капельмейстер Августа II, прежде чем приехать в Германию, работал в основном в Италии, в Венеции и Неаполе. Его знают благодаря блестящим итальянским операм, но он сочинял и церковную музыку, которая заслуживает серьёзного изучения, например потрясающая «Месса соль минор», — это уже мир сыновей Баха и Моцарта. А Фаустина Бордони, вышедшая замуж за Хассе в 1730 году, родилась в Венеции и выступала как певица в Англии: она стала примадонной Лондонского королевского театра, исполняла главные роли в операх Генделя «Александр», «Сирой, царь Персии», «Птолемей». Обладая буйным темпераментом, там она столкнулась со своей соперницей Франческой Куццони<sup>[31]</sup>.

От сыновей Баха мы знаем, что чета Хассе была в числе друзей кантора и неоднократно его навещала. В книге, посвящённой женщинам в жизни Баха, Филипп Лесаж воображает трапезу в Лейпциге, когда кантор с женой принимают супругов-артистов, — обильное пиршество, завершаемое, как и положено, ароматным кофе. Увлечение оперным театром не ослабло и в последующие годы: в 1741 году, во время одной из поездок в Берлин, Иоганн Себастьян вместе с Карлом Филиппом Эмануэлем посетит новую оперу и насладится её акустикой<sup>[32]</sup>.

Дрезден, искушение оперой... Но и искушение карьерой! Наш шахматист не утратил бдительности и зорко следит за освобождающимися клетками. Композитору скоро пятьдесят, он беспокоится не только о себе, но и о профессиональном росте своих сыновей.

После смерти в 1728 году князя Леопольда Кётенского Бах лишился звания придворного капельмейстера, оборвалась одна из последних ниточек, связывавших его с аристократическим миром. Хотя с 1729 года он получил такую же должность при саксен-вейсенфельском дворе, это не навсегда. Как же приблизиться к блестящему дрезденскому двору? Почему бы не замахнуться на пост придворного композитора? Бах всегда стремился

к почёту, «желая, чтобы им восхищались», повинуюсь общественным привычкам того времени и стараясь возвысить таким образом своё искусство. Не станем поспешно осуждать подобную жажду признания: Бах никогда не знал, что день грядущий ему готовит, и, словно неутомимый паук, плёл и плёл сеть профессиональных связей, даже не пытаясь этого скрывать.

Узнав в 1733 году о кончине Августа Сильного, великого короля, столь много украсившего город Дрезден, он посвятил его преемнику Фридриху Августу II, ставшему королём Польши под именем Августа III, «Купе» и «Gloria» из знаменитой «Мессы си минор» — грандиозного произведения, к которому мы ещё вернёмся. Тем не менее это посвящение по сути было предложением услуг: Иоганн Себастьян напоминает в нём об обидах, нанесённых ему в Лейпциге, прямо говорит о сокращении своих доходов и предлагает себя на должность придворного музыканта. Он заявляет, что готов исполнять как церковную музыку, так и оркестровые сочинения. Всё это высказано совершенно откровенно, но в учтивой форме.

Скоро сказка сказывается! Ему придётся ждать три года, прежде чем в ноябре 1736-го его официально назначат придворным композитором. Новый государь заставил себя упрашивать...

Надо сказать, что во время поездок в Дрезден Бах не терял времени даром. В июне 1733 года церковь Святой Софии лишилась своего органиста — Кристиана Петцольда. Бах счёл, что эта должность прекрасно подошла бы его сыну Вильгельму Фридеману! Свежеиспечённый выпускник Лейпцигского университета проявлял бесспорные способности и даже виртуозность в игре на органе. Заботливый и усердный, порой деспотичный отец, Иоганн Себастьян Бах взялся за перо, чтобы его сын мог претендовать на место органиста, затем дал подписать письмо самому соискателю. Его усилия будут вознаграждены законной гордостью: Вильгельм Фридеман затмит всех своих конкурентов во время прослушивания. Теперь «сеть Бахов» накинута и на Дрезден, где старший сын 13 лет прослужит органистом церкви Святой Софии, пока в 1746 году не уедет в Галле.

Однако что происходит в Лейпциге в промежутках между паломничествами во «Флоренцию на Эльбе»?

## «МНОГИМИ СКОРБЯМИ...»

1730–1739

После некоторой передышки вернёмся в Лейпциг. Мы оставили там Иоганна Себастьяна воюющим с магистратами, которые упрекали его, что он не справляется должным образом со своими обязанностями. Он ответит им знаменательным посланием — «Проектом хорошей постановки дел в церковной музыке с присовокуплением некоторых непредвзятых соображений относительно упадка оной», отправленным 23 августа 1730 года. Можно ли сомневаться, зная Баха, что текст получился резким, даже едким? Кантор перечисляет средства, которыми объективно располагает, и при этом излагает свою концепцию «регулярной церковной музыки». Этот ценнейший документ позволяет составить представление о вокальном и оркестровом исполнении тех времён.

Вначале кантор подробно рассказывает о необходимом распределении хоров и инструменталистов:

«Количество учеников школы св. Фомы — 55. Эти 55 [человек] делятся на 4 хора — по 4 церквям, в коих они должны то музицировать, то мотеты петь, то хоралы. В 3 церквях, а именно св. Фомы, св. Николая и в Новой церкви, все ученики должны быть музыкальными. В церковь же св. Петра попадает отсортица, то есть те, что в музыке не разбираются, а могут только кое-как спеть хорал».

Что может быть хорошего в «отсортице»? Из-за такой постановки дела потом возникнут конфликты. Бах уточняет:

«В любом хоре должно быть по меньшей мере 3 сопрано, 3 альты, 3 тенора и столько же басов — с тем чтобы в случае, если кто-нибудь заболит (что бывает очень часто, особенно же в нынешнее время года, и должно удостоверяться рецептами, выписанными школьным лекарем в аптеку), можно было спеть хотя бы двуххорный мотет».

В достопочтенной школе церкви Святого Фомы гигиена и в самом деле оставляет желать лучшего: полуголодные ученики, теснящиеся в грязных дортуарах, постоянно болеют. Да и инструменталистов тоже не хватает. Нужно по крайней мере 18–20 музыкантов, а их всего... восемь! Но и эти несчастные не избежали убийственной критики неистовствующего кантора:

«Число нанятых для [исполнения] церковной музыки лиц — 8 человек,



а именно 4 штаттпфейфера, 3 мастера игры на скрипке и один подмастерье. Высказаться [здесь] сколько-нибудь правдиво об их качествах и музыкальных познаниях мне не позволяет скромность. Однако же следует принять в соображение, что некоторые из них отслужили своё, а иные не обладают такою подготовкой, каковую им следовало бы иметь».

Далее следуют не менее резкие упреки: студенты не могут ему помочь, поскольку не получают платы; набор учеников, не способных к музыке, сказывается на качестве; наконец, следует признать, что восприятие музыки в корне изменилось: «...искусство очень заметно выросло, а вкусы претерпели разительные перемены, отчего музыка прежнего толка, на наш слух, уже не звучит». Поэтому просто необходимо набирать исполнителей, отвечающих новым требованиям. Разве можно ждать от инструменталистов, не имеющих соответствующей подготовки, чтобы они исполняли произведения, пришедшие со всей Европы — из Италии, Франции, Англии или Польши — и требующие настоящей виртуозности?

Бах не был бы Бахом, если бы после мудрёных рассуждений артистического плана, которые могут оказаться не вполне понятны читателю, не заострил внимание на «нерве войны» без всяких комплексов! Господа, если вам нужна хорошая музыка, дайте мне денег! Если вам нужен инструментальный ансамбль высокого уровня, предоставьте мне достойные средства! Словно в насмешку, он завершает свои финансовые требования ссылкой на королевский двор, которому подчиняется город Лейпциг:

«За примером стоит только съездить в Дрезден и посмотреть, какое жалованье там получают от его королевского величества музыканты: наверняка [у нас] останется одно лишь огорчение, ибо музыканты [там] избавлены от забот о пропитании, к тому же у каждого на попечении только один-единственный инструмент, и, конечно же, услышать [там] можно нечто превосходное и отменное».

И дальше, как будто издеваясь, он приводит поимённый список пятидесяти пяти учеников, подразделяя их на три категории, и выносит свой приговор:

«Всего: 17 пригодных, 20 пока ещё не годящихся и 17 негодных».

Что можно к этому прибавить!

Ядовитая памятная записка была встречена магистратами с полнейшим равнодушием. Для Баха это было уже слишком, и, обманутый в лучших чувствах, он снова решает искать новую работу. В трогательном письме другу детства Георгу Эрдману, написанном в октябре 1730 года, он

открывает всю душу, прося о «благосклонной рекомендации», если тот знает или подыщет ему «подходящее место». Дело в том, что со времён их совместного пребывания в гимназии Ордруфа и школе Святого Михаила в Люнебурге Георг Эрдман ушёл очень далеко. Изучив право, он поступил на дипломатическую службу в России. Верно, связи музыканта захирели, раз он вынужден обращаться к бывшему однокашнику, почти унижаясь перед ним? Во всяком случае, это письмо показывает, что Бах в смятении. Его почтительный тон просто поражает: разве так пишут другу детства?<sup>[33]</sup> Однако не стоит удивляться: тогда так было принято.

Он воспроизводит этапы своего жизненного пути, «счастья и несчастья», привязанность к кётенскому двору прежде появления там супруги князя, переезд в Лейпциг, несмотря на все трудности, с какими было получено место. А главное — трезвый взгляд на жизнь: служба оказалась гораздо менее выгодной, чем было обещано вначале, жизнь в Лейпциге дорогая, начальство «странное и мало преданное музыке». И Бах с грустью заключает:

«Я принуждён жить в постоянных огорчениях, среди зависти и преследований, и посему буду принуждён с помощью Всевышнего искать своей фортуны в другом месте».

Уточнение о его доходах не может не вызвать улыбки, хотя автору письма совсем не смешно:

«Моя теперешняя служба даёт около 700 талеров, и если бывает похорон больше, чем обыкновенно, то акциденции пропорционально увеличиваются; но при здоровом воздухе таковые отпадают, так, например, я потерял в прошлом году на ординарных похоронах акциденций более 100 талеров. В Тюрингии я могу обойтись 400 талерами легче, чем здесь двойной суммой ввиду чрезвычайно дорогой жизни»<sup>[34]</sup>.

Кантор сожалеет о крепком здоровье жителей Лейпцига, которые, на его взгляд, могли бы умирать и почаще, и принимается мечтать о милой Тюрингии. Не забыто и его семейное положение — два брака и дети, а также доставляемые ими хлопоты. Да, пусть его друг Георг Эрдман вспомнит о нём, если подвернётся какое-нибудь местечко. Пусть заставит о себе Бога молить...

Надо полагать, никакое местечко не подвернулось или дипломат не сумел замолвить словечко за своего друга. Во всяком случае, просьба, похоже, осталась без ответа.

А что случилось с семейством Баха на фоне его профессиональных

огорчений? К семейному портрету добавилось несколько штрихов. В письме Георгу Эрдману Иоганн Себастьян весьма благосклонно отзывается о музыкальных талантах своих близких, словно готовится подрядить всё своё семейное предприятие в случае, если им заинтересуется какой-нибудь государь:

«Мой старший сын теперь *Studiosus Juris* (студент юридического факультета), два других посещают — один первый, а другой второй класс, а старшая дочь ещё не замужем. Дети от второго брака ещё малы, старшему мальчику шесть лет. Но все они прирождённые музыканты, и я смею уверить Вас, что могу в своём семействе сформировать вокальный и инструментальный концерт, тем более что моя теперешняя жена поёт чистым сопрано, а старшая дочь ей неплохо помогает».

Не он ли изображён с тремя сыновьями на портрете дрезденского художника Бальтазара Деннера (1685–1749), написанном в начале 1730-х годов? Этого нельзя утверждать точно. Бах (?) сидит в левой части картины, а рядом с ним стоят Готфрид Генрих, которому восемь или девять лет, Иоганн Готфрид Бернгард, самое большее восемнадцати лет, и Карл Филипп Эмануэль, которому почти девятнадцать. У музыканта спокойное, слегка одутловатое лицо, напоминающее некоторыми чертами (нос, губы) Иоганна Себастьяна, в руках — виолончель. На столе — скрипка, которой касается руками младший из мальчиков, и ноты, ещё одни ноты на пюпитре. Двое других сыновей готовятся играть на флейте и скрипке. От этой сцены веет покоем и умиротворённостью, а позы, выражение лиц и положение рук создают вполне чёткое представление о «концерте», о котором говорит Бах, хотя женская половина семьи на портрете отсутствует. Остаётся вопрос: почему в руках Иоганна Себастьяна виолончель, если он больше известен как виртуоз альты? Сомнения по поводу личностей, изображённых на портрете, существуют до сих пор.

Однако семейная хроника отнюдь не всегда соответствует этой картине счастья и гармонии. Год 1730-й начался для семейства Бахов довольно плохо. Новорождённая Кристиана Бенедикта, окрещённая 1 января, скончалась четыре дня спустя. Печальное событие напомнило о том, что с течением времени и увеличением семьи груз забот тоже увеличивается. Не будем говорить о беременностях и усталости Анны Магдалены. Не будем говорить о деньгах, которые вечно нужно выбивать — за концерт или осмотр органа. Новизна в том, что необходимо заботиться о младенцах и при этом сражаться за будущее старших. Из-за двух браков Бах буквально разрывается между несколькими поколениями детей. Такова участь сводной семьи, как сказали бы мы сегодня. Даже если старшие понемногу

вылетают из гнезда, нужно прилагать неимоверные усилия, чтобы их пристроить. Снова, как в годы юности, Иоганн Себастьян Бах задействует свои связи, чтобы сыновья, получив необходимое образование, могли подыскать себе службу, достойную их дарований. В сентябре 1733 года, как мы уже знаем, Вильгельм Фридеман уехал в Дрезден, чтобы стать органистом церкви Святой Софии. На следующий год его брат Карл Филипп Эмануэль отправился во Франкфурт-на-Одере. В 1735-м Иоганн Готфрид уехал... в Мюльхаузен. Надо полагать, его отец сохранил добрые отношения с этим городком, раз сумел раздобыть сыну место органиста. Впрочем, тот, как мы увидим, доставит ему много неприятностей.

В этот период в семье Баха рождались и умирали дети. 21 июня 1732 года окрестили Иоганна Кристофа, но в августе скончалась его сестра Кристиана Доротея. Может быть, поэтому Иоганн Себастьян взял с собой Анну Магдалену, отправляясь в Кассель, чтобы осмотреть там орган и дать несколько концертов? Но поскорее перевернём горькую страницу их жизни...

Надо полагать, путешествие оказалось приятным. Супруги остановились в гостинице «Стокгольм». Исследовав орган церкви Святого Мартина, Бах исполнил на нём «Токкату и фугу ре минор» («Дорийскую»). По словам ректора Константина Беллермана, он поразил наследного принца Фридриха II, позднее ставшего ландграфом Гессен-Кассельским (1720–1785), своей невероятной виртуозностью. У него были словно «крылья на ногах», орган пел на разные голоса, а яркие пассажи были сродни вспышкам молний. Королевский жест: впечатлённый выдающейся игрой, будущий ландграф снял с пальца перстень с драгоценными камнями и подал его музыканту. Последний штрих к этой лубочной картинке: «И если Бах заслужил такой подарок только за ловкость своих ног, что же пожаловал бы ему принц, если бы он призвал на помощь ногам ещё и руки».

25 апреля 1733 года умерла маленькая Регина Иоганна, ей было всего четыре с половиной года. В ноябре того же года на следующий день после крещения умер Август Авраам. К счастью, Иоганн Кристиан Бах, родившийся 5 сентября 1735 года, выживет и сделает прекрасную карьеру в Милане и Лондоне. 13 октября 1737 года крестили Иоганну Каролину.

Рождения, смерти, сосуществование поколений — не опускались ли порой руки у Анны Магдалены? По счастью, одно событие поможет улучшить материальное положение семьи. После кончины доброго ректора Эрнести в конце 1730 года его заменили не кем иным, как Иоганном Матиасом Геснером (1691–1761): Иоганн Себастьян его знал, даже дружил

с ним в Веймаре, где тот был библиотекарем и вице-ректором городской гимназии. Книгочей и филолог, он, бесспорно, был образованным человеком.

Во-первых, его назначение внесло разрядку в отношения между Бахом и школой церкви Святого Фомы. В лице нового ректора музыкант нашёл опору, к нему относились с уважением, его ценили, и между ними не возникало никаких споров по поводу системы обучения: пению должно отводиться значительное место в лютеранском образовании, проникнутом духом гуманизма. Вот доказательство: когда Геснер несколько лет спустя уедет из Лейпцига, то выразит своё восхищение кантором в примечании к «Наставлениям оратору» Квинтилиана. Придерживаясь манеры древнего риторика, Геснер велеречиво восхваляет виртуозность Баха, у которого «ритм живёт во всех членах». Разве музыкальное искусство само по себе не риторика, не способ выразить свои мысли?

А во-вторых, Геснер затеял в школе капитальный ремонт, который был ой как нужен! Если атмосфера разрядилась, то бытовые условия оставались такими же гнусными, семейство Баха по-прежнему ютилось в тесноте, соседствуя с семьёй ректора. Начиная с 1731 года школу будут расширять. На время ремонта придётся вести кочевой образ жизни, и Бахи временно переедут в дом 17 по Хайнштрассе.

В новом школьном здании, к которому добавили ещё два этажа и чердак, стало легче дышать. Семьям Баха и Геснера больше не придётся сталкиваться в разных местах: у каждой будут отдельный вход и своя лестница. Баху отвели 12 комнат и кухню! В апреле 1732 года семья отпраздновала новоселье и, бесспорно, отдала должное улучшившимся условиям жизни.

У Иоганна Себастьяна теперь был более просторный кабинет, в котором он сможет разместить книги и ноты. Рядом с клавирами, чтобы легче было сочинять, — скрипка, а то и другие инструменты, письменный стол с перьями, чернильницей и бумагой, а порой и кружкой пива, чтобы утолить жажду; здесь он может побыть один.

Ещё одно облегчение для родителей, причём весьма существенное: младшим детям наняли воспитателей. Это говорит не только о большем достатке, но и о том, какое значение придают воспитанию. Правда, маленькому Готфриду Генриху Дитриху нужен особый уход из-за его умственной отсталости.

Осенью 1736 года домашним учителем стал Бернгард Дитрих Людевиг (1707–1740), а в следующем году его сменил Иоганн Элиас Бах, кузен Иоганна Себастьяна. Проводя часть времени рядом с детьми, они также

служили хозяину помощниками и секретарями. Годы идут, связи множатся, Бах нарахват — лучше сложить с себя часть мелких обязанностей. Секретари тоже были музыкантами (Людевиг — органист), однако не только переписывали ноты и имели дело с издателями, но и вели переписку Баха и заключали сделки от его имени. Благодаря некоторым письмам и черновикам Иоганна Элиаса Баха мы узнали кое-какие подробности о жизни супругов. Биографы неустанно приводят эти скудные сведения, которые по-прежнему трогают читателя.

В 1738 году Иоганн Элиас Бах пишет своей матери Анне Маргарете, прося прислать Иоганну Себастьяну бутылку водки, дополняя эту просьбу другой — о «жёлтых гвоздиках» для Анны Магдалены, которая с большим удовольствием работает в саду. (10 октября 1740 года он рассказывает, с какой радостью были приняты шесть корешков гвоздики, и полагает, что «для тётки этот не имеющий цены подарок означает больше, чем для детей рождественский подарок; она и ожидала его так, как малые дети, которых мы обычно перед праздником не пускаем в ту комнату, где приготовлены подарки»<sup>[35]</sup>.) В другом письме от того же года говорится о приезде в Лейпциг Вильгельма Фридемана с четырьмя друзьями-лютнистами: «В это время у нас в доме особенно хорошо музицировали». И снова о спиртном: Иоганн Элиас просит одну из сестёр прислать для кантора, который, вероятно, любил сладкое вино, 10–12 пинт муската. Мы также знаем, что в ноябре 1739 года Бах был вынужден отложить поездку в Вейсенфельс из-за недомогания.

Ещё одна трогательная подробность об Анне Магдалене: бывшая певица кётенского двора любит не только цветы, но и певчих птиц. Съездив в Галле в 1740 году, Иоганн Себастьян вернулся, нагруженный подарками для жены — доказательство нежного внимания. Там он увидел канарейку, обученную пению кантором Иоганном Георгом Гилле, и пожелал приобрести её для своей супруги. По просьбе кузена Иоганн Элиас написал Гилле: «Так как тётка моя большая охотница до таких птиц, она просит меня узнать у вашей милости, не уступите ли вы ей этого певца по дешёвой цене и не пришлёте ли с какой-нибудь верной оказией».

Сладкое вино, музицирование в кругу семьи, гвоздики, певчие птицы — эти маленькие подробности семейного счастья, однако, не скрашивают довольно мрачное впечатление о тех десяти годах (1730–1740). Некоторые даже бьются над загадкой: почему Бах так мало сочинял в тот период? Откуда эта затянувшаяся пауза, воздержание от творчества? Кризис вдохновения, изнеможение, вполне понятное после многих лет напряжённого труда? Психологический кризис, а то и депрессия, как можно

было бы предположить? Духовный кризис, утрата веры в Бога? И разве можно забыть о тягостных конфликтах, пережитых в Лейпциге, и трагической судьбе одного из сыновей?

Прежде чем поговорить о страданиях, отметим неоспоримо положительные моменты.

Начнём со знаков признания. В начале 1732 года вышел в свет «Музыкальный лексикон» Иоганна Готфрида Вальтера, ещё одного родственника Баха, о котором мы уже упоминали; в этом труде содержатся первые краткие сведения о жизни и творчестве композитора. Сведения неполные и необъективные, но это первый шаг к известности: на заре века Просвещения появилась мода на энциклопедии.

Несколько лет спустя, в апреле 1736 года, кантор вспомнил о своём предназначении служителя культа, участвуя в издании «Книги напевов» Г. К. Шемелли, для которой написал множество песен для голоса с аккомпанементом. Для лютеранского мира этот сборник стал настоящим сокровищем: 954 гимна, из которых добрая часть — на музыку Баха! Книга была издана в Цейце и стала неоценимым подспорьем для церквей, а также пригодилась для домашнего музицирования. Компиляция, переделка старого? Конечно, но благодаря этому изданию композитор существенно расширил свою аудиторию.

Наконец, назначение придворным композитором в Дрезден, которого он добился в том же году. Даже при католическом дворе признавали музыкальные заслуги этого человека с закалённым характером, всегда готового отстаивать свои права.

Да, это признание. Но гораздо в большей мере признак его жгучего желания, потребности оставить след в памяти потомков.

В 1730 году в письме Георгу Эрдману Бах уже кратко описал свой профессиональный и жизненный путь. В 1735-м Иоганн Себастьян пошёл дальше как мемуарист, составив подробную генеалогию своего рода, о которой мы говорили в начале этой книги. Достигнув пятидесяти лет, он с терпеливостью патриарха исследует, сличает, сопоставляет, чтобы воссоздать династию музыкантов, сеть, которой клан Бахов окутал всю Тюрингию. Возможно, как предполагает Ролан де Канде, он таким образом утверждает своё восхождение по социальной лестнице: потомок ремесленников стал мещанином? После поколений мельников, пивоваров и городских музыкантов настало время придворных композиторов, близких к князьям и королям. Иоганн Себастьян помещает себя в центр генеалогического древа, уходящего корнями в традицию и тянущегося

ветвями в грядущее.

Это стремление вписаться в поток времени выражается и через несколько важных печатных трудов, в частности сборников для клавира. Публикация первых трёх частей «Клавирных упражнений» («Clavier-Ubung») растянется на несколько лет: 1731, 1735 и 1739-й. Нельзя не отметить «Итальянский концерт» и «Французскую увертюру» во второй части этого фундаментального сочинения.

В январе того же 1735 года, вскоре после «Рождественской оратории», Бах поставил финальную точку в сочинении церковных кантат. Ею стала кантата «Если бы с нами не было Бога» («*War Gott nicht mit uns diese Zeit*»), в основу которой был положен гимн Мартина Лютера. Это довольно свободное переложение Евангелия от Матфея о буре, усмирённой Христом. Но какая внутренняя буря, какой скрытый от глаз ураган бушевал в душе кантора, раз он погрузился в молчание, перестав сочинять? Три причины в буквальном смысле отравят все эти годы: «борьба за префекта» с ректором Эрнести, бурные споры об эстетике и несчастная судьба его сына Иоганна Готфрида Бернгарда. На пути к Царствию Небесному надо пережить множество злоключений, горестей и скорбей (для них есть очень точное немецкое слово *Triibsal*), о чём говорится в кантате «Многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие» («*Wir müssen durch viel Triibsal in das Reich Gottes eingehen*»).

Что случилось с кантором? — спрашивали себя прихожане церкви Святого Фомы 12 августа 1736 года. Известно, что он требовательный и вспыльчивый, но на сей раз перешёл все границы. Во время заутрени он без всяких экивоков велел Иоганну Готлобу Краузе — префекту<sup>[36]</sup>, руководившему хором, — уступить своё место другому старшему ученику, Китлеру. Переубедить Баха невозможно: Краузе ни на что не годен и не может исполнять столь ответственную должность. Но щеголеватый ректор Иоганн Август Эрнести — новый начальник Баха, с тех пор как его предшественника Геснера назначили профессором в университет Гёттингена, — смотрит на дело иначе и настаивает, чтобы место осталось за господином Краузе. Совершенно логичным образом ректор просит его дирижировать хором во время вечерни, которая на сей раз состоится в церкви Святого Николая, запретив заменять его кем бы то ни было.

Вечерня обернулась полнейшим провалом! Певчие и музыканты вели свои партии кто в лес, кто по дрова, вместо гармонии получилась какофония: никчёмный префект не мог отбивать такт! Кантор пришёл в



ярость, не удержался и бесцеремонно выгнал взашей жалкого дирижёра. Опасаясь наказания ректора, ни один ученик не занял его место; в конце концов «водить» пришлось Кребсу. Между Иоганном Себастьяном и ректором началась открытая война.

Как это получилось? С чего началась «борьба за префекта», которая в буквальном смысле слова убивала кантора почти два года? Если присмотреться, дело выглядит запутанным, осложняясь ещё и тем, что оба претендента на должность префекта носили одну фамилию — Краузе, не являясь при этом родственниками. Некоторые видят в этой истории характерную особенность Баха, который не может не схлестнуться с начальством. Но даже если не переходить на личности, не менее важную роль сыграло различие в педагогическом подходе и проявлении власти: в школе Святого Фомы часто прибегали к телесным наказаниям.

Кто же такой ректор Эрнести? Это замечательная личность. Родился в 1707 году, заведование школой Святого Фомы принял 21 ноября 1734-го. Его имя было хорошо известно в этом почтенном заведении, ведь его отец Иоганн Генрих тоже служил там ректором на момент приезда Иоганна Себастьяна. Априори молодой ректор, он был на 27 лет моложе кантора, вполне мог сотрудничать с ним в полной гармонии. Тонкий знаток Античности, искушённый книголюб и известный филолог не питал никакой симпатии к пиетистам. Поначалу они неплохо ладили: ректор стал крёстным отцом двух детей Баха.

Однако понемногу доброе согласие дало трещину из-за различия во взглядах на образование. Если кантор, человек старой закалки, которого кое-кто даже считал ретроградом, утверждал, что на первом месте должно стоять обучение музыке, необходимое для лютеранской веры и классического гуманитарного образования, Эрнести рассуждал иначе. Его цель — готовить не дурных скрипачей, пиликающих по пивным, или бедных звонарей, а просвещённых граждан, вдумчиво читающих книги, а не голосащих гимны, изучающих естественные науки, находившиеся тогда на подъёме, а не исполняющих кантаты. Короче, вся эта музыка — пустая трата времени! Особенно музыка господина Баха — такая сложная, что нужно часами репетировать, переписывать ноты и упражняться в сольфеджио.

Иоганн Себастьян пришёл в ярость. Разве мог человек, несколько лет назад составивший памятную записку о состоянии дел в церковной музыке, найти общий язык с ректором, совершенно к ней не восприимчивым? А главное — готовым в любой момент лишить его возможности работать, безжалостно урезав время на занятия с учениками?

Чтобы вполне понять конфликт, разразившийся в августе 1736 года, нужно остановиться на фактической основе ссоры, а главное — на роли префектов. Этим термином обозначают не руководителей администрации, а кого-то вроде школьных старост. Кантор выбирал префектов из числа старших учеников школы церкви Святого Фомы, исходя из их способностей, чтобы те помогали ему, в частности дирижируя хорами. Мы знаем, что учеников делили на четыре хора для служб в разных церквях. Префекты должны были пользоваться полнейшим доверием кантора, поскольку в каком-то смысле были его заместителями.

Искрой, из которой возгорелось пламя, стало поведение префекта Готфрида Теодора Краузе. Назначенный Бахом руководить первым хором, он слишком уж рьяно взялся за наведение дисциплины и позволил себе поколотить ученика, озорничавшего во время венчания. Синяки, шишки, ссадины — подробности дела нам неизвестны, однако это суровое наказание вполне вписывается в его обязанности префекта, как бы шокирующе это ни звучало. Получив жалобу, ректор не одобрил такого подхода и велел публично выпороть префекта. В ответ на законные возражения несчастного ректор поступил решительно и малопонятно: отстранил его от должности и заменил однофамильцем — Иоганном Готлобом Краузе, который так раздражает Баха.

Поступок-то решительный... но только это превышение компетенции ректора! Согласно уставу школы префектов выбирает кантор. Тот оскорблён и не даст спуска своему обидчику.

Между Бахом и Эрнести началась затяжная партизанская война, которая продлится почти 20 месяцев, с прямыми столкновениями и действиями через посредников; порой рикошетом задевало и других людей, например управляющего Дейлинга, — вплоть до городских властей и даже дрезденского двора.

Унижение, которому подвергся Готфрид Теодор Краузе, и превышение ректором своей власти — пощёчина Иоганну Себастьяну. Несмотря на просьбу кантора, ректор отказался пересмотреть своё решение. Тогда Бах будет протестовать, отправляя в магистрат письмо за письмом, чтобы заставить уважать его права, с непоколебимым упорством смешивая факты и юридические аргументы.

Во втором письме, от 13 августа 1736 года, написанном сразу после срыва вечерни в церкви Святого Николая, Бах высказывает свои претензии к Эрнести:

«Как бы то ни было, замена префектов, как уже было вполне и со всеми подробностями изложено в моей предыдущей смиренной записке, не

относится до господина ректора в соответствии с уставом и традициями школы; поступком своим он сильно меня уязвил, ослабив, паче уничтожив всякую власть мою над моими учениками, кои должны исполнять музыку в церкви и иных местах, а властью сей я был наделён благороднейшим и мудрейшим советом при вступлении своём в должность; а посему, ежели сии безответственные поступки будут продолжаться, порядок во время службы станет нарушаться, церковная музыка придёт в полный упадок, а хоры учеников в скором времени в такое небрежение придут, что станет более невозможно вернуть их в прежнее состояние, даже употребив на то несколько лет».

Озадаченный благородный совет, не желавший, несмотря на аргументы Баха, осудить ректора, велел каждому изложить свою точку зрения в памятных записках. Тон их сразу обострился. С одной стороны, Иоганн Себастьян Бах давит на правовой аспект и создаёт нелестный портрет Иоганна Готлоба Краузе, протеже Эрнести. Напоминая о том, что ректор пренебрегает уставом школы, он представляет префекта погрязшим в долгах негодяем, которого он был вынужден принять обратно под давлением Эрнести и который ничего не смыслит в дирижировании. С другой стороны, ректор тоже не уступает: прямо обвиняет кантора в том, что тот сводит с ним счёты, мстя бедному Иоганну Готлобу Краузе, а сам, как обычно, поступает как ему заблагорассудится. Если бы Бах лично присутствовал на венчании, во время которого произошёл отправной инцидент, ничего бы не случилось...

Магистратам тяжело вникать в аргументы обоих тяжущихся. 19 августа Иоганн Себастьян выставил городскому совету ультиматум: надо что-то решать, так как накануне во время службы произошли те же самые неполадки. После этой жалобы выступил в свою защиту Эрнести. Но власти опять ничего не предприняли.

Они отреагируют только восемь месяцев спустя, в апреле 1737 года, когда кантор вновь заявит о себе письмом, подписавшись свежеприобретённым титулом придворного композитора. На сей раз они как будто приняли сторону Баха, но дело не сдвинулось с мёртвой точки, и ректор невзлюбил нового префекта, назначенного музыкантом. Устав от всего этого, 18 октября Бах обратился к курфюрсту Саксонскому. К своей жалобе он присовокупил подробную справку, которой позавидовал бы лучший адвокат. Вкратце изложив факты, маэстро Бах просит защитить его право назначать префектов согласно уставу школы и восстановить его попорченную честь. Пусть ректор извинится перед ним за оскорбление, а управляющий Дейлинг сделает так, чтобы ученики его слушались.

Если городской совет чаще всего оставался к нему глух, то двор сразу прислушался. Уже в декабре он признал правоту кантора и потребовал восстановить его в правах. Более того, он порицал «дерзость» ректора и негласно осуждал Благородный совет. Дрезден сказал своё слово, и спор закончился. Наконец-то.

Судьба была немилостива к Баху, и ему почти тут же пришлось сражаться на новом фронте. Как мы помним, светская кантата «Феб и Пан» была стрелой, пущенной в музыкальных критиков. Тогда над этим посмеялись, и дело осталось без последствий. Несколькими годами раньше, в 1725-м, кантору в самом деле пришлось выслушать едкие замечания Иоганна Маттезона, композитора, друга Генделя и теоретика музыки, автора многочисленных трудов, в том числе трёхтомного руководства по галантной музыке («Das neueröffnete Orchestra», 1713; «Das beschützte Orchestra», 1717; «Das forschende Orchestra», 1721), «Совершенного капельмейстера» («Der vollkommene Capellmeister», 1739), прославившегося своим журналом «Музыкальная критика». Он упрекал Баха в поверхностности некоторых его сочинений. Наверняка в этой критике была зависть со стороны не очень одарённого композитора. Но в данном случае речь шла о знаменитой кантате «Умножались скорби в сердце моём» («Ich hatte viel Bekummernis»), по стилю более близкой к итальянской опере, чем к традиционным кантатам. Зачем такая несдержанность чувств, зачем повторять столько раз одно слово — «Ich, Ich, Ich...» — в одном из хоров? — писал Маттезон. Разве сможет слушатель ясно различить мелодию?

Теперь же Бах стал мишенью для новых нападков, ещё более резких и желчных. К тому же безымянных. Не подписываясь собственным именем, молодой органист Иоганн Адольф Шайбе (1708–1776), сын органного мастера, близко знакомого с кантором, повёл на него форменную атаку. Опубликовав свою статью в гамбургском журнале «Critische Musicus», Шайбе, должно быть, воображал, что вызовет оживлённую полемику? Возможно, за его спиной маячил Маттезон. Во всяком случае, в статье звучат те же упрёки, что высказывал тот.

Первая мысль, которая приходит в голову: сын Шайбе решил свести счёты с Бахом, который воспрепятствовал его назначению органистом в Лейпциг на место Иоганна Готлиба Гёрнера. Однако нет: критик напирает на теорию. В первой статье, от 14 мая 1737 года, он, прекрасно зная классические приёмы риторики, сначала сплетает лавровый венок бывшему учителю, восхваляя его виртуозную игру на клавесине и органе.

На его взгляд, это истинный музыкант (*Musikant*). Но возложив венок на голову Баха, тут же сбрасывает его с пьедестала. Музыка Баха не хватает естественности! Сумбурная, слишком напыщенная в ущерб красоте. В более широком смысле этот упрёк мы уже слышали: его произведения чересчур сложны. Разве можно требовать от исполнителей, чтобы они играли с тем же проворством, как сам маэстро? Зачем навязывать им такое количество украшений? «Всем голосам приходится звучать одновременно, и притом исполнять их одинаково трудно, так что и не разберёшь, где же главный голос», — добавляет Шайбе.

Под конец Шайбе-младший ещё подгадил Баху, сравнив его искусство с творчеством поэта прошлого века фон Лоэнштайна — напыщенным и непонятым. Со стороны бывшего ученика это удар в спину, просто предательство. Возмущение Баха вполне можно понять.

Начинается спор об эстетике. Столкновение мнений, конфликт поколений — в каком-то смысле это война, близкая по духу к той, что разразится в Париже несколькими годами позже, — «Войне буффонов»<sup>[37]</sup>, в которой сторонники итальянской оперы во главе с Жаном Жаком Руссо будут противостоять почитателям французской музыки, выступающим под предводительством Жана Филиппа Рамо. В данном же споре главное заинтересованное лицо не даст прямого ответа. Бах не пишет теоретических трактатов, он смолчал, предоставив другим идти на баррикады.

Первым в его защиту выступил его друг Иоганн Авраам Бирнбаум (1702–1748). Его аргументы, изложенные на тридцати страницах, — острые стрелы, метящие прямо в Шайбе (кстати, в переводе с немецкого это имя значит... «мишень»). Бирнбаум, профессор риторики в Лейпцигском университете, не скрывает своего восхищения ясностью музыкального языка, в котором «голоса чудесным образом переплетаются друг с другом, причём без малейших признаков путаницы». Автор не отрицает сложности произведений Баха, но разве можно иначе достичь совершенства? И приводит знаменитое утверждение композитора: «Того, чего сам я достиг прилежанием и упражнением, может достичь и любой другой, имеющий всего лишь средние способности и навыки»<sup>[38]</sup>. Терпение и труд всё перетрут. Это ответ самоучки, не получившего университетского образования.

Нет, подчёркивает Бирнбаум, господин Бах — никакой не музыкант, не деревенский скрипач, годный лишь на то, чтобы сочинять танцы. Зачем так насмешничать над ним? И если он берёт на себя труд давать подробнейшие

указания, касающиеся украшений, тем, кто исполняет его произведения («все «манеры», все мелкие украшения и [вообще] всё, что подразумевается под способом игры [на инструменте], тщательно выписывает нотами»), то в этом он следует примеру великих французских органистов — истинных мастеров, какими были Гриньи и Дюмаж.

Защита, даже благословение профессора риторики не умилили пыл Шайбе. В феврале 1738 года он ответил, что Бирнбаум мало смыслит в музыке. И принялся отстаивать термин «музыкант», хотя в те времена он был пренебрежительным и обозначал ремесленников от музыки, игравших в деревнях. Через месяц он вновь перешёл в наступление, критикуя склонность Баха «скованность предпочитать природе».

По счастью, у кантора есть друзья, которые тоже ринутся в бой. Это бывший ректор Геснер и бывший ученик Лоренц Кристоф Мицлер, который заявил, что Бах стоит Телемана и Трауна. Бирнбаум ответил на новые нападки Шайбе, одновременно подчеркнув риторические достоинства искусства Баха:

«Обо всех частностях, роднящих отделку музыкальной пьесы с ораторским искусством, и обо всех [привносимых ими в оную] преимуществах он осведомлён столь безупречно, что всякий раз, когда, беседуя с ним, внимаешь его глубоким и убедительным суждениям о сходстве и известной общности того и другого дела, получаешь истинное наслаждение; но, мало того, восхищение вызывает и умелое использование оных [приёмов ораторского искусства] в его работах. А его познания в поэзии столь хороши, как того только можно требовать от большого композитора».

На дворе весна 1739 года. Художественный спор понемногу утих сам собой. Некоторые гонители Баха даже сложили оружие, сам Шайбе расхваливал достоинства «Итальянского концерта»...

«Борьба за префекта» и война критиков были неистовыми, несправедливыми и мелочными, но доставляли ли они Иоганну Себастьяну столько же страданий, сколько судьба одного из его сыновей? В сравнении с профессиональными неприятностями и нападками отсутствие взаимопонимания с Иоганном Готфридом Бернгардом кажется раной более глубокой. Но Иоганн Себастьян вынужден, по его собственным словам, нести свой крест, ведь он так серьёзно относится к своей роли отца.

Что сказать о скорбной судьбе сына Баха? Не будем напрягать воображение, предоставим слово Анне Магдалене в один из дней 1738

года. Она вместе с мужем сносит испытание, выпавшее на долю их семьи.

— Входите, входите, фрау Бах!..

В этом году лето наступило раньше обычного, и госпожа Бозе пригласила свою подругу Анну Магдалену посидеть в саду позади её просторного дома, напротив школы Святого Фомы. Они вместе идут через дом.

— Как хороши ваши деревья в этом году, мой друг...

— Да, мы посадили ещё несколько яблонь... Будет больше тени. Не желаете ли присесть?

— Простите, что беспокоила...

— Что вы, что вы! Сегодня утром, выходя из дома, я встретила вашего мужа, у него был такой серьёзный и замкнутый вид...

— Если б вы знали, как он переживает из-за нашего Иоганна Готфрида Бернгарда! Это поистине наш блудный сын, фрау Бозе, Иоганн Себастьян так и сказал мне сегодня утром со слезами в голосе.

— Я что-то не припомню: ваш пасынок ведь уехал в Мюльхаузен?

— Да, получил там своё первое место органиста. О, он хороший музыкант и честно исполняет свою должность, но, видите ли, совсем не дорожит ею. Боже мой! Если б вы знали, скольких усилий стоило моему мужу раздобыть ему это место в Мюльхаузене, где у него оставались добрые знакомые. А потом был Зангерхаузен, место органиста, на которое мой муж когда-то давно претендовал сам...

— У вас есть от него вести?

— К великому нашему стыду и печали, фрау Бозе, Иоганн Готфрид наделал долгов! Плата за квартиру, возможно, проигрыш... Ажалуются снова нам, потому что наш сын сбежал, не уплатив их! И мы не знаем, где он...

— Могу себе представить, как вы тревожитесь, моя бедная...

— О, временами мне кажется, что Иоганн Себастьян тревожится ещё больше! Он написал письмо магистратам Зангерхаузена, полное печали. Из осторожности он не взялся уплатить долги нашего сына, ведь доказательств нет. Но он признаёт, что вся эта история его убивает. Дитя, сбившееся с верного пути, — это его крест, который он должен нести со смирением. Я тоже плакала, когда читала это письмо, фрау Бозе. Кому можно доверить это погибшее дитя, кроме Провидения?

— Возможно, он не так уж испорчен, фрау Бах. Наверное, когда-нибудь он вернётся...

— Да услышит Господь ваши слова, мой друг... Я так бы этого хотела. Наверное, вы правы. В притче о блудном сыне, которую мы намерени

читали из Евангелия, сын ведь вернулся к отцу.

— Ну, моя дорогая, не теряйте мужества. Пойдёмте взглянем на цветочную рассаду, которую я принесла для другого своего сада... Думаю, для вас найдётся несколько гвоздик.

Блудный сын в самом деле однажды вернётся и покается в своём дурном поведении. Более того, чтобы сделать приятное отцу, в 1739 году он записался на юридический факультет университета в Йене. Но эта передышка будет краткой: несчастья преследовали Иоганна Готфрида по пятам. В мае того же года он умер от горячки. Вся семья снова погрузилась в траур.

Неприятности и скорби обрекли кантора на молчание. А магистрат остаётся таким же мелочным! В Страстную пятницу, в марте того же года, ему запретили исполнять «Страсти» под тем предлогом, что необходимо официальное разрешение. На самом деле это предварительная цензура властей, которые желают убедиться в ортодоксальности духовных произведений. На эти мелкие уколы городских бюрократов Бах ответил с возмущением — и усталостью.

«По распоряжению досточтимого высокоумного магистрата направился я здесь к господину Баху и дошёл до сведения оного, что та музыка, что он собирается давать на предстоящую Страстную пятницу, не будет исполнена, если на то не будет дано надлежащего разрешения, на что оный ответил, что [до сих пор музыка] всегда давалась так, он ничего на то не испрашивал, ибо это ему просто ни к чему, и уж коли будут какие нарекания, он уведомит о сём запрете господина суперинтенданта [С. Дейлинга], а если возражения вызывает текст — так ведь, дескать, с тем же текстом всё это исполнялось уже несколько раз, — о чём и хочу покорнейше доложить досточтимому высокоумному магистрату.

В Лейпциге марта 17-го, года 1739, собственноручно Готлиб Биненгребер, младший писарь».

Читая это краткое донесение, нельзя не увидеть, каким бременем ложились на плечи Баха обязанности кантора, но вместе с тем он не принимает близко к сердцу все эти дразги. В самом деле, чего ради сражаться с глупцами, которые ничего не понимают?

Покончив с «войнами» и смирившись с утратой своего сына, музыкант нарушит молчание. Обрёл ли он снова веру, это упование, о котором следует теперь поговорить особо?



## **«ИИСУС, МОЯ РАДОСТЬ» ВАРИАЦИИ О ВЕРЕ**

Не стоит ли за этим молчанием в годы страданий и скорбей глубокий духовный кризис? Как можно говорить о жанре самих музыкальных произведений, не касаясь личных чувств композитора? Дело в том, что некоторые современники Баха, хотя тоже писали церковную музыку, были если не безразличны к вопросам религии, то, по меньшей мере, верили не столь истово. Например, Гендель или Телеман выражали свою веру по-разному.

Необходимо дать кое-какие пояснения на сей счёт, тем более что многие наши современники, почитая творчество кантора, почти ничего не знают об этой стороне дела. Некоторые видят в нём безусловного верующего, более приверженного к фидеизму<sup>[39]</sup>, чем к обдуманной вере, к которой человек приходит сам. Другие считают его предтечей харизматических христиан XX века, благодаря некоей пиетической чувствительности, рамки которой мы уже обозначили. Наконец, третьи видят в его нестигаемой позиции почти фанатизм.

Прежде чем выделить некоторые основополагающие черты и рассмотреть самые спорные вопросы, в частности о предполагаемой связи с католическим миром, разрушим некоторые стереотипы.

Первым делом обратимся к истории. В нашу эпоху, когда церковь отделена от светской жизни, религиозность почти всегда принадлежит к области частного, очень личного. Не так было во времена Баха, хотя, как мы уже видели, в германских княжествах довольно мирно сосуществовали три конфессии: лютеранство, кальвинизм и католицизм. Именно в этой обстановке хрупкого религиозного плюрализма постепенно утвердятся идеалы просветителей. Однако в Германии в отличие от философских течений, которые получают развитие во Франции, это интеллектуальное направление окажется гораздо менее враждебным христианству. В этом можно увидеть влияние протестантской среды, которая двумя веками раньше уже способствовала первой эмансипации индивидуального сознания от власти Церкви. Хотя споры о природе христианства велись и в Германии, например вокруг Христиана Вольфа<sup>[40]</sup> в Галле, хотя начиналась работа по составлению энциклопедий, этот порыв необязательно подразумевал противопоставление христианской вере. В этом смысле, и

нам ещё представится случай повторить это позже, Бах — и человек веры, и человек разума, что с избытком подтверждается доброй частью его творчества.

Никакой простодушной веры, никакого фидеизма. Композитор достаточно подкован в плане теологии, чтобы разумно относиться к вере. В мотете «Иисус, моя радость» («Jesu, meine Freude») вера переживается как твёрдая основа, опора в период испытаний, в ней — уверенность и покой, в ней нет ничего от наивных и примитивных верований.

Кстати, хотя тема радости, бесспорно, присутствует в творчестве кантора, она зачастую представлена целомудренно и загнана внутрь, как справедливо отмечает Ромен Роллан. Называя творчество Генделя или Захова «искусством света и радости», он отмежёвывает его от искусства Баха, которое, по его словам, сродни «набожной отрешённости, сосредоточенности... погружается в глубины его мысли, следит за всеми их извивами и, в тишине и одиночестве, беседует со своим Богом». Но радость и уверенность в Боге не исключают некоего непостоянства. Да, многие портреты, бюсты и памятники изображают этакую фигуру, высеченную из гранита, образ непоколебимой веры. Слушая его прекрасную кантату «Только в тебе, Господи Иисусе Христе» («Allein zu dir, Herr Jesu Christ»), написанную в Лейпциге в 1724 году, которая опять-таки подчёркивает веру в Создателя, можно понять, насколько для него самого вера не была чем-то само собой разумеющимся и нерушимым. После большого хора на основе гимна Губера в речитативе говорится о слабостях человека, но и о его ликовании, когда он чувствует себя спасённым. В следующей арии речь идёт о «неверных и боязливых шагах» человека, медленно приближающегося к долгожданному Царствию. Оркестр образно передаёт эту неустойчивость через синкопы и минорное звучание, подготавливая к приятию Спасителя. В либретто, весьма вольно толкующем притчу о добром самаритянине, видно, что религиозности не чужды сомнения в вере.

Ещё один стереотип: Бах — ригорист, почти пуританин. Но здесь далеко — и в пространственном, и во временном смысле — до Женевы Кальвина или английских протестантов, которые создадут морализаторскую версию Реформации. Хотя Бах и служил в Кётене князю-кальвинисту, приверженцу очень строгой церковной службы, его никогда не привлекало это течение в протестантизме. В Лейпциге власти следили за тем, чтобы предотвратить развитие своего рода криптокальвинизма, но кантора это не касалось. У него никогда не было поползновений к морализаторству, ригоризму, противоположному его натуре, он никогда не делал

чрезмерного акцента на темах благодати или предназначения. А в качестве доказательства более экзистенциальных представлений Баха о человеческой любви, не страдающей от каких-либо комплексов, можно привести его многочисленное потомство.

Сделав эти уточнения, надлежит посвятить несколько строк сильному влиянию Лютера на Баха. Нельзя удержаться, чтобы не сопоставить двух этих людей, хотя они и жили в разные эпохи. Альберт Швейцер зашёл ещё дальше, уподобив Баха Канту в плане упорядоченной и буржуазной жизни их обоих, открытости миру и «счастливого гения», но, по сути, удачнее было бы поставить композитора рядом с реформатором. Иоганн Себастьян Бах и брат Мартин обладают множеством общих черт, несмотря на разделяющие их века.

Тень Лютера следовала за Бахом с первого вздоха, начиная с приземистого силуэта замка Вартбург, в церкви Святого Георгия в Эйзенахе, где он был крещён и где проповедовал реформатор, и вплоть до этой школы — бывшего монастыря доминиканцев, где оба были учениками. В библиотеке Баха, оставшейся после его смерти, большое место отводится произведениям Лютера, в частности «Псалмам» и «Застольным речам» и комментариям к ним; ещё одно издание его произведений он приобрёл в Лейпциге. И мы помним, что в нескольких договорах о найме музыкант обещает соблюдать положения «Аугсбургской исповеди».

Первая общая черта помимо принадлежности к одной конфессии: вера обоих основывалась на преодолении внутреннего кризиса, на способности оправдать себя через дар Божьей благодати. У Лютера этот кризис выражен вполне определённо: в начале своего монашеского пути он был одержим собственными грехами, исповедовался, не находя покоя; но как не подумать о том, что Бах тоже пережил подобный кризис в глубине души — в детские годы, когда один за другим ушли в мир иной его братья и сёстры, мать, отец, родственники? Разве можно вообразить, что он прошёл через эту череду испытаний с высочайшим безразличием? Хотя можно, вслед за Жилем Кантагредом, принять психологическое объяснение (музыкант пытался восстановить свой мир, рухнувший после преждевременной смерти отца, пытаясь найти ему замену в лице Букстехуде), но его нужно дополнить и духовными мотивами. Здесь присутствует некая разделённая тоска, которую Лютер изживёт, размышляя о Послании святого Павла к римлянам, об иной манере быть христианином, а Бах — сразу и целиком погрузившись в работу. По сути, музыка — его крестильная купель,

обеспечившая его спасение. Иначе как объяснить спокойную уверенность гимнов, написанных Лютером, и видение смерти как желанной надежды у Баха (этот парадокс не прекращает нас удивлять)? Может быть, что во время душевных кризисов, которые переживал Бах на протяжении всей своей жизни — смерть многих детей и первой жены, сложности профессионального характера, непонимание его творчества, — вера сыграла свою роль, чтобы он смог начать всё сначала и двигаться вперёд. Мы уже говорили о затянувшейся паузе, полном отсутствии музыкальных сочинений в 1735–1739 годах, периоде новых испытаний — «борьба за префекта», яростная критика, несчастная судьба сына... Возможно, Бах прошёл тогда через глубокий внутренний кризис и смог его преодолеть в последующее десятилетие? Десятилетие, которое увенчается «Искусством фуги» и вдохновенным «Музыкальным приношением».

Вторая схожая черта: неопровержимое утверждение воли, которая, хотя и сродни упрямству, никогда не является примитивным волюнтаризмом. Возражать, утверждать свои убеждения, говорить, как велит совесть, — так выступал Лютер на Вормсском сейме и перед императором Карлом V. Так же вёл себя Бах, когда отстаивал свои принципы, но в особенности когда сражался за своё искусство, за «регулярную церковную музыку», с князьями и магистратами. И тот и другой были готовы идти до конца, что внушает восхищение, а их спокойная решимость вызвала настоящую революцию в религии и искусстве. Брат Мартин потряс христианский мир своими тезисами, а Иоганн Себастьян поражал прихожан своей неслыханной игрой на органе. Это утверждение воли приводит к непростым отношениям с властями, кто бы они ни были. В одном из своих богословских трактатов Лютер говорит о том, что христианин «сам себе судья», но мы знаем, что, выступая против папы римского и католических властей, он, однако, призывал бунтующих крестьян повиноваться князьям. Те же колебания между волей и послушанием порой встречаются и у Баха, которому пришлось покориться, по вполне материальным причинам посидев в тюрьме, но в то же время он был способен высказывать оригинальные идеи в своих произведениях. Порой он становится скрытым фрондёром, как в случае посвящения прусскому королю Фридриху II «Искусства фуги», которое невозможно сыграть, с выражением совершеннейшего почтения, скрывая иронию под учтивостью: сир, я всего лишь слуга, однако могу поставить вас в затруднительное положение простой книгой нот...

Ещё одно сходство: оба считают источником веры Слово Божие. На первом месте стоит Библия, которую читают, перечитывают,

комментируют, поют, размышляют о ней про себя или при всех; Лютер заново открыл её для широких слоёв, переведя на немецкий язык, а кантор явил во всей красе в своей музыке. Надо видеть эти большие Библии Баха, где на титульном листе, справа внизу, стоит подпись владельца. Слово Божие обретает плоть не только в образе Христа, но и в любом человеке, осенённом Духом. Вот почему Лютер не презирает тело, плоть, человеческое состояние. «Греши смело, но верь ещё смелее!» — говорил он с вызовом... Бах и Лютер по-своему стали выражением сочности глагола — человеческого слова, не знающего удержу. «Застольные речи» Лютера, имевшиеся в библиотеке Баха, нам известны: эти хлёсткие слова шокируют своей неумеренностью, однако до нас не дошло ничего подобного, написанного кантором. Но Бах — оратор в музыке, именно через неё изливается его упоение словом — евангельским, учительским или просто человеческим. И снова согласие между обоими нашими героями поражает, если присмотреться к ним пристальнее. А потом, разве Библия не приводит доказательств того, что музыка — творение Божие? В Библии Лютера, изданной Каловом, кантор сделал пометку перед строкой из Паралипоменона: «Когда звучит благочестивая музыка, Бог всегда присутствует со своими благодатными милостями».

Наконец, последняя общая черта с Лютером: богословские убеждения, абсолютная вера в Христа, пролившего свою кровь ради спасения людей. Это видение спасения присутствует в лютеранских церквях: купель, установленная перед алтарём, даже на клиросе, неподалёку от кафедры, с которой исходит Слово Божие, свидетельствует о центральном месте первого таинства. Принимая крещение, христианин тем самым показывает, что он спасён через смерть Иисуса. В этом Мартин Лютер настаивает на теме «выкупа», платы, которую Бог согласился уплатить, чтобы все люди были спасены. Отсюда весьма лютеранское стремление Баха постоянно приближать ясли к кресту (похожие побуждения были у Франциска Ассизского), показывать, что радость Рождества — не заурядное веселье по поводу рождения ребёнка, будь он даже сын Бога, но прежде всего предвестие распятия, любви, отдающей всё до последнего. Это сопоставление двух столь важных ипостасей веры, догм инкарнации и искупления, особенно выпукло проступает в «Рождественской оратории», возникшей, как мы уже знаем, из светской кантаты. В плане теологии Лютер и Бах единомышленники, они словно перебрасывают друг к другу мост через время: один формулирует тезисы, другой истолковывает их через музыку.

Но помимо отсылок к Лютеру, как, какими штрихами придать ещё

большую индивидуальность вере Баха? Что, например, означают эти слова или сокращения, вынесенные в заглавие его произведений, — «Juvat!», «S. D. G.»? Как очень хорошо сказал Жан Франсуа Лаби, это «S. D. G.», то есть «Soli Dei Gloria» («Лишь Богу будет слава»), не просто стилистическая фигура, это обязательство, которым человек связывает себя. Попробуем понять, в чём суть этого обязательства.

На одном из порталов готического собора в Эрфурте, посвящённого католическому культу, можно увидеть очень образное изображение евангельской притчи о девах разумных и девах неразумных. В евангельском рассказе Христос призывает людей бодрствовать, ожидая приход Бога через вполне зримый образ. В конечном счёте, учит Иисус, люди подобны юным девам, ждущим прихода жениха в брачную ночь. Вот наступает вечер, муж всё не идёт, легкомысленные девы не запаслись маслом для светильника, мудрые это сделали. В тот момент, когда надо идти в брачный покой, только вторым будет уготован пир. Бедные девы неразумные...

После первой женитьбы Бах отправился в свадебное путешествие именно в Эрфурт. Рассматривал ли он этот портал вместе с Марией Барбарой? Мы этого никогда не узнаем. Но если да, то справа он увидел бы отчаянные стенания непредусмотрительных дев у опрокинутого горшка с маслом, с растрёпанными волосами, с лицами, искажёнными горем... А как хороши слева девы разумные, с тихой гордостью показывающие светильники, заправленные маслом, в одеждах, спадающих мягкими складками, с уверенной и обворожительной поступью. Надо видеть и то, как средневековый резчик изобразил классическое противопоставление Синагоги и Церкви, наподобие двух знаменитых статуй в Страсбургском соборе. Но в целом этот портал утверждает веру, которая есть ожидание и бдение. Разве можно забыть, что эта притча стала отправной точкой для одной из самых знаменитых и красивых кантат Баха — «Пробудитесь, зовёт нас голос» («Wachet auf, ruft uns die Stimme»), исполняемой на 24-е воскресенье после Троицы?

«Пробудитесь, зовёт нас голос!» Вера — это призыв, призвание, постоянное побуждение проснуться. Хотя тема «Пробуждения» периодически возникает в истории протестантизма на протяжении веков, именно Бах придаёт ей самое яркое выражение. Даже если ты церковный музыкант, играющий, чтобы прокормить семью, даже если тебя считают кем-то вроде «функционера культа», это не мешает переживать в душе религиозное чувство как внутренний порыв, побуждение соединиться с Создателем. Это произведение, широко известное благодаря знаменитому хоралу «Проснитесь, спящие!» Филиппа Николаи (много позже Феликс

Мендельсон использует ту же музыкальную тему в своей оратории «Павел»), не ограничивается простым пересказом евангельской притчи о девах разумных и неразумных, а обращает взгляд на иные аспекты христианской жизни.

В самом деле, Слово Божие пробуждает и отправляет в путь, и бдение становится ещё важнее в сочельник, когда готовятся встретить приход Спасителя в мир. Великолепная хоральная фантазия, которой открывается кантата, сложная по своему строению, берёт слушателя за сердце, выводит из оцепенения вступлением оркестра, диалогами между гобоем и скрипкой, изображением с помощью инструментов колокольного звона, напоминающего девам неразумным, что час пробил. И над всем этим, без всякой путаницы, невозмутимо и величественно звучит гимн Николаи. Баху снова удалось создать многоголосие, чтобы лучше был слышен главный Голос.

После речитатива вступает первый дуэт, основанный на Песни песней — поэме из Ветхого Завета, в которой христианская традиция увидела образный диалог между человеческой душой и Богом. Душа-невеста, изображаемая сопрано, призывает к себе Христа (бас), словно возлюбленного: «Когда ты придёшь, мой Спаситель?» Здесь намеренно сгущается мистика с помощью риторического приёма, когда вслед за святым Бернардом, Иоганном Таулером или Генрихом Сузо<sup>[41]</sup> отношения между человеком и Богом облекаются в слова человеческой любви. Выражение ожидания, игра в желание, прятки двух возлюбленных, которые содержатся в Песни песней, усиливают эффект напряжения.

Вернёмся к хоралу «Проснитесь, спящие!», в котором голоса вплетаются в звучание оркестра. Это одна из величайших удач Баха, он потом использует эту мелодию для органа в своём цикле «Шюблеровских хоралов». «Поют дозорные», — начинает тенор. Это произведение явно обращено к современникам Баха: они без особого труда могут себе представить *Stadtpfeifer*'ов наверху сторожевой башни, дозорных, чутко подстерегающих близкого врага. Но здесь хорал, опираясь на протяжные ноты, накладывается на подвижную и весёлую тему. Кое-кто усмотрел в этой кокетливой мелодии беззаботную походку дев неразумных, предвкушающих брачный пир, тогда как в хорале слышится серьёзность верующих, готовых к долгому бдению. Но это не важно: всё вместе возвращает чудесную молодость старому хоралу Николаи.

Последующий речитатив, и в особенности дуэт баса и тенора возвращают мистический аспект. Ещё более, чем в первом дуэте, диалог подчёркивает плотский союз двух возлюбленных — Души и Жениха —

после отчаянных любовных поисков. «Возлюбленный мой со мной», — поёт Душа. «И я принадлежу ей», — отвечает Христос: их любовь взаимна. Эротические аллюзии здесь снова звучат очень явно. Оба голоса поют вместе: «Ничто не разъединит любовь!» Этим слиянием двух голосов всё сказано. Как не подумать о «любви, объединяющей с Богом», о которой говорят мистики, изображая ступени, ведущие к Господу?

Конечно, мистицизм здесь тоже присутствует. Но разве мелкие бытовые подробности не служат отправной точкой для метафизических раздумий о тайне бытия? Евангельские притчи часто основаны на конкретных ситуациях, примерах, взятых из жизни селян или ремесленников, — тот же самый приём! Чтобы точнее определить веру Баха, веру пробуждения, можно перечитать текст арии со странным названием — «Назидательные размышления курильщика табака». Выкурить трубочку у камина или в компании друзей, с кружкой пива в руке, — обычное удовольствие, но и повод задуматься о смысле жизни:

*Когда беру я трубку в руки,  
набью отменным табаком  
и время отниму у скуки,  
курю, задумавшись о том,  
что вероятно на неё же  
черты мои весьма похожи.*

*Я тоже вылеплен из глины,  
мы с ней однажды упадём  
на землю твёрдую и спины  
сломаем хрупкие вдвоём.  
Мне вместе с ней придёт труба,  
Нас ждёт подобная судьба.*

*Да, трубка блещет белизною,  
но ждёт меня её удел, и,  
спор не разрешив с судьбою,  
я, умирая, стану бел,  
хоть, прогорев как сухари,  
мы с ней чернеем изнутри.*

*Она горит, владея дымом,*



*и он летит, как похвала,  
и так же пролетает мимо,  
и остаётся лишь зола.  
Витают слава в небесах,  
но тело превратится в прах.*

*А надоест дымить, не зная,  
где был толкач, то в суетне  
притушишь пальцем, обжигая е  
го на гаснущем огне, —  
так заболит потом, не рад,  
но как же будет жарок Ад?*

*О, где б я ни был, размышляю  
о том, как выбрать верный путь,  
тружусь, и не понять лентяю,  
в чём этой бременной жизни суть,  
а если и придёт тревога,  
дымлю, молюсь и славлю Бога<sup>[42]</sup>.*

«Всё — суета сует, тщета и ловля ветра». Эти знаменитые слова Екклесиаста присутствуют в этой арии — но в другом изложении. Напоминая собой народную песенку, стихотворный текст безымянного автора передаёт состояние духа многих верующих того времени. Правда, в XVII веке в одном английском мадригале прославлялась метафизичность (сверхъестественность) табака — но в медицинском смысле слова: сушёная трава считалась лекарством от простуды:

*О сверхъестественный табак,  
Пришедший из Марокко!  
Твой едкий дым  
Прогонит хворь,  
О сверхъестественный табак!*

Но здесь слушателю предоставляют более серьёзные соображения. Глиняная трубка, источник наслаждения, побуждает к возвышенным мыслям, уносящимся вслед за дымом. Беззаботность сменяется печалью:

жизнь хрупка. Как праотец наш Адам, мы прах и в прах обратимся — подобно табачному пеплу. Обжигающий жар трубки наводит мысли на муки ада — здоровое поучение. Горе тому, кто позабудет, что нечистый всегда на чеку! Не он ли ополчается коварной злобой, яростно нападая на Бога-твердыню, как в кантате «Господь — твердыня наша» («Ein feste Burg ist unser Gott»)? Для множества верующих того времени всё напоминало о смертности творения Божия и его ничтожности пред ним.

Вот именно — Бог. Бог вещает через многоголосие. Как понять слово его или, по меньшей мере, не постигнув совершенно его существования, попытаться представить его глазами нашего композитора? Не будем читать здесь лекций по теологии. Однако не случайно, что в лютеранском литургическом календаре такое большое место отводится празднику Троицы. В самом деле, представление о Боге как о Троице исключительно важно для Баха (мы ещё поговорим об этом в связи с «Высокой мессой си минор»). Говорят, что эта тайна не давала спать блаженному Августину, — догма, по которой Бог един в трёх лицах: Отец, Сын и Святой Дух.

Каким представляет себе Бога Отца Иоганн Себастьян, рано потерявший собственного отца и стремящийся быть требовательным родителем, тревожась и не всегда находя общий язык со своими сыновьями? Бог, дарующий жизнь, Создатель, о котором с благоговением говорят христиане, тот самый Отче наш, о ком поётся в гимнах Лютера. Но является ли он кем-то близким, от кого исходят доброта и нежность? Скорее нет, чем да: до Неба высоко, и Отче наш судит и сурово наказывает.

Совсем иначе, на наш взгляд, воспринимается Христос. Это действительно Бог, который всегда рядом с тобой и с которым каждый христианин должен поддерживать непосредственную личную связь. Мы уже видели, насколько он вездесущ в кантатах и «Страстях». Если в «Мессии» Генделя, например, Христос «присутствует, отсутствуя», поскольку либретто опирается в основном на Ветхий Завет, в церковной музыке Баха всё иначе, поскольку её отправной точкой служат евангельские притчи, дополняемые множеством благочестивых текстов и стихов, в которых Сын Божий приобретает зримый образ. «Иисус мой! Иисус мой!» Сколько раз к нему так обращались! Сколько раз вспоминают о его израненном теле и пролитой крови! Ведь он брат всякому человеку, спутник на пути в Эммаус, тот, кто идёт к своему Отцу. Надо идти за ним или подражать ему, как говорится в трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу» — очень популярном и эмблематическом труде *devotio moderna*<sup>[43]</sup>.

Можно утверждать, что эта ипостась Христа всегда присутствует в вере Баха, питающейся многочисленными образами Сына Божия в Писании. Например, образом Доброго Пастыря, который отдаёт *жизнь за свою паству, ведёт её на тучное пастбище* и переводит через самые глубокие пропасти. Но для Баха важно, что Пастыря узнают по голосу, зову: «Сторож открывает ему ворота, и овцы слышат его голос. Он зовёт своих овец по именам и выводит их. Когда он выведет всех своих, то идёт впереди них, и овцы идут за ним, потому что знают его голос»<sup>[44]</sup>. Эта мысль развивается в кантате «Он зовёт своих овец по имени» («Er rufet seinen Schafen mit Namen») на стихи Марианны фон Циглер. Люди чаще всего глухи к голосу Христа, они скорее прислушиваются к доводам рассудка. Кантата, проходящая под аккомпанемент пастушеских инструментов — гобоя и флейты, — призывает прислушаться к голосу Пастыря. Этому пасторальному образу добавляет яркости картина приносимого в жертву Агнца: Христос одновременно тот, кто ведёт за собой, заботится, пастух и царь из Ветхого Завета, но ещё и слуга, жертва.

Нет никакой необходимости добавлять к этому чувствительность барокко и пиетизм, в Библии и христианской традиции существует достаточно образов, чтобы насытить воображение верующего и предложить ему настоящий калейдоскоп из ликов Христа.

Наконец, Святой Дух. Дух Бога Создателя, присутствующий уже в Книге Бытия, но также подле Сына на Кресте. Безликая божественная сущность, безвозмездный дар Бога, это он сойдёт языками пламени на апостолов в День Пятидесятницы. Кантаты, сочинённые для этого праздника, создают представление об этой громовой силе, например кантата, написанная в 1740 году, — «О вечный огонь, о источник любви» («O ewiges Feuer, O Ursprung der Liebe»). Это произведение, которое могло быть создано в Лейпциге, а может быть, и в Галле Вильгельмом Фридеманом, даёт почувствовать силу дара Святого Духа апостолам: во вступительном хоре воспеваются ценности одновременно вечные и быстротечные, грозность Духа выражена кратким и мощным словом *Feuer*. Этот же Дух поддерживает христианина в повседневной жизни Святыми Дарами, что хорошо выражено в двухорном мотете «Дух подкрепляет нас в немощах наших» («Der Geist hilft unser Schwachheit auf»), сочинённом на вынос тела ректора Эрнести 24 октября 1729 года. Но именно благодаря Святому Духу сама Троица — не просто стояние лицом к лицу, а подлинные отношения взаимности, диалог между тремя людьми. Троица — не просто не постижимая умом конструкция, а любовь, объединяющая Отца, Сына и Дух.

Однако наряду с этой концепцией троичного Бога существует женская фигура, которая повсеместно присутствует в протестантизме, — Дева Мария. Известно, что «Магнификат», ещё одно очень популярное произведение Баха, есть переложение на музыку славословия Пресвятой Девы, посетившей святую Елизавету. Часто считается, что протестантство отвергает культ Богородицы, однако, если поразмыслить над этим произведением, становится понятно, что оно преломляет через личность слушателя духовный опыт самой Марии. Лютер пылко писал о ней в «Магнификате» (Песнь Богородицы): разве не приняла она дар благодати, Сына, предназначенного спасти всё человечество? После вступительного хора, буквально взрывающегося от радости («Величит душа моя Господа»), нас не перестаёт удивлять контрастное обращение со стихами, близко придерживающимися евангельского текста, но очень образными. Так, в мощной строке «Рассеял надменных помышлениями сердца их» хор, вступающий на слове «рассеял» (*Dispersif*), скандируемом несколько раз, производит эффект дыхания Божия, сметающего сильных мира сего. Напротив, ария, которая следует дальше — «Алчущих исполнил благ», — трогает величайшей нежностью, совершенно пасторальным звучанием под звуки флейт. На смену Богу, «явившему силу мышцы своей», приходит заботливый Отец, питающий свой народ. В «Магнификат», текст которого тоже на латыни, вплетаются несколько гимнов на немецком, создавая эффект мозаики и обогащая Песнь Богородицы радостным посланием — прямыми намёками на возведение ангельского мира по случаю Рождества, на Вифлеемского младенца и на древо Иессея. «Магнификат» — настоящий урок катехизиса о смысле Рождества, в котором соединяются значение яслей и креста.

Дева Мария по-своему придаёт человечности образу Бога и подаёт христианину пример святости и покорности ему.

Конечно, в этой главе можно бесконечно возвращаться к вопросу о пиетизме, который мы уже затрагивали, рассказывая о пребывании Баха в Мюльхаузене. Ограничимся указанием на то, что музыкант всегда возражал против этого духовного течения как в богословском, так и в художественном плане. Но это не мешает ему в определённые моменты сблизиться с ним в плане чувствительности и стремлении сделать отправление культа менее формальным. В каком-то смысле можно говорить о его «скрытом пиетизме».

Остаётся ещё один весьма спорный момент. А не испытывал ли Бах, правоверный лютеранин с самого рождения, искушения католицизмом?

Как ни удивителен этот вопрос на первый взгляд, задать его стоит.

Чтобы понять, на чём он основан, нужно вернуться в Дрезден. В 1733 году, устав от жизни в Лейпциге, Иоганн Себастьян постарался сблизиться с католическим двором саксонского курфюрста. Он написал Фридриху Августу II, взошедшему на трон в феврале 1733 года (годом позже он станет королём Польши под именем Августа III), и предложил свои услуги в качестве музыканта придворной капеллы, посвятив ему два произведения — «Купе» и «Gloria», которые станут двумя первыми частями «Мессы си минор».

Убеждённый лютеранин предлагает католическую мессу, чтобы войти в милость к королю, — было ли в этом нечто удивительное в те времена? Не стоит забывать, что Мартин Лютер, реформируя литургию, сохранил использование латыни, а «Kyrie» и «Gloria» остаются общими частями лютеранской и католической мессы. Иоганн Себастьян напишет несколько «Коротких месс» и «Лютеранских месс». Так что ничего из ряда вон выходящего.

Да, но Бах серьёзно дополнит два эти произведения, чтобы сделать из них одно из главных своих сочинений (ещё одно! — как скажут некоторые со снисходительной иронией), во всяком случае, вершину вокальной музыки, которое впоследствии окажет большое влияние на «Коронационную мессу» Моцарта и «Торжественную мессу» Бетховена. К «Kyrie» и «Gloria» композитор добавил «Sanctus» из произведения, написанного к Рождеству 1724 года в Лейпциге. «Credo», или «Никейский Символ веры», похоже, написан Бахом в последние годы жизни — 1747—1749-м, но наверняка на материале кантат веймарского и лейпцигского периодов. То же самое — «Hosanna» и «Agnus Dei». Как мы видим, Иоганн Себастьян будет работать над этой «Мессой» до конца своих дней, словно она была ему очень дорога. После смерти Баха в каталоге его произведений, принадлежавшем его сыну Карлу Филиппу Эмануэлю, «Месса си минор» будет обозначена как «Великая католическая месса», таким образом, предназначение этого произведения будет определено. Но было ли таковым исходное намерение автора?

Этого ярлыка оказалось достаточно, чтобы многие литераторы увидели в Бахе тайного католика. На эту тему создано множество вариаций, некоторые из них зачастую парадоксальны. Так, испанский философ Хосе Бергамин в своём сборнике афоризмов напоминает о приверженности кантора к определённой точке зрения на Церковь: «Музыкальное величие Баха — его умелое рабство: католическая музыкальная традиция. Для музыки, как и для всего другого, единственное спасение — в Церкви».

Вспоминали даже этимологию слова «католический», которое означает «вселенский». Мы уже отмечали способность композитора поглощать и даже трансцендировать множество разных влияний: Франции, Италии, Англии, Северной Германии... Да, в этом смысле Бах — католик, носитель вселенской культуры, более близкий к барочной ментальности своего времени, стоящей над различными христианскими конфессиями. Дух барокко не страдает от комплексов и стремится в большей степени «увидеть» священное в его величии, более явно выразить послание веры посредством чрезмерной театральности. В этом смысле можно даже утверждать, что «Страсти» и кантаты — католические...

Другие литературные вариации больше тяготеют к роману: так, Филипп Делелис в «Последней кантате» закручивает лихой сюжет о том, как некий таинственный секрет передаётся музыкантами из поколения в поколение. Очень похоже на «Код да Винчи»; в самом деле, как не поддаться искушению увидеть за игрой с цифрами, которой предаётся Бах во многих своих произведениях («Гольдберговские вариации», «Искусство фуги» и даже «Месса си минор»), некий скрытый смысл, эзотерическое послание? Для автора этого музыкального триллера страшная «тайна» — всего-навсего обращение Баха в католичество под конец жизни, за что на него со всей мощью обрушился магистрат Лейпцига. Можно себе представить, каков был скандал в лютеранском городе...

Но, наверное, самая ангажированная вариация принадлежит французскому философу Максансу Карону — это самая бойкая речь в защиту католицизма Баха.

В своём труде «Католическая мысль Иоганна Себастьяна Баха», во многом спорном, он подчёркивает эмблематичность «Мессы си минор», своего рода завещания мастера, к которой Иоганн Себастьян обращался примерно «в сорок, пятьдесят и шестьдесят лет — три поворотных этапа в жизни мужчины». Значит, эта месса автобиографична, как и «Искусство фуги», в котором музыкант старается ещё больше приблизиться к Истине. Конечно, Бах не отрекается от лютеранской веры, в которой был взращён, но хочет показать своей привязанностью к «Credo» — например, в утверждении «Верую в единую, святую, соборную и апостольскую Церковь» («Et unam sanctam catholicam»), — что его привлекает некий «интегральный католицизм» (*sic*). Точно так же в «Agnus Dei» он настаивает на реальном присутствии Христа в виде хлеба и вина — реальном присутствии, в которое, повторим, протестанты в отличие от католиков не верят.

Конечно, можно согласиться с автором, когда он делится своими

восторгами по поводу гениальности этого произведения. Разве можно не разделять восхищение, например, «Credo», в котором наилучшим образом проявляется взаимная связь между Отцом и Сыном через Дух в потрясающем переплетении голосов? А в невероятном *tutti*, тоже посвящённом воскресению, основа христианской веры преподносится поразительно рельефно.

Однако этим всё и ограничивается, поскольку гипотеза о некоей симпатии Баха к католицизму не подтверждается фактами его биографии. Не будем посмертно приписывать ему чуждую религиозную традицию.

Напомним, вслед за Альберто Бассо, отправную информацию: «Лютеранский культ создан по образцу католического и усвоил его главные обряды». Ничего удивительного, что католику в нём всё знакомо! Как нет ничего странного в том, что лютеранский композитор в своих произведениях выделяет главное, общее для обеих конфессий.

Более того, как подчёркивает Жан Франсуа Лаби, за исключением деликатного вопроса о «природе жертвоприношения мессы и о присутствии Христа в евхаристии», между католиками и лютеранами нет никаких разногласий по поводу основополагающих понятий веры, как то: Троица, инкарнация, смерть Христа ради спасения людей. Следовательно, нет оснований говорить о скрытом католицизме Баха.

Ситуация примерно такая же, как в его отношении к опере: он не перешагнёт черту, не перейдёт в другую веру. Следовательно, надо уважать его выбор. Несколько лет спустя один из его сыновей, Иоганн Кристиан, поступит прямо противоположным образом и обратится в католичество, что совсем не понравится его семье.

Сегодня, по прошествии веков, Бахом восхищаются как католики, так и протестанты, атеисты и скептики, равно как и молодые азиаты, возвращённые на даосизме и Конфуции. Дело в том, что его музыка не побуждает к фанатизму, к переходу в другую веру, к возрождению религиозных войн. Бах — человек мира, несмотря на конфликты, не дававшие ему покоя в повседневной жизни.

Так что же — универсальность, экуменизм Баха? И тут тоже не стоит впадать в синкретизм, с лёгкостью стирающий различия. Начиная с XX века под воздействием, в частности, Второго Ватиканского собора католики и протестанты существенно сблизились друг с другом, в особенности лютеране. Были даже сделаны совместные заявления с Римской церковью, чтобы положить конец некоторым разногласиям, например, по вопросу о спасении через веру или через добрые дела. Перенеся акцент на Слово Божие во время богослужений, побуждая верующих почаще самим читать

Библию, католическая церковь сделала шаг навстречу протестантизму. И хотя разрыв с кальвинизмом по-прежнему велик (в том, что касается места евхаристии или папы), попытки сближения неоспоримы. Это не осталось без последствий для восприятия творчества Баха, которое католики отныне лучше понимают и принимают. Вот прекрасный символ этого процесса: одним из величайших почитателей кантаты «Восстаньте, спящие» является не кто иной, как папа Бенедикт XVI, отдающий таким образом должное одному из своих самых прославленных соотечественников...



## «О ОДИНОЧЕСТВО...»

### 1739–1749

Споры утихли, вновь обретена вера в призывающего Бога, вернулся вкус к творчеству... Летом 1741 года в Берлин отправился отец семейства, гордый своими детьми. Ещё в 1738-м Карл Филипп Эмануэль был замечен наследным принцем Пруссии Фридрихом, флейтистом-любителем, и часто аккомпанировал ему на клавесине. Когда в мае 1740 года скончался отец принца, Фридрих Вильгельм II, король-капрал, тот взошёл на трон под именем Фридриха II. Началось правление великого государя эпохи Просвещения, а Карл Филипп Эмануэль был назначен придворным клавесинистом. Прекрасное повышение, наверняка утешившее Иоганна Себастьяна после передрыг Готфрида Бернгарда.

Находясь в Берлине, Бах-отец писал домой, сообщая новости. Увы, в ответном письме от 5 августа 1741 года верный Иоганн Элиас бьёт тревогу: Бах нужен в Лейпциге, здоровье Анны Магдалены вызывает серьёзные опасения:

«Наша драгоценнейшая матушка вот уже восемь дней, как чувствует себя очень неважно, и, как знать, может быть, от сильного прилива крови наступит изнуряющая лихорадка или ещё какое тяжкое осложнение».

Кроме того, кузен-секретарь напоминает, что приближаются выборы в магистрат — 28 августа, надо будет исполнять кантату. Как тут управиться без него?

Четыре дня спустя — новый призыв о помощи:

«Наша достойнейшая госпожа матушка становится все слабее и слабее, ведь вот уже 14 дней, как она ни одной ночи не имела и часу покоя и не может ни сидеть, ни лежать, [дело дошло] до того, что прошлой ночью, [когда] меня позвали, мы уже только и думали, что, к величайшему нашему сожалению, должно быть, утратим её, так что крайняя необходимость вынуждает нас обязательно известить [вас] об этом, дабы вы по возможности непременно ускорили ваш отъезд и обрадовали бы нас всех желанным вашим [здесь] присутствием».

Точно неизвестно, сократил ли Иоганн Себастьян своё пребывание в Берлине. Однако 28 августа он уже был в Лейпциге и исполнял кантату «Молитесь за мир в Иерусалиме» («Wiinschet Jerusalem Glick») по случаю избрания магистрата. Боялся ли он, терзаемый тяжёлыми воспоминаниями,

не застать свою супругу в живых? Даже когда Иоганн Себастьян был рядом, состояние здоровья Анны Магдалены улучшилось незначительно. В сентябре она отклонила приглашение камергера Шнайдера прибыть к вейсенфельскому двору, ссылаясь на недомогание.

Болезнь, усталость, приближающаяся старость... А вот и смерть появилась на горизонте. Два года назад уже скончался кузен Иоганн Кристоф, органист из Арнштадта, ослепший из-за чтения и переписывания нот. В мае 1741-го настал черёд Циммермана, владельца знаменитого кафе. Закончились выступления *Collegium musicum* на Катариненштрассе, на которые стекалась многочисленная публика. Удручённый, а может, просто уставший, Бах отказался от руководства этим оркестром, которое вновь взял на себя два года тому назад. Бесспорно, этим он перевернул целую страницу общественной жизни.

«О одиночество! Мой лучший выбор!» Эти стихи Кэтрин Филипс, положенные на музыку Пёрселлом<sup>[45]</sup> в XVII веке, хорошо подходят к новому этапу жизни Баха. Потрясённый испытаниями, раздавленный грузом напряжённого творчества, удручённый чередой неудач в своей карьере, в последнее десятилетие жизни Иоганн Себастьян словно возвращается к самому себе. Вдали от великих сочинений *Kirchenmusik*, за исключением многочисленных переделок «Мессы си минор», вдали от сверкающей придворной музыки и концертов в кафе, он уходит в себя, чтобы зарядиться новой творческой энергией.

«Иди к себе!» — повелел библейский Бог Аврааму. Последние произведения Баха по-своему говорят об этом возвращении, отличаясь нарастающей абстракцией, которая может показаться загадочной. Музыка для ума или даже, как напишет Томас Манн, «для глаз»? Зачем возвращаться к фуге, контрапункту, сложным формам, которые уже принадлежат прошлому? Избрав путь одиночества, тогда как все его современники перешли на «галантную» музыку<sup>[46]</sup>, старый кантор отдалился от людей, хуже того — поставил себя вне общества? Конечно, это и время признания, почёта, но почему он так отстраняется от духа времени? В этом одиноком путнике есть что-то от Дон Кихота. Не из-за помешательства или навязчивых идей, которые могут выставить его на посмешище, но из-за неприятия моды, которое побуждает его доводить до крайности былые идеалы, как человек из Ламанчи хотел возродить идеалы рыцарства, принимая невообразимые вызовы. Дальний потомок мельника, Бах тем не менее не сражался с мельницами! Не стоит думать, что музыкант превратился в «ископаемое»: его сочинения выставлялись на суд

современников.

Эволюция формы ярко выразилась в «Гольдберговских вариациях». Вот ведь парадокс: несмотря на чрезвычайную сложность, три века спустя они являются одним из самых известных, самых исполняемых произведений, что доказывается, например, огромным успехом концертов Гленна Гульда. Эти «Вариации» — настоящий миф, в которых смешиваются вымысел и реальность.

По легенде, данное произведение, опубликованное в конце 1741-го или в начале следующего года, было написано по заказу графа Кейзерлинга (1696–1764), русского посла при дрезденском дворе, страдавшего бессонницей. По крайней мере, так утверждает Форкель, первый биограф Баха. Кантор неоднократно встречался с дипломатом, именно он, кстати, вручил Баху документ о его назначении придворным композитором Августа III. Но не стоит думать, что граф, заказывая «Вариации» из простого каприза, надеялся получить наискучнейшее произведение, чтобы как можно быстрее упасть в объятия Морфея! Наоборот, этот меломан и почитатель кантора просто хотел превратить свои бессонные ночи в приятные моменты. По этой причине клавесинист Иоганн Готлиб Гольдберг, будущий ученик Баха, находился в смежной комнате, чтобы удовлетворять музыкальные запросы дипломата. В награду за труд Иоганн Себастьян якобы получил шкатулку, полную золотых монет...

Красивая история, но не слишком правдоподобная. Во-первых, на «Вариациях» не стоит посвящение Кейзерлингу, а Бах не преминул бы это сделать даже на копии. Что же до Иоганна Гольдберга, то ему было... десять лет, когда он поступил на службу к графу! Да, впоследствии он показал себя блестящим музыкантом, но вряд ли в то время был способен исполнить столь виртуозное произведение.

Написанные для клавесина, а теперь исполняемые на фортепиано, «Гольдберговские вариации» очень популярны и в наши дни, а их техническая сложность и виртуозность никак не могут послужить снотворным для современного слушателя. Цикл открывается чарующей, волнующей арией. «Эта музыка не торопится, она дружески протягивает вам руку», — написала китайская пианистка Чжу Сяомэй. Вслед за этой темой, уже присутствующей во второй «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», идёт около тридцати вариаций, одна неожиданнее другой. Степенные, танцевальные, весёлые или грустные, они выражают невероятную способность композитора разрабатывать одну-единственную тему. А заканчивается всё удивительным *quodlibet*, в котором с высшим искусством контрапункта сливаются две мелодии народных песен: «Капуста и репа» и

«Придвинься теснее».

Завершая свой блестящий круг, сочинение заканчивается начальной арией. В этом можно увидеть намёк на мироустройство, на тот замкнутый и совершенный мир, каким его изображал в те времена философ Лейбниц. Задуманный Создателем, этот мир — вечное движение планет, дорогое Кеплеру сочетание конечного и бесконечного. Но можно согласиться и с Чжу Сяомэй, которая делает, на наш взгляд, поразительный вывод, сопоставляя структуру «Вариаций» с даосистским мировоззрением. Из единственной музыкальной фразы рождается целый мир — это как «Дао порождает Одно, Одно порождает Два, Два порождает Три, Три порождает всю тьму вещей». Что же касается возвращения к изначальной арии, это вовсе не «возвращение на круги своя», не повтор одного и того же. Китайская пианистка воспринимает это произведение как гимн Вселенной. Россыпь сложнейших пассажей рождает в воображении множество образов. Изучая партитуры Баха, Чжу Сяомэй сравнивает их с искусством каллиграфа, который выводит замысловатый символ одним движением, не отрывая кисти от бумаги. А Бах и не знал, что он грамотный китайский сановник...

Во всяком случае, это произведение не является бегством от современных артистических ристалищ и, возможно, представляет собой «ответ» на тридцать «Упражнений» Скарлатти, изданных в Лондоне в 1738 году. Бах придавал своему произведению большое значение, раз велел выгравировать его на меди. Оно составит 4-ю часть «Клавирных упражнений».

Но плохое самочувствие Анны Магдалены в те месяцы, когда её муж вновь обратился к творчеству, вызвано не болезнью: супруга Баха вновь беременна — последний раз в жизни. Ей уже за сорок, вести хозяйство и так тяжело, не безумие ли этот новый плод? В доме малыши, умственно отсталый мальчик, 33-летняя дочь, которая до сих пор не замужем... Регина Сусанна, последний ребёнок Баха, родилась 22 февраля 1742 года. Младенец под старость, улыбка Сары и Авраама, как в начале Ветхого Завета. Над колыбелью склонились не только престарелые родители: братья и сёстры спорят за право баюкать новорождённую... мелодиями старого папеньки.

Иоганн Себастьян Бах хорошо знает Библию и понимает, что окончательно перешёл в категорию патриархов. Молодые музыканты или ветрогоны из школы церкви Святого Фомы устраивают «бузу» на его уроках. Бах — «старый парик», как позже отзовется о нём композитор и

пианист Ферруччио Бузони, — учиться искусству быть дедом. В 1744 году жизнь снова улыбнулась Карлу Филиппу Эмануэлю — «Берлинскому Баху»: он вступил в законный брак с дочерью виноторговца Марией Даннеман. В семье радость, генеалогическое древо дало новые побеги, возможно, на нём появятся будущие музыканты. В декабре 1745 года молодая чета Бах окрестила своего первенца Иоганна Августа. Но Пруссия находится в состоянии войны, и Иоганн Себастьян не мог присутствовать на церемонии — в смутное время дороги небезопасны.

Во время Войны за австрийское наследство армии Фридриха II, сражающегося с Саксонией, осадили Лейпциг. Неужели вернулись времена бед, убийств и грабежей Тридцатилетней войны?

Мир не стоит на месте, короли воюют, народы сражаются, а творчество невозмутимо продолжается. «Мельница Бога мелет медленно, но перемалывает всё», — гласит старая немецкая мудрость. Плодотворное одиночество мельницы Баха! В 1744 году он закончил вторую часть «Хорошо темперированного клавира». Следующий год начался с сочинения «Искусства фуги». После «Гольдберговских вариаций» это произведение, тоже написанное для клавесина, усиливает впечатление нарастающей сложности. Бах работал над ним все последние годы жизни и так и не закончил. Старому кантору не хватит времени, чтобы возвести этот непогрешимый собор искусства контрапункта — поклон «Контрапункту» Букстехуде. Но «Искусство фуги», построенное на одной-единственной теме, развиваемой в четырнадцати фугах и контрапунктах ре минор, за которыми следует цикл канонов, также порождает много вопросов. Каков был общий замысел автора, когда он приступал к работе? Каков его план? Современный вид этому произведению придали наследники композитора после его смерти, сам он не мог наблюдать за этой работой, так что порядок частей не является непререкаемым. Кстати, каким мог быть финал? Верно ли, что автор умер, сочиняя последнюю фугу, сюжетом которой было имя «Бах»? Вряд ли, и мы ещё об этом скажем.

Как бы то ни было, поиск голосов, требовательность к гармонии достигают здесь своего апогея. Перечитаем то, что пишет по этому поводу Форкель, пускаясь в более широкие обобщения:

«Гармонию... следует рассматривать уже не просто как сопровождение, сопутствующее обыкновенной мелодии, а как первейшее средство расширения имеющихся в нашем распоряжении выразительных возможностей или, иначе говоря, как важнейшее средство обогащения нашего музыкального языка. Но для того чтобы сделаться таким средством обогащения музыкального языка, гармония как раз и не должна

представать всего лишь в виде аккордового сопровождения: она должна существовать в самом сплетении нескольких настоящих мелодий, каждая из которых — будь то наверху, в середине ткани или внизу — может взять (и время от времени действительно берёт) на себя ведущую роль.

Именно из такого переплетения нескольких мелодий, каждая из которых настолько рельефна, что может (когда наступит её черёд) появиться — и по-является-таки — в верхнем голосе, состоит баховская гармония во всех произведениях, которые Иоганн Себастьян создал начиная примерно с 1720 года, то есть с 35-летнего возраста, и вплоть до конца жизни»<sup>[47]</sup>.

Форкель с энтузиазмом показывает, что техника контрапункта не приводит к путанице голосов, а наоборот, позволяет по достоинству оценить каждый из них.

Наконец, «Искусство фуги» играет в числа. Бах и число! Эта тема отражена в научной литературе, а интерес к ней только возрастёт с приходом цифровой эры — к великой радости романистов, математиков и поклонников нумерологии. Вспомним, например, о «Мессе си минор», которая играет на цифре «3», намекая на Бога-Троицу. «Искусство фуги», выстроенное на манер учёной лекции, трактата, дающего ответ хулителям, которые считают мысли автора слишком мудрёными, тоже подчиняется этому закону. Числа говорят о Боге и словно отражают собой мир. Разве в Библии нет Книги Чисел? Здесь Бах предлагает собственную Книгу Чисел, словно незавершённый завет: 3 — Троица, 4 — четыре Евангелия и четыре стороны света, 7 — количество дней Творения и даров Святого Духа, 12 — число колен Израилевых, апостолов Христа и тонов хроматической гаммы, а 14 — число-талисман.

Ох уж это число 14! В самом деле, это числовое выражение имени ВАСН через порядок букв в алфавите: А=1, В=2, С=3, D=4 и т. д., в итоге получаем: В+А+С+Н=2+1+3+8=14. Разве можно после этого удивляться, что кое-кто принимал кантора за поборника христианской каббалы, даже адепта розенкрейцеров? Помимо этих вычислений на его фамилию можно взглянуть и под другим углом: в третьей фуге сборника «Искусство фуги» тема основана на четырёх буквах, составляющих слово *ВАСН*, но обозначающих ноты — так, как это было принято в англосаксонском мире. Бах — «ручей», текущая вода и вытекающая из неё бесконечная музыкальная тема... «Поверить алгеброй гармонию»...

Помимо затяжных периодов одиночества и бесконечной переделки своих сочинений Бах часто откликается на просьбы навестить членов своей

большой органной семьи. Прощается? Иоганн Себастьян никогда по-настоящему не расставался со своими дорогими органами. Его сын Вильгельм Фридеман пошёл по его стопам, получив место органиста в церкви Богоматери в Галле. Ещё одна хорошая новость! В 1746 году к кантору снова обратились с просьбой осмотреть два инструмента. В августе он исследовал орган в Цшортау: его построил Иоганн Шайбе. Хотя Вильгельм Фридеман и был непримиримым соперником во время художественного спора, Бах не держал на него зла. А сын слишком высоко ценил профессионализм отца, чтобы обидеться. В сентябре Бах уже в Наумбурге, у инструмента, созданного мастером Хильдебрандтом. Его суждения, как всегда, верны, слух безукоризнен. Вот только зрение с некоторых пор начало подводить.

Клонилось к вечеру воскресенье 1746 года. Закончилась вечерня; Иоганн Себастьян вернулся домой об руку с Анной Магдаленой, снял плащ, согрел руки у изразцовой печки и, шаркая ногами, пошёл за нотами, переписанными вчера... Но что такое? Напрасно он вглядывается в бумагу, щурит глаза, трёт их... Приходится признать жестокую правду: нотный стан пропадает, строчки сливаются, нот не разглядеть. Даже в очках с толстыми стёклами, которые купил ему Карл Филипп Эмануэль, видно не лучше... Как далеки те годы в Эйзенахе, когда он зоркими глазами мог разглядеть на вершине замок Вартбург и переписывал при лунном свете партитуры Пахельбеля и Букстехуде. Анна Магдалена ничего ему не говорит, но она тоже заметила, что с некоторых пор муж с трудом узнаёт знакомых на улице. Недуг подкрался незаметно, а теперь уже поздно. У Иоганна Себастьяна катаракта.

Несмотря на ухудшение зрения, он в последний раз отправился в дальнюю поездку. В воскресенье 7 мая 1747 года он снова в Берлине. Старый кантор неоднократно отклонял приглашения прусского короля явить свои таланты его двору, но на сей раз отказаться не смог. Не стоит противоречить могущественному господину Карла Филиппа Эмануэля. И потом, ему не терпится увидеть сына и своего первого внука. После долгого пути по дурным дорогам так хорошо отдохнуть среди детей, в обществе своего «дорогого Фриде». Вот что значит не принимать в расчёт волю прусского короля: едва Бах приехал, как тот вызвал его в Потсдам, в свой дворец Сан-Суси!

Молодой деспот — весьма противоречивая фигура. В 1732 году, ещё будучи наследным принцем, он написал своей сестре Вильгельмине: «Я занимаюсь музыкой каждый день от 4 до 7 часов» и добавил: «Я сделался

композитором». Травмированный строгим воспитанием своего отца, короля-капрала, который хотел вытравить из него любовь к музыке, он сначала никак не мог найти себя. И хотя проявлял определённую религиозную терпимость, предоставив католикам Силезии право отправлять свой культ, сам не отличался религиозностью. Более того, этот король, который напишет «Анти-Макиавелли» — критическое рассуждение о «Государе» знаменитого флорентийца, — зачастую был циником. Короче, Бах и Фридрих II казались полными противоположностями. Один — человек скромного происхождения, примерный семьянин и добрый христианин, другой — крупнейшая фигура эпохи Просвещения, гомосексуалист и скептик, друг Вольтера. Добавим политический аспект: войска Фридриха захватили Саксонию.

Однако воля государя — закон! О ночной встрече двух гигантов говорится в нескольких источниках, в том числе в «Берлинских вестях», «Некрологе» и биографии, написанной Форкелем.

«Господа, приехал старый Бах!» — объявил Фридрих II своим музыкантам, собравшимся на вечерний концерт. Он уже в прихожей или нужно послать за ним? После обмена полагаящимися по обычаю приветствиями кантору, не успевшему даже сменить запylённую дорожную одежду, предложили испробовать разные фортепиано во дворце. По словам Форкеля, у Фридриха II было тогда полтора десятка этих инструментов работы Зильбермана. Король величественно переходил из зала в зал со своей свитой и оркестрантами, сопровождая старого маэстро к инструментам. Может быть, тогда он и предложил Баху музыкальную тему, попросив на её основе симпровизировать фугу? Или кантор сам подсказал её Фридриху? Во всяком случае, из-под его пальцев вышла первая трёхголосная фуга — ко всеобщему восторгу. Более того, как сообщают «Берлинские вести», кантор решил записать это произведение и издать его.

Но королёу этого показалось мало. На следующий день, после органного концерта в потсдамской церкви Святого Духа, он дал Баху более сложное задание, предложив исполнить шестиголосную фугу. Бах справился и с этим. Карл Филипп Эмануэль Бах и Форкель, однако, утверждают, что импровизация обеих фуг состоялась во время одной и той же встречи и что Иоганн Себастьян сам избрал тему для второй фуги.

Зачем Фридрих II вызвал его к себе — просто из любопытства или из иных соображений? Конечно, у него, как музыканта-любителя, был интерес, но не забавлялся ли король Бахом как игрушкой, живой диковинкой, чтобы посмотреть, насколько его хватит? По сути, король не проявил никакого настоящего участия к человеку, который в его



представлении был, конечно, одарённым музыкантом, но не более чем слугой, к тому же представителем устаревшего музыкального жанра. Если послушать сегодня произведения Фридриха Великого в «галантном» стиле, видно, что оба композитора принадлежали к разным мирам.

Вернувшись в Лейпциг, кантор принялся за работу и в июле посвятил Фридриху II первую часть своего «Музыкального приношения», слегка переделав обе фуги на предложенную королём тему. Это произведение было закончено осенью, с добавлением сонаты для поперечной флейты, скрипки и непрерывного баса, а также цикла из десяти канонов. Две знаменитые фуги обозначены старинным термином «ричеркар», на три и на шесть голосов, что позволило Баху предварить одно из изданий акростихом: «Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta», что означает «Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде». Вот только канон-ребус, который надлежало решить, оказался бы не по зубам первому попавшемуся любителю.

Но почему «приношение» — дар, даже жертва для умиловления бога? Баху больше не надо ничего доказывать, ему нечего ждать от прусского короля — разве что поощрения карьеры его сына. Шахматист сдаётся, его погоня за почётом окончена. Некоторые даже вкладывают в слово «приношение» смысл «искупительной жертвы», словно композитор сам себя кладёт на алтарь. Но почему жертва? Наверное, в этом названии (на что намекает и почтительнейшее посвящение) надо видеть некую лукавую иронию. Деспот бросил вызов, а музыкант ответил ещё более трудной задачей.

Сначала — король, теперь — академия. В мае кантора принимал Фридрих II, а в июне того же года он вступил в Общество музыкальных наук, основанное Мицлером и заседавшее в Лейпциге. Но прежде, в конце 1746 года, ему пришлось исполнить ритуал позирования для портрета.

Самое известное и наиболее часто воспроизводимое изображение Иоганна Себастьяна Баха, в подлинности которого существует полная уверенность, — это портрет работы Элиаса Готлоба Хаусмана, относящийся примерно к концу 1746 года и выставленный в Музее истории Лейпцига. Портреты молодого Баха кисти И. Э. Ренча Старшего и И. И. Иле, относящиеся приблизительно к 1715–1720 годам, всё ещё вызывают сомнения по поводу личности изображённого. Что же касается семейного портрета, созданного дрезденским художником Деннером в начале 1730-х годов, мы о нём уже говорили.

Большая парадная зала бывшей ратуши — Рат-хауса, стоящего на

просторной Рыночной площади, — увешана множеством портретов в том же стиле, некоторые из них созданы Хаусманом. Горожане, магистраты, бургомистры, законники и купцы — строгая галерея предков. Не стоит удивляться, что кантор заказал портрет у официального художника: иначе нельзя будет вступить в общество Мицлера.

Это не только стремление к признанию, но и доказательство того, что Бах — человек своего времени. В XVIII веке наступил расцвет академий, которые способствовали распространению знаний. Вслед за Лейбницем и Ньютоном, развивавшими математику и, в случае последнего, её применение к физике, после реабилитации Галилея вся Европа загорелась интересом к естественным наукам и наблюдению за природой, о чём говорят кабинеты диковинок. Целью этих исканий было лучше понять порядок мироздания, описать его и объяснить. Новые академии возникали в Санкт-Петербурге, Стокгольме, Копенгагене по образу и подобию более почтенных учреждений в Париже, Лондоне и Болонье.

Академия, основанная в 1738 году Иоганном Лоренцем Мицлером в добром городе Лейпциге, по-своему вписалась в эту тенденцию эпохи Просвещения. Однако она была далека от естественных наук и занималась исключительно теорией и математикой музыки. Философ, близкий к Лейбницу, и ученик Баха по классу клавесина, Мицлер хотел объединить вокруг себя людей, способных размышлять об абстрактных аспектах этого искусства. Напомним, что подобные размышления были тогда очень распространены: физику изучали, чтобы лучше понять природу звука, связь со светом, вопрос о температуре. Этому посвящено множество трудов, журналов и памфлетов; в этой области подвизались Маттезон и Шайбе. Во Франции Рамо опубликовал в 1722 году «Трактат о гармонии». Вот почему академия Мицлера называлась Обществом музыкальных наук.

Подойдём поближе к картине Хаусмана. Да, «достопочтенный член-корреспондент», конечно, уже не молодой и пылкий органист из Арнштадта. Человеку, готовящемуся вступить в академию, более приличествуют серьёзность, степенность и упитанность. Черты лица, нос, двойной подбородок, губы утяжелились. Чёрный камзол, кружевной воротник, пышные рукава и серебряные пуговицы — всё указывает на то, что перед нами солидный и почтенный горожанин.

Но если взглянуть пристальнее, не подаёт ли этот человек нам знак, чуть улыбаясь лукаво? Рассмотрим тяжеловатую правую руку, держащую ноты: Бах обращается непосредственно к тому, кто на него смотрит. Страница, изображённая вверх ногами, — «Тройной шестиголосный канон», подписанный внизу его рукой. На трёх нотных станах

представлены только три голоса, причём в перевёрнутом виде. Пусть любознательные и музыканты решают эту головоломку, этот канон-ребус! Пусть выводят другие голоса из этих трёх. Бах, «учёный музыкант», великий жрец таинства полифонии, забавляется тем, что приоткрывает или, наоборот, скрывает то, что хочет нам сказать. Подмигивает нам.

Исходя из устава общества Мицлера, было бы логичнее увидеть Баха с теоретическим трактатом в руках. В самом деле, члены-корреспонденты были обязаны до шестидесяти пяти лет ежегодно представлять сообщение о своих трудах. Мы, однако, видели, что умозрения Баха выражались не в теоретических сочинениях, а в музыкальных. Для него сделали исключение: обществу Мицлера, верно, были представлены «Музыкальное приношение», «Канонические вариации на рождественский гимн» и «Искусство фуги». По сложности своего математического строения и своей абстракции эти сочинения превзойдут самый мудрёный из трактатов.

Бах станет четырнадцатым членом общества Мицлера, в которое входили всего два десятка человек. Смотрите-ка, опять пресловутое число 14! Выжидал ли академик, пока не освободится четырнадцатое место, даже пропуская вперёд других? Во всяком случае, в этом благородном собрании были Гендель, Телеман... А несколько лет спустя туда вступит некто Леопольд Моцарт<sup>[48]</sup>, став его двадцатым членом.

Жизнь не стоит на месте, и потребность в творчестве никуда не пропала. В 1748 году вышли в свет «Канонические вариации», а также «Шюблеровские хоралы для органа». И в повседневной жизни кантор не утратил своего перфекционизма и дотошности. В письме Марцию, который должен был поставить ему клавесин в марте 1748 года, он бурлит от негодования:

«Моему терпению пришёл конец. Как долго, по-вашему, я буду ждать клавесин? Прошло уже два месяца, а дело не тронулось с места. Я сожалею, что вынужден писать вам таким образом, но не могу поступить иначе. Извольте всё исправить в пять дней, иначе мы больше никогда не будем добрыми друзьями».

Пусть Бах посещает королей и академии — деньги есть деньги, с ними не шутят! В ноябре того же года, благодаря двоюродного брата Элиаса из Швайнфурта за присланный бочонок вина, Иоганн Себастьян уточняет, что, к несчастью, при получении он оказался полон лишь на две трети. И добавляет поразительный постскриптум:

«Если вам, любезный брат, и в будущем захочется прислать мне в подарок подобный напиток, то лучше воздержитесь по причине

чрезмерных расходов: перевозка стоит 16 грошей, извозчику надо дать 2 гроша, таможеннику — 3, городской налог — 5 грошей и 3 пфеннига, государственный налог — 3 гроша. Вы сами, господин двоюродный брат, можете подсчитать, что каждая пинта обошлась мне почти в 5 грошей, что для подарка очень дорого».

То же письмо, впрочем, сообщает нам о радостном событии — скорой свадьбе (в январе 1749 года) Лизхен — Елизаветы Юлианы Фридерики, одной из дочерей кантора. Наконец-то замуж, могла напевать она арию из «Кофейной кантаты»! Лизхен выбрала себе в мужа Иоганна Кристофа Альтниколя, одного из учеников Иоганна Себастьяна, которого только что назначили органистом в Наумбург. Кстати, это место молодой человек получил благодаря рекомендации будущего тестя. Для семьи Баха, в которой были ещё малые дети, этот брак принёс большое материальное облегчение.

Ещё одна радость? Семья Карла Филиппа Эмануэля между тем снова увеличилась: после рождения Иоганна Августа в 1745-м и Анны Каролины Филиппины в 1747-м на свет появился... Иоганн Себастьян Бах — 26 сентября 1748 года. Крестник графа Кейзерлинга, мальчик получил имя, которое было ох как нелегко носить! Может быть, поэтому он позже благоразумно обратился к живописи? Вероятно, непростая судьба отца и дядей, невольников музыки, затмеваемых образом отца, побудила его сделать такой выбор.

Когда у четы Альтниколей в октябре 1749 года тоже родится первенец, его опять-таки нарекут Иоганном Себастьяном — в знак любви, даже восхищения, к его деду. Тот стал крёстным своего внука и ездил в Наумбург на крестины. К несчастью, новорождённый умер через две недели.

Несмотря на семейные радости, 1749 год прошёл под знаком тревоги и новых огорчений. Конечно, композитор продолжал работать и отделять «Мессу си минор», которой так дорожил, — это был случай углублённо поразмыслить над пассажами «Credo», в которых говорится о смерти Христа и вере в Воскресение. Его занимает гравировка «Искусства фуги», к которой приложит руку юный Иоганн Кристоф. Однако Баха продолжает тревожить ухудшение зрения. Он слепнет и уже не справляется со своими профессиональными обязанностями. Пусть он сейчас может опереться на учеников или родных, но так не будет продолжаться долго. Случись беда — что станет с Анной Магдаленой и детьми? Иоганн Кристоф скоро получит место, возможно, в придворной капелле Бюкебурга. Но в доме ещё остаются взрослая до сих пор незамужняя дочь Катарина Доротея, больной

Готфрид Генрих, четырнадцатилетний Иоганн Кристиан, двенадцатилетняя Иоганна Каролина и малышка Регина Сусанна, которой всего восемь лет. Понимая, как тяжёлый этот груз, супруги Альтениколь примут к себе Готфрида Генриха, и он будет жить у них до самой смерти.

Зрение ухудшается, Баху трудно писать. Сохранился последний автограф Баха, от 7 мая 1749 года, на квитанции о продаже фортепиано.

В том же месяце раненый лев снова показал зубы: он не утратил способности спорить и возражать. Поставив под вопрос место музыки в преподавании, которое он считал чрезмерным, Иоганн Готлиб Бидерман, ректор из Фрайберга, возродил старый спор, в котором кантор яростно противостоял молодому ректору Эрнесту. Под предлогом музыкального представления учеников гимназии по случаю годовщины Вестфальского мира Бидерман опубликовал школьную программу, отражающую его точку зрения. Решил ли Бах, что это камешек в его огороде? Во всяком случае, смолчать он не мог, но попросил ответить за него одного из собратьев по обществу Мицлера — Иоганна Кристофа Шрётера, обязавшись составить текст для опубликования в журналах. Да, но когда ответ вышел, Шрётер почувствовал себя преданным, поскольку опубликованный вариант оказался гораздо более критическим в отношении Бидермана. А намёк на «заросшие грязью уши» ректора, не способного наслаждаться музыкой, уже ни в какие ворота не лез...

На взгляд Шрётера, Бах уж слишком разошёлся. Однако тот отвергал обвинения, уверял в своей искренности и отрицал всякую манипуляцию. Что же произошло? Кто-то злонамеренный исказил исходный текст? Как бы то ни было, кантора заподозрили в бесчестном поведении, и Маттезон из Гамбурга поспешил подтвердить эти обвинения. Сделанного не поправишь. Хотя это дело и не приняло такого размаха, как предыдущие «войны», завершилось оно неприятно и бесславно.

Однако всё это пустяки по сравнению с последним унижением, ударом, которым докончили Баха. Видя, что здоровье его ухудшается, городской совет не стал щепетильничать. А вдруг он умрёт? Надо поскорее принять меры. Уже в мае 1749 года магистраты начали подыскивать нового человека на место кантора. Новость разлетелась быстро, за место начали драться, даже политическое давление было пущено в ход. В июне граф фон Брюль, первый министр саксонского курфюрста, надавил на городской совет, чтобы тот назначил его протеже Готлоба Харрера (1703–1755), дирижёра его домашней капеллы. Магистратам было некуда деваться: 8 июня соискателю — довольно посредственному музыканту — назначили прослушивание в таверне «Три лебедя». В общем, к смерти Баха

подготовились, замену ему нашли.

Баху пришлось стерпеть это последнее оскорбление, полнейшее отсутствие деликатности. Но для него свет уже погас.

Настала тьма.

# **«ОСТАНЬСЯ С НАМИ, ПОТОМУ ЧТО ДЕНЬ УЖЕ СКЛОНИЛСЯ К ВЕЧЕРУ...» 1750**

Настала тьма. Первородная тьма, но и Страстная ночь. Мрак страданий, потёмки, но и ожидания света, обещанного после смерти. Вспоминал ли Бах в последние месяцы своей жизни какие-нибудь из своих произведений, посвящённые переходу в мир иной? Начиная с кантаты «Погребальное действо» («Actus tragicus») в начале «Траурной оды», и в других многочисленных кантатах, воспроизводящих трагические моменты страстей, витает мысль о смерти — навязчивая, но не пугающая. «Приди, о сладкий смерти час» — кантата BWV 161 призывает с безмятежностью принять этот последний миг. «С меня довольно» («Ich habe genug») — говорится в арии из кантаты BWV 82a на праздник Сретения Господня, которая возвращается к «Ныне отпускаеши» старика Симеона, увидевшего младенца Иисуса, принесённого в храм:

«Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром; ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов...»

Как и библейский персонаж, старый кантор может считать себя удовлетворённым: он изнемог под грузом лет и забот, трудов и страданий. У него в ушах звучит и просьба к Христу одного из двух его учеников в Эммаусе: «Останься с нами, потому что день уже склонился к вечеру» — этот эпизод из Нового Завета используется в кантате «Возвеселитесь, сердца» («Erfreut euch, ihr Herzen»). В последние месяцы жизни Баху очень нужно чьё-то присутствие, чтобы идти через тьму.

Из-за короткой надписи от руки, оставленной на экземпляре «Искусства фуги» («При работе над этой фугой, на том месте, где в противосложении проводится имя ВАСН, автор скончался»), которую долгое время приписывали Карлу Филиппу Эмануэлю, участвовавшему в издании этого произведения, считалось, что его отец сочинил эту знаменитую фугу на смертном одре. Сегодня музыковеды полагают, что она была написана при иных обстоятельствах. Этот почерк не может принадлежать слепцу, судя по всему, вещь была создана раньше. Зато есть

все основания считать, что хорал «Пред Троном Твоим предстаю», в котором говорится о суде над христианином, представшим пред Богом, был переделан и продиктован Бахом своему зятю Альтниколю в конце жизни. Кантор работал до последнего дня.

Весна 1750 года. На Рыночной площади Лейпцига прохожие, торговцы, носильщики расступились, чтобы дать дорогу внушительной карете, расписанной большими парами глаз. Что ещё за диковинка? — недоумевают зеваки. Ни много ни мало как экстравагантный экипаж кавалера Джона Тейлора (1703–1772).

В ту эпоху научного прогресса, увлечения академиями и естественными науками кое-кто похвалялся, что может делать операции на глазах, в частности лечить катаракту. Таким человеком был кавалер Тейлор, английский окулист и мастер «пиара». Он разъезжал по всей Европе в своей карете, служившей операционной для бедных пациентов-добровольцев, и самоуверенно заявлял о своих многочисленных успехах. Этот ловкач заранее являлся в какой-нибудь город и читал там лекции, чтобы упрочить доверие к себе.

Прибыв в Лейпциг, он поступил точно так же. Надо ли говорить, какую надежду он пробудил у Баха и его родных. Музыканта представили Джону Тейлору, и в первый раз он подвергся операции в апреле. Катаракта характеризуется отвердением и помутнением хрусталика, и окулист делал надрез, чтобы опустить его. Без анестезии, разумеется...

Как бы то ни было, одна берлинская газета сразу назвала операцию удачной:

«В прошедшую субботу и вчера вечером господин кавалер Тейлор читал в концертном зале — в присутствии почтенного общества учёных и других влиятельных лиц — публичные лекции. Поразителен приток [обращающихся] к нему людей, ищущих его [врачебной] помощи. В числе других он оперировал — причём с наивысшим успехом — и господина капельмейстера Баха, из-за [слишком] частого употребления зрения почти совершенно одного лишившегося, — какового неоценимого счастья многие тысячи людей сему всемирно знаменитому композитору от души желали и всячески господину Тейлору за то признательны. Из-за большого количества образовавшихся у него здесь дел он сможет отправиться в Берлин не ранее конца текущей недели».

Реклама прекрасная, но действительность оказалась менее славной — к несчастью для пациента. Улучшение было только временным, а осложнения, возможно, занесённая инфекция, усугубили состояние его



здоровья. Снова надо оперировать — но безуспешно.

Несколько лет спустя Тейлор вернётся к этой операции в воспоминаниях, которым только диву даёшься:

«Но — дабы продолжить — я повидал великое множество примечательных животных, таких как дромадеров, верблюдов и др., особенно в Лейпциге, где я вернул зрение одному прославленному мастеру музыки, уже достигшему 88[-го] года [жизни]. Это тот самый человек, вместе с которым поначалу воспитывался знаменитый Гендель, с кем я когда-то рассчитывал достичь такого же успеха, так как тому, казалось бы, благоприятствовали все обстоятельства, [в том числе] движение зрачков, [воздействие] свет[а] и пр., однако дальнейшее обследование показало, что глаз был поражён параличом»<sup>[49]</sup>.

Тейлор перепутал всё: возраст Баха, его отношения с Генделем и даже диагноз. Кстати, Гендель умрёт от последствий операции, произведённой кавалером, несколько лет спустя. В тот же период член парижского парламента де Бросс, имевший случай встречаться с хирургом, отмечает в своих живописных «Письмах из Италии», что тот произвёл на него впечатление шарлатана. Просто зубы заговаривал...

Снова погрузившись во тьму, Иоганн Себастьян страдал от «постоянных воспалений и тому подобных вещей». Он явно был не одинок, множество пациентов, оперированных Тейлором, тоже утратили здоровье, несмотря на всё его бахвальство.

В конце мая 1750 года, приняв нового ученика — Иоганна Готфрида Мютеля, он пишет Шрётеру, чтобы оправдаться и заявить о своей непричастности к делу Бидермана, которое отравляло его последние дни.

Неожиданная радость: 18 июля к больному вдруг вернулось зрение! Последняя возможность увидеть близких перед концом. Улучшение будет непродолжительным. Вскоре Баха сразил удар.

22 июля в Лейпциге с утра стоял давящий зной, предвещавший грозу. Жители искали хотя бы немного прохлады в тени лип и в погребах. Кое-кто радовался погожему деньку, другие сокрушались, что в этой духоте будет тяжело работать. На Рыночной площади спешно укрывали от зноя фрукты и овощи.

У семьи Баха были другие заботы. За ночь состояние Иоганна Себастьяна резко ухудшилось. Он мучился от боли, которую не удавалось унять компрессами. Крепкий когда-то мужчина терял почву под ногами, побеждаемый коварной болезнью, погружённый во тьму, наполнявшую его тоской. Бессильная перед недугом (даже два самых лучших врача в Лейпциге не смогли помочь), Анна Магдалена обратилась к помощи веры

— той веры, которая всю жизнь поддерживала Иоганна Себастьяна. Может быть, ей удастся утишить тревогу, которая ей чудится в беспокойстве мужа? Только ли от физической боли он терзается или от страха перед концом?

Она поспешила позвать Кристофа Волле, пастора, который окажет духовную помощь перед отправлением в последний путь. Этот отзывчивый пятидесятилетний человек живёт неподалёку и преподаёт богословие в школе церкви Святого Фомы. Он уже дома надел своё чёрное облачение, поправил брыжи и захватил молитвенник. Заскочил по дороге в церковь и взял Святые Дары — это будет последнее причастие кантора. Когда служанка открыла дверь, он потихоньку вошёл в квартиру и негромко постучал в дверь спальни:

— Фрау Бах! Это я, мэтр Волле!

— Входите, сударь, входите. Мы закрыли ставни, такая жара...

— Кто это? Кто пришёл, Анна Магдалена? Чего от меня хотят магистраты?

— Успокойся, Себастьян! Это не от совета, никто не хочет сделать тебе ничего плохого! Это просто наш пастор Волле принёс тебе причастие.

— Ах, спасибо, вы очень любезны, мэтр Волле, спасибо. Подойдите ближе, я хочу слышать ваш голос. Возможно, последний голос... Последний человеческий голос, который мне будет дано услышать. Могу я довериться вам, немного поговорить? Хотя мне не хватает стойкости...

— Я затем и пришёл, господин Бах. Бог даёт нам утешение, прощая грехи наши. Иисус смертью своей искупил грехи мира, вы же знаете. Так сказано в Евангелии и этому учит нас великий Реформатор.

— Видите ли, мэтр Волле, мы часто спорили с вами о богословии и не всегда сходились во мнении о выборе тем для нашей церковной музыки. Я, верно, казался вам гордым и самоуверенным...

— Вы знали своё ремесло, мэтр Бах, многие профессора богословия желали бы обладать вашими познаниями...

— Вот именно, все мои познания оказались мне ни к чему в последний час! Я боюсь смерти, господин пастор, она преследует меня! Бродит вокруг, словно лукавый, а я дрожу перед ней. Сколько я написал кантат и мотетов о сладости смерти, а сам не могу обрести чувства умиротворения... Даже когда мне читают из моей Библии...

— Но это естественно, мэтр Бах, ничего удивительного. Разве вы не человек, как другие? Вспомните: Иисус, Спаситель наш, тоже признавался в саду Гефсиманском: «Душа моя прискорбна до смерти!» Даже наш великий Мартин Лютер познал муки сомнения в начале своего

монашества...

— Но он-то смог обрести покой в музыке и чтении посланий святого Павла...

— А тот говорил: «Ибо благодатию вы спасены чрез веру, и сие не от вас, Божий дар»...

— Но моя музыка, мэтр Волле, пригодится ли она на что-нибудь? А мои дети, мой сын, доставивший мне столько горя? Останутся ли они верны лютеранской вере?

— Не задавайте себе столько вопросов, господин кантор, нет времени. Вы были добрым слугой церквям и городу. Вашей семье не на что жаловаться, вы были добрым отцом и супругом. И может быть, ваша музыка позже заинтересует других музыкантов. Как знать...

А теперь успокойтесь, помолчите. Вспомните нашего святого Фому, который сомневался, но смог узнать воскресшего Сына Божия по ранам на руках и на ногах. Скоро с вами заговорит иной голос. Доверьтесь ему, а потом вы получите тело и кровь Господа нашего. Сие есть добрая пища, дарующая силы для предстоящего вам пути.

Помолчали.

— Анна Магдалена, я хочу пить...

Идя к нему с кувшином, Анна Магдалена не могла не вспомнить последние слова Христа на кресте<sup>[50]</sup>. Она протянула мужу стакан и незаметно удалилась, оставив мужчин наедине.

28 июля в восемь часов пополудни Иоганн Себастьян Бах покинул сей мир. После одиночества в замке своей души теперь он был под защитой твердыни Бога. *Ein feste Burg ist unser Gott...*

Неудивительно, что на следующий же день магистраты единодушно избрали кантором пресловутого Харрера. Тот факт, что в числе претендентов на место находился некто Карл Филипп Эмануэль Бах, ничего не менял: протеже первого министра превыше всех. В церкви Святого Фомы предпочитали хорошего учителя компетентному музыканту. А доктор Штайглиц прямо заявил: «Господин Бах, конечно, был великим музыкантом, но дурным школьным учителем».

31 июля появилось скупое извещение о его кончине:

«Достопочтенный господин Иоганн Себастьян Бах, придворный композитор Его Величества короля Польского и Его Высочества курфюрста Саксонского, капельмейстер князя Анхальт-Кётенского и Саксен-Вейсенфельского, музыкальный директор и кантор лейпцигской школы св. Фомы почил в бозе. Его тело было сегодня предано земле по христианскому обычаю».

Был ли он похоронен накануне или именно 31 июля? Это доподлинно неизвестно. Дубовый гроб с телом поставили на катафалк, за которым, наверное, шли несколько учеников школы церкви Святого Фомы в плащах и чёрных треуголках. На похоронах присутствовали пастор Волле и члены семьи: Анна Магдалена, дочери, сын Иоганн Кристиан, зять Альтниколь и последний ученик Мютель. Неизвестно, присутствовали ли старшие сыновья при последних минутах своего отца и на погребении. В городских архивах сказано только, что катафалк был предоставлен безвозмездно и что композитор оставил по себе четверых несовершеннолетних детей.

При жизни кантор исходил весь Лейпциг — от школы до церкви Святого Фомы, от ратуши до церкви Святого Николая, от кафе Циммермана до дома Аппеля! Теперь его последний путь лежал в самый конец города, на кладбище Святого Иоанна, за воротами Гриммы. Многие жители Лейпцига упокоились вокруг церкви, носящей имя четвёртого евангелиста — из первых «Страстей».

От могилы композитора очень скоро не осталось и следа: уже в 1800 году никто не знал, где похоронены Иоганн Себастьян и Анна Магдалена. Кладбище Святого Иоанна было заброшено в 1833 году. Только в 1884 году было решено отыскать могилу, опираясь на устные свидетельства: в шести шагах к югу от церкви Святого Иоанна откопали дубовый гроб. Анализ показал, что останки могли принадлежать кантору, и их перезахоронили в церкви Святого Иоанна. Но во время Второй мировой войны Лейпциг был разрушен бомбардировками, а церковь стёрта с лица земли 4 декабря 1943 года. Однако останки Баха разыскали и перенесли в неф церкви Святого Фомы 28 июля 1949 года. Кантор вернулся в свою церковь и покоится там под простой бронзовой плитой, которой всякий может прийти поклониться. На ней начертаны только его имя и фамилия.

В бывшем доме Бозе, напротив церкви Святого Фомы, теперь находится музей Баха, где выставлен тяжёлый сундук с большим замком, украшенный внутри печатью музыканта с вензелем JSB. Этот экспонат был обрётён в 2009 году: он был подарен собору в Мейсене, городе фарфора. Вероятно, когда-то он принадлежал кантору и хранил ценные бумаги, деньги или даже серебряную посуду, упомянутую в описи его имущества.

Бах не оставил завещания, если не считать его последних произведений — духовного завещания. Его имущество было поделено следующим образом: треть — Анне Магдалене и две трети — девятерым детям в равных частях. Скромное наследство, оценённое в 1122 талера без недвижимого имущества, немного золота и серебра. Оказалось, что он владел долей одной шахты: Бах — мелкий акционер! Наряду со столовым

серебром и многочисленной оловянной посудой в описи перечислены также инструменты, позволявшие ему работать: десять струнных, скрипки и виолы да гамба, два клавикорда и пять клавесинов разных размеров. Набор мастерового. Была ещё библиотека — более восьмидесяти томов. Главное место в ней отводилось трудам Лютера и другим богословским книгам.

«Разделили одежды мои себе и об одеянии моём бросали жребий». Эти строки из Псалмов Давидовых воспроизводятся в Евангелии от Иоанна и встречаются в «Страстях». Звучали ли они в ушах детей Баха после смерти отца? Неизвестно, кому досталась одежда кантора, его трость с серебряным набалдашником, но что станет с его музыкальным наследием, со всеми партитурами? Дети от двух разных браков не всегда ладили друг с другом. Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль поделят между собой большинство отцовских произведений. Первый, музык-директор в Галле, заберёт себе кантаты и церковную музыку, второй — инструментальную музыку и семейные реликвии, портреты. Иоганн Кристиан заполучил три клавишных инструмента, подаренные ему отцом ещё при жизни. Ноты разлетелись во все стороны...

Как, наверное, и опасался её муж, Анна Магдалена оказалась в стеснённом положении. 15 августа «жалкая вдова» обратилась к магистратам с просьбой выплачивать ей жалованье кантора полгода, как поступали с жёнами предшественников Баха. Но и городской совет Лейпцига считал, что деньги есть деньги, и вдове не сделали никаких поблажек. Вступая в должность 28 лет тому назад, кантор получил сверх жалованья 21 талер и 21 грош, которые теперь вычли из выплаченных сумм.

Кстати, она также просила назначить опекуна для четверых её несовершеннолетних детей. И получила ответ, что сможет исполнять эту обязанность... при условии, что больше не выйдет замуж. Для Анны Магдалены об этом не могло быть и речи. Она проживёт десять лет в бедности со своей незамужней падчерицей Катариной Доротеей и двумя дочерьми, которые тоже не выйдут замуж. «Ввиду бедственного её положения» городской совет купил у неё ноты «Искусства фуги» за 40 талеров.

Она скончалась 27 февраля 1760 года в полнейшей нищете.

## БАХ В АЭРОПОРТУ

«Пойте Господу песнь новую!» В 1789 году (году Великой французской революции) один путешественник, исколесивший всю Европу, остановился в Лейпциге, зашёл в церковь Святого Фомы и услышал этот мотет Баха, призывающий славить Бога в лютеранском стиле. Слушатель — а это не кто иной, как Вольфганг Амадей Моцарт — поражён, восхищён этим произведением, которого он не знал! Кантор Долее, бывший ученик Баха, предложил венскому гостю сыграть на церковном органе. Но его главным образом заинтересовала партия голоса в том самом мотете, и он испросил позволения взглянуть на рукописи Баха, сохранившиеся в библиотеке церкви Святого Фомы. Впоследствии он напишет: «Впервые в жизни я чему-то научился!»

В самом деле, Моцарт открыл для себя творчество Иоганна Себастьяна только за несколько лет до приезда в Лейпциг, но там он испытал настоящий эстетический шок, когда ему явилась иная ипостась наследия Баха. Году в 1782-м барон Ван Свитен, австрийский посланник в Берлине, пригласил Моцарта осмотреть его библиотеку. Книголюб, префект императорской библиотеки, дипломат был ещё и большим меломаном. В этой пещере Али-Бабы Моцарт нашёл произведения и Иоганна Себастьяна, и его сыновей, а также Генделя. Кстати, Вольфганг Амадей был близким другом Иоганна Кристиана Баха — композитора, оказавшего влияние на его творчество. В том, что касается его отца, то Моцарт усвоил технику фуги, перекладывая пьесы из «Хорошо темперированного клавира». Он также сочинил «Прелюдию и фугу до мажор». В его «Мессе до минор» тоже чувствуется влияние Баха.

Весточка от одного гения другому? Эта история, а также некоторые другие свидетельствуют о том, что музыка Баха не канула в реку забвения после его смерти, как думают довольно многие. И потом, если она и сегодня так часто звучит, живёт полной жизнью, то потому, что существовала некая эстафета, передача его наследия, пусть даже слегка видоизменённого. Как можно измерить реальность наследия Баха? Во-первых, конечно же, по наличию его прямых потомков — сыновей, о которых здесь надо сказать несколько слов. Затем — по работе памяти, воспоминаниям. Наконец, по тому, как композиторы и исполнители последующих эпох усвоят или обновят его творческую манеру.

Все биографии Баха, за исключением самых подробных, оставляют его

детей в тени. Для двенадцати из них, скоро умерших или мало живших, это тень смерти. Для других, с трудом создававших себе имя и искавших собственный путь, это тень отца. Быть сыном гения всегда непросто, а быть сыном Баха порой просто невозможно, особенно когда ты сам музыкант и живёшь в одну эпоху с такими гигантами, как Гайдн, Глюк, Моцарт! Бах любил своих детей, в этом нет никаких сомнений, и боль, причинённая ему бегством и смертью Иоганна Готфрида Бернгарда или умственной отсталостью Готфрида Генриха, вполне это доказывает. Но, как неоднократно подчёркивали современники, гений не всегда бывает терпеливым педагогом, и Иоганн Себастьян Бах не жалел резких слов для своих детей. «У старика Себастьяна было три (?) сына. Доволен он был только [Вильгельмом] Фридеманом, большим мастером игры на органе, — рассказывает К. Ф. Крамер, ссылаясь на самого «дорогого Фриде». — Даже о Карле Филиппе Эмануэле он говорил (несправедливо!): «Это берлинская лазурь! А она цветёт!» (Намёк на склонность этого сына к галантному стилю. — М. Л.) Говоря о лондонском Бахе, [Иоганне] Кристиане, он всегда приводил геллертовский стишок: «По глупости своей он далеко пойдёт!»»<sup>[51]</sup>. К. Ф. Д. Шубарт вспоминал о такой семейной сценке, произошедшей с Иоганном Кристианом. «Как-то раз, — рассказывал он Каннабиху и Вендлингу, — я импровизировал на клавире, так просто, механически, и остановился на квартсекст[аккорде]. Отец лежал в постели, и я думал, что он спит. Но он вскочил с постели, дал мне затрещину и разрешил квартсекст[аккорд]». Это воспоминание явно запало ему в душу...

Наряду с замужней сестрой и другими, оставшимися старыми девами, наряду с братьями, которых ждала трагическая судьба, четыре сына — по два от каждого брака — всё-таки заняли своё место в истории музыки. Меньшие домоседы, они будут блистать в Европе и станут последними представителями больших музыкальных династий, живших до века Просвещения. Ведь мир меняется...

Начнём с Вильгельма Фридемана (1710–1784) — «дорогого Фриде», бесспорно, самого одарённого, на которого кантор возлагал самые большие надежды, но и самого противоречивого по характеру. В самом деле, его отец написал много пьес для сына-ученика, в частности «Клавирную книжечку» с «Маленькими прелюдиями» и «Двухголосными и трёхголосными инвенциями», которые до сих пор используют для обучения юных пианистов. Старший сын учился также игре на скрипке в Мерзебурге, у Иоганна Готлиба Грауна (1702–1771). Сделавшись помощником Иоганна Себастьяна, он станет потом органистом в

дрезденской церкви Святой Софии (1742–1746), а затем перейдёт в церковь Святой Марии в Галле. Женившись на Доротее Елизавете Георги (1725–1791) и став отцом троих детей, он покинет Галле в 1764 году после распрей с властями по поводу своих гонораров, уедет в Брауншвейг, потом в Берлин, где его на какое-то время приблизила к себе сестра Фридриха II, принцесса Анна Амалия (1723–1787). Можно вспомнить, например, его сочинения для клавира, в частности «Фантазии» и «Полонезы», а также кантаты и органные пьесы. В конце жизни он испытывал материальные затруднения и, чтобы свести концы с концами, продавал рукописи Иоганна Себастьяна и даже занимался фальсификацией, выдавая сочинения отца за свои. Такова трагическая судьба «галльского» Баха. Кстати, история его жизни в 1858 году послужила сюжетом для повести Альберта Эмиля Брахфогеля, экранизированной в Германии во времена Третьего рейха Трауготтом Мюллером под названием «Фридеман Бах».

Путь Карла Филиппа Эмануэля (1714–1788), «берлинского Баха», часто пересекался с карьерой отца: они были рядом во время знаменитой встречи с прусским королём Фридрихом II. Этот великий клавесинист наиболее известен потомкам. После учёбы в Лейпциге он прослушал курс права во Франкфурте-на-Одере, был принят к берлинскому двору и служил королю около тридцати лет. После неудачной попытки занять место своего отца в Лейпциге, а затем сменить Харрера он стал преемником своего крёстного отца Телемана в Гамбурге. Карл Филипп Эмануэль вращался в кругах городской интеллигенции, дружил с писателем Готхольдом Эфраимом Лессингом и состоял в переписке с Дени Дидро. Он сочинял церковную музыку — псалмы, Страсти, «Магнификат», но его оригинальный стиль проявился в основном в произведениях для клавира, многочисленных сонатах. Они воплощают собой модную тогда *Empfindsamkeit* — сентиментальность; расцвет романтизма придёт на следующий век. Благодаря ему у нас есть источники сведений об Иоганне Себастьяне: в 1754 году он напечатает «Некролог», написанный совместно с Иоганном Фридрихом Агриколой, который использует Николаус Форкель для первой биографии Баха.

Кто был большим домоседом, чем Иоганн Кристоф Фридрих Бах (1732–1795)? Однако именно он раньше всех прочих отдалился от своего отца. Если Иоганн Себастьян не уезжал дальше Тюрингии и Саксонии, этот всю жизнь провёл в Бюкебурге, поступив на службу к графу Вильгельму фон Шаумбург-Липпе в 1750 году. Испытывая сильное влияние итальянского стиля, в 1756 году он стал капельмейстером, но его брат Карл Филипп Эмануэль перехватил у него место Телемана в Гамбурге. В 1778



году он навестил брата Иоганна Кристиана в Лондоне. У них обоих была общая черта: Иоганн Кристоф тоже женился на певице, Люции Елизавете Мюнхгаузен (1732–1803), которая родила ему девятерых детей. Клавесинист-виртуоз, он тоже был приверженцем галантного стиля и дружил с писателем — Иоганном Готфридом Гердером (1744–1803).

Бах-отец не писал опер, но его младший сын станет автором некоторых таких сочинений, а его «Амадис Галльский» до сих пор идёт на сцене. Иоганн Кристиан (1735–1782), последний из сыновей Анны Магдалены и Иоганна Себастьяна, много путешествовал, его даже прозвали «миланским Бахом», а потом «лондонским Бахом». Ученик своего отца, кузена Иоганна Элиаса и брата Карла Филиппа Эмануэля, он без памяти влюбился в итальянскую оперу. С благословения своего покровителя графа Агостино Литты познакомился с падре Мартини, большим почитателем лейпцигского кантора, и в 1760 году стал органистом миланского собора. Он не пошёл по стопам Иоганна Себастьяна: обратился в католичество и сочинял в галантном стиле. В 1762 году его вызвали в Лондон, в Королевский театр, а два года спустя он был назначен учителем музыки к королеве Шарлотте. В Англии он познакомился с Моцартом и подружился с ним, а вместе с Карлом Фридрихом Абелем основал «Концерты Баха — Абеля». Помимо опер, например «Фемистокла», написанного в 1772 году в Мангейме, Иоганн Кристиан Бах много писал для фортепиано (сонаты), а также сочинял симфонии. Его обращение в католичество не помешает ему впоследствии стать франкмасоном. Он был дружен с английским художником Томасом Гейнсборо, который написал с него прекрасный портрет. Его личная жизнь оказалась менее удачной; он был женат на итальянской оперной певице Чечилии Грасси и умер, обременённый долгами, в Лондоне 1 января 1782 года.

Хотя сыновья Баха отдавали предпочтение классическому и галантному стилю, они по-своему увековечили его имя и память о нём. Эстафету поколений приняли и все ученики маэстро, а также мастера фортепианной педагогики, многое почерпнувшие из его произведений, например Карл Черни. Одним из доказательств этой преемственности служит то, что в библиотеке Бетховена после его смерти нашли два экземпляра «Искусства фуги», а «Чакона» послужила источником вдохновения для финала «Героической симфонии», тоже в форме чаконь.

В XIX веке исполнялось больше произведений лейпцигского кантора, порой в виде грандиозных постановок. Так, Феликс Мендельсон, семья которого перешла из иудаизма в протестантизм, приложил к этому руку,

хотя, повторим, об открытии Баха заново речи не было. Вслед за Бахом Мендельсон переделал лютеровский хорал «Господь — твердыня наша», имеющий символическое значение для протестантской культуры<sup>[52]</sup>, для своей симфонии «Реформация», а не менее известный хорал «Пробудитесь, спящие» Филиппа Николаи процитировал в начале оратории «Павел». Исполнив «Страсти» Баха с большим оркестром и хором в 1829 году в Берлине, в светском концертном зале, Мендельсон смешал романтизм с изначальным церковным произведением в эпоху развития моды на публичные концерты. Это же влияние чувствуется в некоторых его фортепианных пьесах.

Ференц Лист, обладавший почти маниакальной страстью к переложениям, сделал в том же духе адаптации произведений Баха для фортепиано. После вариаций на темы моцартовского «Дон Жуана» и «Севильского цирюльника» Россини, «Прелюдия и fuga» BWV 543, написанная для органа, приобрела совершенно иное звучание. В том же духе он сочинил свою «Прелюдию и фугу на имя В. А. С. Н.». Глубоко верующий человек и тоже органист, Лист станет одним из величайших преемников Баха, гениальным распространителем его творчества, начиная со своего времени и до наших дней, как подтверждают все, кто делал записи его произведений, от Самсона Франсуа до Фазыла Сая. Когда в душе венгерского музыканта образовывалась пустота, например в связи с уходом из жизни дочери Бландины в 1862 году, он обращался к Баху, сочиняя вариации на тему кантаты «Стенанья, плач, заботы и тревоги» («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» BWV 12). В определённом смысле преемниками Баха можно также назвать Брамса, Шопена и, конечно же, Шумана.

Но наряду с музыкальной преемственностью шла иная работа по увековечению и историографии, изучению и систематизированию творчества Баха. Если первое биографическое описание вышло, как мы помним, ещё при жизни композитора из-под пера Иоганна Готфрида Вальтера, было опубликовано в «Музыкальном лексиконе» 1732 года, то свои воспоминания Иоганн Фридрих Агрикола и Карл Филипп Эмануэль Бах стали собирать с 1750 года, объединив в «Некролог», опубликованный в «Музыкальной библиотеке» Мицлера в 1754 году. Кантор умер совсем недавно, информация поступала из первых рук — на её основе Иоганн Николаус Форкель напишет первую биографию, опубликованную в 1802 году. В этом труде Иоганн Себастьян Бах зачастую предстаёт как символ немецкой исключительности, воплощение некой формы германского национализма. Вспомним рассказ о несостоявшемся поединке между Бахом

и французом Луи Маршаном: первый представлял великую немецкую виртуозность, второй — французское искусство, а потому был заранее побеждён. Впоследствии другие авторы сделают акцент на теме немецкого гения, например Рихард Вагнер, который довольно напыщенно писал:

«Если попытаться схватить чудесное своеобразие, силу и значение немецкого духа в одном несравненном ярком образе, то лучше всего взглянуть острым и осмысленным взглядом на почти необъяснимое, загадочное явление кудесника музыки — Себастьяна Баха»<sup>[53]</sup>.

Наряду с памятниками Баху, которые поставят в Германии, в частности в Лейпциге неподалёку от церкви Святого Фомы, музыковед Филипп Шпитта (1841–1894) посвятит музыканту не менее монументальную биографию в двух томах. В самом начале XX века пастор Альберт Швейцер, богослов, органист и будущий участник гуманитарных миссий, по-новому взглянул на кантора в книге «И. С. Бах — музыкант и поэт» (1905), уделив главное внимание фигуративному аспекту. Но наряду с работой музыковедов, которая продолжалась на протяжении века (Андре Пирро, Альфред Дюрр, Оливье Ален), развивалась деятельность по научной идентификации и классификации произведений великого композитора. Начиная с 1850 года Общество Баха (Bach-Gesellschaft) занимается изданием его сочинений. Сегодня эстафету приняло «Новое издательство Баха» (Neue Bach Ausgabe), публиковавшее его наследие с 1954 по 2007 год в издательстве «Беренрайтер». Каталог Bach-Werke-Verzeichnis, составленный и впервые опубликованный Вольфгангом Шмидером в 1950 году, остаётся наиболее привычным и знакомым для поклонников кантора. Однако Bach Compendium, издаваемый в издательстве «Петерс» с 1986 года, стремится заменить классификацию BWV на основе работы, проведённой Хансом Иоахимом Шульце и Кристофом Вольфом.

Благодаря деятельности «Нового общества Баха» работа по исследованию и продвижению творений кантора продолжается по сей день. Турист, находящийся в Лейпциге, может послушать хор церкви Святого Фомы, который вот уже более восьмисот лет сохраняет литургическую традицию, центральное место в которой занимает Иоганн Себастьян Бах.

Память об этом музыканте — это и память о его Германии.

Творчество Баха, на которое зачастую смотрят сквозь призму национализма, пытались использовать в политических целях. В то время как Третий рейх объявил вне закона музыку Мендельсона из-за его еврейского происхождения (дошло до того, что «Свадебный марш»

заказывали другим композиторам, но безуспешно), с музыкой кантора дело обстояло иначе. Нацистские руководители культуры всеми силами способствовали распространению немецкого гения, присутствующего в его сочинениях, равно как в произведениях Бетховена и Вагнера. Как странно! Ничего удивительного в том, что гитлеровский режим тяготел к мифам и богам из вагнеровского пантеона, но к чему распространять музыку, основанную на христианстве и Ветхом Завете? Нужно ли было таким образом привлечь к себе лютеранскую общественность? Возродить мрачную сторону лютеранства определённого толка, проповедующего порядок и дисциплину, безусловное повиновение властям, даже антисемитизм, который присутствует в сочинениях Мартина Лютера?

Не менее странная история приключилась несколько десятилетий спустя, когда Германская Демократическая Республика подняла на щит великого соотечественника, уроженца Эйзенаха и кантора из Лейпцига, наряду с бунтарём Лютером, символом немецкой гордости и немецкой души. Бах на службе коммунизма и наследников Сталина? Однако Ролан де Канде подчёркивает в написанной им биографии, что после войны исследования и конференции, посвящённые Баху, велись параллельно в обеих Германиях. Как не вспомнить об ужасных последствиях Тридцатилетней войны, наложившей глубокий отпечаток на историю германского народа?

Возвращённый Бах, заложник национализма, исполняемый в концлагерях... и тем не менее ускользнувший из всех ловушек истории! Ибо его произведения, в каком бы контексте они ни исполнялись, — дороги, ведущие к самому себе, а потому они способны сопротивляться угнетению. Бах — символ протеста против тоталитаризма! Конец XX века, новая судьба Германии обрели один-единственный образ: Мстислав Ростропович, играющий «Сюиты для виолончели» перед Берлинской стеной. Несколько десятилетиями ранее другой великий виолончелист и исполнитель Баха, Пабло Казальс, тоже преподавал миру прекрасный урок свободы, всю свою жизнь противясь франкистскому режиму, как китайская пианистка Чжу Сяомэй сражалась за то, чтобы заниматься своим искусством в Китае времён «культурной революции».

В период между двумя мировыми войнами появилось течение «возвращения к Баху», представленное Стравинским, «Группой шести»<sup>[54]</sup>, Сати, Шёнбергом и Бергом.

В последние десятилетия XX века, когда было заново открыто искусство барокко, композитор предстал в новом свете, избавившись от

чересчур строгой торжественности, в более современной обработке, отмеченной, в частности, влиянием романтизма. Густав Леонхардт, Николаус Арнонкур, Тон Коопман, Рене Якобс и многие другие выиграли бой, возродив искусство аутентичного исполнительства, менее чопорного и опирающегося на исторические инструменты. Даже наша манера говорить о Бахе сразу изменилась. Филипп Боссан прекрасно выразил это новое умонастроение в своём эссе «Вы сказали «барокко»?». Конечно, существуют пуристы музыкального исполнения на исторических инструментах, но это не важно. Кто осмелится назвать музыку Баха «классической»?

Влияние великого композитора выходит за рамки собственно музыки. Начиная с «Фальшивомонетчиков» Андре Жида, современные романисты обращаются к Баху, создавая свои книги. Так, Милан Кундера, отец которого был музыкантом, хорошо знакомым с творчеством Иоганна Себастьяна, говорит, что использовал технику фуги для композиции своих романов. На его взгляд, его современники осознали всю важность произведений прошлого именно благодаря Баху. Можно привести в пример и романистку Нэнси Хьюстон, написавшую книгу «Гольдберговские вариации»: речь идёт о частном концерте, на котором исполняется знаменитое произведение, и каждому присутствующему посвящена отдельная вариация. Совсем недавно немецкий писатель Бернхард Шлинк выпустил сборник рассказов «Летние обманы» (2012). В одном из них, «Бах на острове Рюген», говорится о трагическом непонимании между отцом и сыном. Надо же...

От Баха никуда не скроешься. «Есть только один неисчерпаемый источник — Иоганн Себастьян Бах!» — говорил Шуман. Работая над этой книгой, я застрял на несколько долгих часов в аэропорту Хитроу из-за вынужденной посадки; мы с женой тщетно искали спокойное местечко, чтобы почитать. И вот среди толпы, прибывшей со всех четырёх сторон света: торопящихся бизнесменов и туристов во «вьетнамках», усталых семейств и стюардесс с транзитных рейсов, — среди магазинчиков «дьюти-фри» и объявлений на английском возникли звуки скрипок, понемногу сложившиеся — божественный сюрприз! — в знакомую мелодию. Ни больше ни меньше — третий «Бранденбургский концерт» в исполнении оркестра, тоже застрявшего в аэропорту! Бах в аэропорту, в суетливом XXI веке, в гуще разношёрстной публики — как он сам в своё время выступал в кафе. Так приятно было вообразить его живым, среди своих музыкантов, отправляющимся куда-нибудь на гастроль — в Дели, Токио или Монреаль

— и репетирующим в ожидании пересадки, с «мобильником» в руке...

# ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

1685, 21 (31) марта — рождение в Эйзенахе (Тюрингия), в семье музыканта Амброзиуса Баха.

23 марта (2 апреля) — крещение в церкви Святого Георгия в Эйзенахе.

1693 — поступление в латинскую школу.

1694 — смерть матери, Елизаветы Ламмерхирт. Новый брак отца.

1695 — смерть отца. Переезд в Ордруф, в семью старшего брата Иоганна Кристофа. Поступление в гимназию.

1700 — казённокоштный ученик и певчий школы Святого Михаила в Люнебурге. Несколько раз побывал в Гамбурге.

1703 — первое пребывание при веймарском дворе в качестве скрипача, альтиста и органиста на службе у Иоганна Эрнста III, брата герцога Вильгельма II.

Август — органист в Арнштадте.

1705, август — стычка с учеником Гейерсбахом.

Конец октября — поход в Любек и предполагаемая встреча с Дитрихом Букстехуде. Начинает сочинять «Токкаты для органа» BWV 912–916.

1706, февраль — возвращение из Любека.

1707, июнь — уход с поста органиста в Арнштадте. Назначение органистом в церковь Святого Власия в Мюльхаузене. Свадьба в Дорнхайме с двоюродной сестрой Марией Барбарой Бах, которая родит ему семерых детей.

1708, июль — назначение органистом в капеллу герцога Веймарского. Начинает сочинять «Органную книжечку».

1710 — рождение сына Вильгельма Фридемана.

1713, февраль — «Охотничья кантата» BWV 208, написанная в Вейсенфельсе на день рождения герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельского. Переговоры о месте органиста в церкви Святой Марии в Галле, освободившемся после смерти Захова.

1714, март — назначение концертмейстером при веймарском дворе.

1717, сентябрь — несостоявшийся музыкальный поединок с

французом Луи Маршаном в Дрездене.

*Ноябрь* — уход с должности при веймарском дворе, повлекший за собой тюремное заключение на четыре недели.

*Декабрь* — назначение капельмейстером при кётенском дворе.

*1720, май* — поездка в Карлсбад с князем Леопольдом Ангальт-Кётенским.

*Июль* — смерть Марии Барбары после тринадцати лет совместной жизни.

*Ноябрь* — неудачная попытка занять место органиста в церкви Святого Якова в Гамбурге. Знакомство с органистом Рейнкеном.

*1721, март* — посвящение шести «Бранденбургских концертов» маркграфу Бранденбургскому. Сочинение шести сюит для виолончели соло.

*Декабрь* — женитьба на Анне Магдалене Вильке, певице при кётенском дворе, которая родит ему 13 детей. *1722* — завершение работы над первой частью «Хорошо темперированного клавира». «Французские сюиты» BWV 812–817.

*1723, апрель* — назначение кантором в Лейпциг, преподавателем школы при церкви Святого Фомы и городским музык-директором.

*Май* — прибытие семьи Бах в Лейпциг. Кантата «Да едят бедные и насыщаются» («Die Elenden sollen essen» BWV 75).

*1724, апрель* — первое исполнение в Страстную пятницу «Страстей по Иоанну» BWV 245 в церкви Святого Николая.

*1727, апрель* — исполнение в Страстную пятницу «Страстей по Матфею» BWV 244 в церкви Святого Фомы. «Партиты», открывающие «Клавирные упражнения».

*1728, ноябрь* — смерть князя Леопольда Ангальт-Кётенского. Исполнение отрывков из «Страстей по Матфею» во время официальных похорон несколько месяцев спустя.

*1729, март — апрель* — руководство придворным оркестром (*Collegium Musicum*), основанным Телеманом.

*1730, август* — «Проект хорошей постановки дел в церковной музыке с присовокуплением некоторых непредвзятых соображений относительно упадка оной».

*Октябрь* — письмо Георгу Эрдману с просьбой о ходатайстве за него с целью получения другого места.

*1731, сентябрь* — присутствие на представлении оперы Хассе «Клеофида» в Дрездене. Публикация первой части «Клавирных упражнений».

*Ноябрь* — создание кантаты «Пробудитесь, зовёт нас голос» («Wachet



auf, ruft uns die Stimme» BWV 140).

1732, *июнь* — открытие школы церкви Святого Фомы после ремонта.

*Сентябрь* — осмотр органа в Касселе и концерт. Исполнение токкаты и фуги ре минор BWV 538 («Дорийская»).

1733 — кончина Фридриха Августа I (Сильного), короля Польши и курфюрста Саксонии. На трон взошёл его сын Фридрих Август II. Посвящение «Мессы си минор» курфюрсту Саксонскому.

1734, *декабрь* — 1735, *начало января* — создание «Рождественской оратории».

1735 — последняя церковная кантата «Если бы с нами не было Бога» («War Gott nicht mit uns» BWV 14). Издание второй части «Клавирных упражнений» с «Итальянским концертом». Работа над родословной.

1736, *август* — *сентябрь* — начало «борьбы за префекта» с ректором Эрнести, которая продлится два года. *Ноябрь* — назначение придворным композитором в Дрезден.

1737 — резкая критика Шайбе по поводу стиля Баха, вызвавшая спор об эстетике.

1738 — завершение «Мессы си минор».

1739 — смерть сына Иоганна Готфрида Бернгарда в Йене. Издание третьей части «Клавирных упражнений».

1741 — поездка в Берлин к сыну Карлу Филиппу Эмануэлю, клавесинисту при дворе прусского короля Фридриха II. Болезнь Анны Магдалены. Окончательный отказ от руководства придворным оркестром (*Collegium Musicum*). Четвёртая часть «Клавирных упражнений», включающая «Голвдберговские вариации».

1742 — «Крестьянская кантата» — «У нас новое начальство» («Meh Hahn en neue Oberkeet» BWV 212).

1744 — вторая часть «Хорошо темперированного клавира».

1745 — осада Лейпцига прусскими войсками в ходе войны с Саксонией за австрийское наследство.

1746 — последняя экспертиза органов в Цшоргау и Наумбурге. Позирование для портрета Элиасу Готлобу Хаусману в Лейпциге.

1747, *май* — последняя поездка в Берлин к Карлу Филиппу Эмануэлю. Вызов к Фридриху II во дворец Сан-Суси в Потсдаме.

*Июнь* — вступление в Общество музыкальных наук Мицлера в качестве 14-го члена.

*Июль, осень* — публикация «Музыкального приношения». Начало работы над «Искусством фуги».

1748 — «Канонические вариации».

1749 — наступление слепоты.

1750, *март — апрель* — операция катаракты, сделанная кавалером Джоном Тейлором.

28 *июля* — смерть в Лейпциге.

30 *июля* — похороны на кладбище Святого Иоанна.

1894 — останки Баха найдены и перенесены в церковь Святого Иоанна.

1949 — останки Баха перенесены из церкви, разрушенной во время Второй мировой войны, в церковь Святого Фомы.

# ИЛЛЮСТРАЦІИ



*Слева. Ганс Бах, прадед композитора.*

*С гравюры 1617 г.*

*Справа. Иоганн Амброзиус Бах, отец композитора*



*Дом в Эйзенахе, где родился Бах*



*Кафедра управления «баховского органа» в Арништадте*



*Новая церковь в Арнштадте. Рисунок А. Розе*



*Дом «Золотая корона» в Арнштадте, в котором жил Бах*



*Иоганн Себастьян Бах в молодые годы (веймарский период). Портрет (не вполне достоверный) работы неизвестного художника. Около 1715 г.*



*Арнштадт. Старинная гравюра*



*Любек. Старинная гравюра*





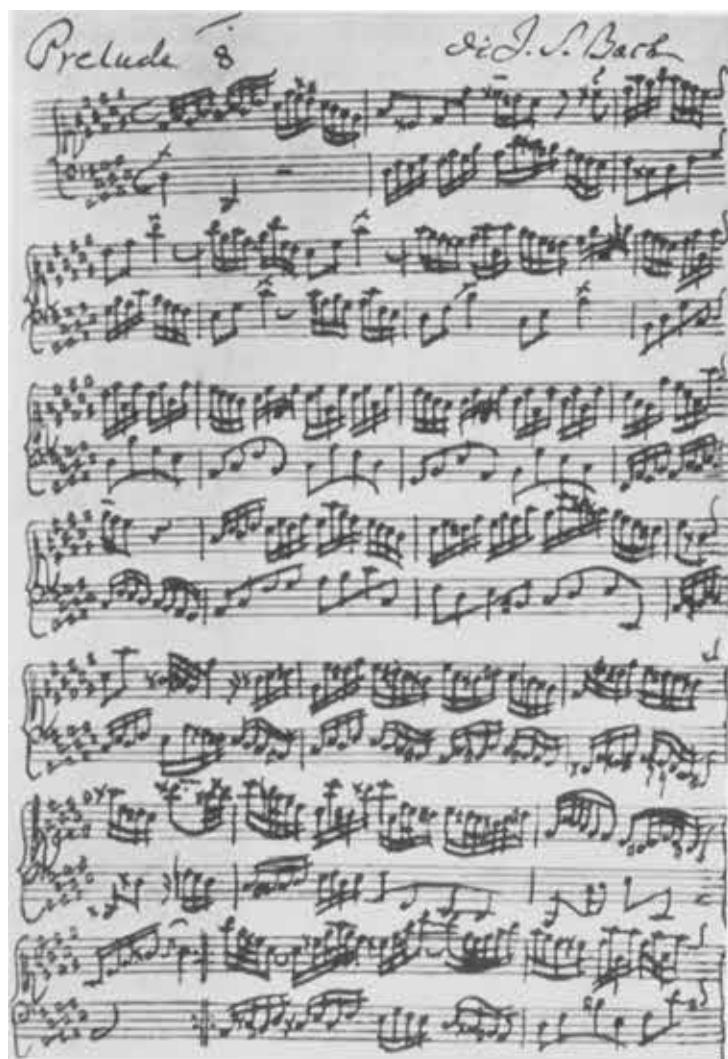
*Дворцовая церковь в Веймаре*



*Иоганн Себастьян Бах (кётенский период).*

*Портрет работы Й. Иле. 1720 г.*





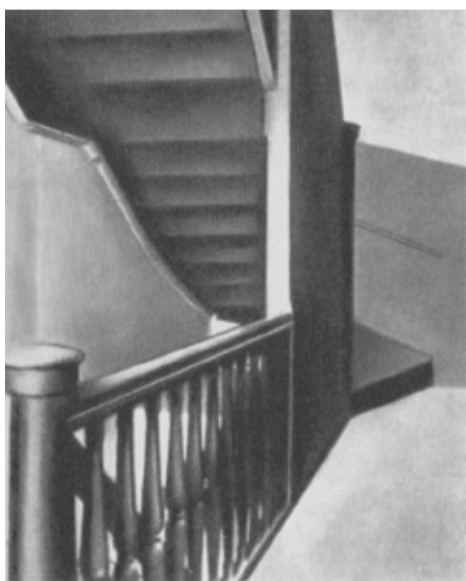
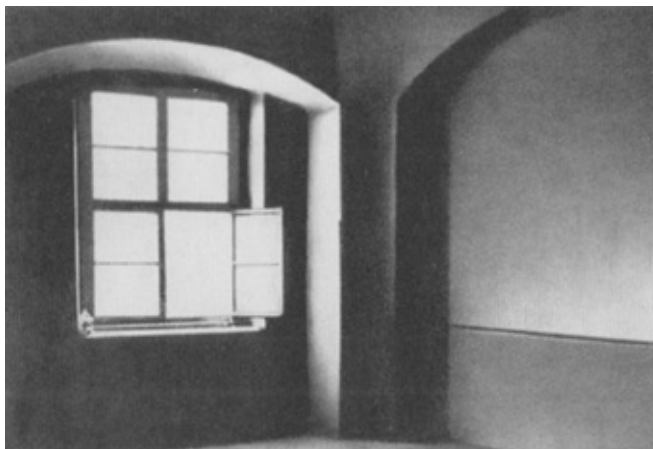
Восьмая прелюдия из второго тома «Хорошо темперированного клавира».

Автограф Баха



*Лейпциг. Церковь Святого Фомы и школа (слева).*

*С гравюры 1723 г.*



*Рабочий кабинет и лестница в квартире кантора церкви Святого Фомы.*

*Фотографии 1877 г.*



*Орган в Дрездене, на котором играл И. С. Бах*



*Последний прижизненный портрет Иоганна Себастьяна Баха.*

*Неизвестный художник*





*Вильгельм Фридеман, «галльский» Бах,*

*старший сын композитора*



*Иоганн Кристоф Фридрих, «бюккебургский» Бах,*

*девятый сын композитора*



*Карл Филипп Эмануэль, «берлинский» или «гамбургский» Бах,*

*второй сын композитора*



*Иоганн Кристиан, «миланский» или «лондонский» Бах,*

*одиннадцатый (самый младший) сын композитора*



*Памятник Баху в Лейпциге*

**Лебуше М.**

Л 33 **Бах** / Марк Лебуше; пер. с фр., прим, и коммент. Е. В. Колодочкиной; науч. конс. В. И. Ражева. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 297[7] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: Малая

серия: сер. биогр.; вып. 89).  
ISBN 978-5-235-03830-1  
УДК 78.03(092×430)  
ББК 85.313(3)

знак информационной продукции **16+**

Лебуше Марк  
БАХ

Редактор Е. В. Смирнова  
Художественный редактор А. В. Никитин  
Технический редактор М. П. Качурина  
Корректор Г. В. Платова

Сдано в набор 20.03.2015. Подписано в печать 18.05.2015.  
Формат 70×100/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 12,35+0,65 вкл. Тираж 3000 экз.  
Заказ № 1508030.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:  
127055, Москва, Суцёвская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>.

**ARVATO**  
**BERTELSMANN**

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета в ООО  
«Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль,  
ул. Свободы, 97

---

---

<b>notes</b>
--------------

## Примечания

Партита (ит. *partita*, буквально — разделённая на части) — форма музыкального произведения, род органных вариаций на хоральную мелодию в музыке XVII–XVIII веков. Этот термин использовал для названия своих произведений И. С. Бах.

*Пабло Казальс* (1876–1973) — один из наиболее известных испанских музыкантов XX века. Сын испанца и пуэрториканки, он стал одним из лучших виолончелистов всех времён. Организатор первого в Барселоне симфонического оркестра (1920, дирижёр до 1936), Рабочего музыкального общества (руководил в 1924–1936), музыкальной школы, музыкального журнала и воскресных концертов для рабочих в Каталонии. Более всего известен по записям Баха для виолончели, сделанным в 1936–1939 годах. После падения Испанской республики (1939) эмигрировал во Францию, с 1956 года жил в Сан-Хуане (Пуэрто-Рико), где основал симфонический оркестр (1959) и консерваторию (1960). Автор оратории «Ясли» (1943), «Гимна Организации Объединённых Наций», известного также как «Гимн Мира» для оркестра (1971).

*Гленн Херберт Гульд* (1932–1982) — знаменитый канадский пианист, известный своими интерпретациями музыки Баха. В 1957 году совершил гастрольную поездку в СССР, став первым североамериканским музыкантом, выступавшим в Советском Союзе после окончания Второй мировой войны; в советских концертах Гульда звучала музыка Баха и Бетховена, а также много лет не исполнявшиеся в СССР произведения Шёнберга и Берга. В 1964 году прекратил концертную деятельность и сосредоточился на звукозаписи.



Господь — твердыня наша (*нем.*). Популярный евангельский гимн, написанный Мартином Лютером в 1529 году на основе 45-го псалма. Перевод взят из «Зелёного» сборника ЕЛЦИ (Евангелическо-лютеранская церковь Ингрии) — российской лютеранской церкви скандинавского толка (№ 62).

*Иоганн Тетцель* (1460 (по другим данным — около 1455) — 1519) — монах-доминиканец, прославившийся тем, что организовал продажу индульгенций с целью финансирования строительства базилики Святого Петра в Риме.

*Томас Мюнцер* (1490–1525) — вождь и идеолог крестовоплебейских масс в Реформации и Крестовой войне 1524–1526 годов в Германии. В религиозной форме проповедовал идеи насильственного ниспровержения феодального строя, передачи власти народу и установления справедливого общества. Пытался создать в Тюрингии и Саксонии единый центр Крестовой войны, но потерпел поражение, был пленён и казнён.

В Праге 23 мая 1618 года в Пражском Граде протестантские дворяне во главе с графом Турном выбросили из высокого крепостного окна в ров имперских наместников Вилема Славату и Ярослава из Мартиниц и их писца Филиппа Фабрициуса. Они не погибли, поскольку приземлились на кучу навоза. Католическая церковь объясняла их чудесное спасение помощью ангелов в их правом деле. С этого события началось восстание чешских сословий против власти Габсбургов.

Кантор (от лат. *cantor*— певец) — музыкальный руководитель (регент и сочинитель музыки) в лютеранской церкви, часто также преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в школе при церкви. — *Прим. науч. консультанта.*

В роду Бахов есть множество мужчин по имени Иоганн Кристоф. Упомянутого не следует путать с дядей Иоганна Себастьяна со стороны отца (1643–1693), а также со старшим братом (1671–1721).

Канон (гр. — правило) — многоголосная музыкальная форма. —  
*Прим. науч. консультанта.*

*Жан Батист Люлли* (1632–1687) — французский композитор, скрипач, танцор, дирижёр и педагог итальянского происхождения (Джованни Баттаста Лулли); основоположник французской национальной оперы, создатель жанра так называемой французской увертюры. Крупнейшая фигура музыкальной жизни Франции при Людовике XIV.



Гальярда (ит. *gagliarda*, фр. *gaillarde* — буквально «весёлая», «бодрая») — старинный танец итальянского происхождения, распространённый в Европе в конце XV–XVII веках, а также музыка к этому танцу. «Додо, или Любовь в колыбели» — пьеса Куперена для клавесина.

Фантастический стиль. Выросший из импровизации, *stylus phantasticus* включает виртуозные пассажи, сопровождающиеся изысканной гармонией и характеризующиеся внезапной сменой ритма.

Немецкий романист Ганс Франк в 1953 году написал «Паломничество в Любек». В 2003 году вышла «Встреча в Любеке» Жюль Кантагеля, в 2010-м — пьеса Бернарда Да Коста «Magnificat».

Суть игры «Изысканный труп» состояла в следующем: на загнутом листе бумаги каждый участник писал какую-нибудь фразу, не зная, что написал предыдущий. Получившийся в итоге текст считался образцовым произведением, отражающим самую суть сюрреалистического отношения к действительности.

*Паскаль Блез* (1623–1662) — французский математик, физик, христианский философ и писатель. Был близок к янсенизму и его учению о предопределении и благодати, вёл полемику с иезуитами.

Квиетизм — религиозное течение в католицизме (Мигель де Молинос, Мадам Гюйон, Фенелон), возникшее в XVII веке, приверженцы которого культивируют мистикосозерцательный взгляд на мир и своеобразное моральное безразличие. В переносном смысле «квиетизм» означает отрешённое, пассивное поведение. Безвольная и непротивленческая покорность божественной воле.

*Фенелон* (Франсуа де Салиньяк де Ламот, 1651–1715) — французский прелат и педагог («Трактат о воспитании девочек», 1687), автор «Басен в прозе» (1690) и «Приключений Телемаха» (1699). Смелость его политических взглядов не понравилась Людовику XIV, а ортодоксальность его «Максим святых» (1697) была оспорена Боссюэ и осуждена Церковью. Предтеча утопистов XVIII века.

*Госпожа де Гюйон* (Жанна Мари Бувье де Ламотт, 1648–1717) — французская писательница в стиле мистицизма («Мистические комментарии к Библии», 1684). Её многочисленные произведения при жизни распространялись в списках. В 1695 году были признаны вредными, госпожу де Гюйон арестовали и заключили в Бастилию (1698–1703). Выйдя на свободу, она удалилась в Блуа и стала душой квиетистского кружка, объединявшего католиков и протестантов.

*Жак Бенинь Боссюэ* (1627–1704) — французский прелат, богослов и писатель. Снискал известность своими «Проповедями» (1662) и «Надгробными речами» (1656–1687). Будучи воспитателем дофина, написал для него, в частности, «Политику, извлечённую из Священного Писания». Сформулировал четыре основных принципа галликанства. Противник квиетизма.

Мотет (от фр. *mot* — слово) — жанр многоголосной вокальной музыки, возник в XII веке, к XVI веку в нём сформировались две основные разновидности: праздничный и камерный мотеты. — *Прим. науч. консультанта.*



В своей книге «Легенды о святых от музыки», из которой взят этот рассказ (Бреслау, 1786), Ф. В. Марпург, немецкий музыкальный критик, теоретик музыки и композитор, уточняет: «Мне эту историю рассказал [сам] господин Себастьян Бах (другие рассказывают её несколько иначе). Но надо сказать, что он всячески отдавал должное искусству французского виртуоза и очень сожалел, что ему не довелось послушать его [игру] на органе».

Гамба (виола да гамба, ит. *viola dagamba* — ножная виола) — старинный струнный смычковый музыкальный инструмент семейства виол, близкий по размеру и диапазону современной виолончели. На виоле да гамба играли сидя, держа инструмент между ног или положив боком на бедро, — отсюда название. — *Прим. науч. консультанта.*

BWV — общепринятое сокращение от немецкого *Bach-Werke-Verzeichnis* — Каталог работ Баха.

Перевод Я. С. Друскина.

В настоящее время для настройки клавишных используется 12-полутоновый равномерно темперированный строй. Во времена Баха были распространены другие системы настройки, например среднетоновый строй. Как следствие — одно и то же произведение, исполняемое в разных тональностях, звучало несколько по-разному, а частое использование хроматизмов и модуляций создавало впечатление расстроенности инструмента и диссонанса.

Общество, собиравшееся для коллективного музицирования и прослушивания музыки.

Имперских и королевских дорог (*лат.*).

Непобедимое Солнце (лат. *SolInvictus*) — официальный римский бог солнца солнечного культа, созданного императором Аврелианом в 274 году н. э. Его культ превосходил другие восточные культы по важности вплоть до отмены язычества при Феодосии I. Римляне проводили фестиваль солнца 25 декабря, называемый также «День рождения непобедимого солнца» (*Dies Natalis Solis Invicti*). *Sol Invictus* был переименован в христианский праздник Рождество Христово в IV веке н. э.



*Клаудио Монтеверди* (ок. 1567–1643) — итальянский композитор венецианской школы, певец и альтист, автор мадригалов, опер, церковных произведений, творивший в эпоху, когда на смену музыкальному стилю Ренессанса пришёл стиль барокко. Церковной музыке Монтеверди всегда была присуща двойственность: полифонические пастиччо (смесь отрывков из разных произведений) соседствуют с театрально красочными интерпретациями псалмов.

Фурман М. Г. Капелла сатаны. Берлин, 1729. — *Прим. авт.*

«Духовные концерты» (фр. *Concertsspirituels*) — концерты, организованные в Париже в 1725 году придворным гобоистом и композитором А. Филидором (Даниканом), принадлежавшим к известной семье французских музыкантов. Одни из первых регулярных публичных концертов в Европе. Административно они подчинялись Королевской академии музыки и устраивались в дни церковных праздников, когда театры были закрыты. Проходили в «швейцарском» зале Тюильрийского дворца. Первоначально исполнялись только религиозные произведения, впоследствии в программу включали светскую инструментальную и вокальную музыку. В состав хора и оркестра входили артисты оперы и придворные музыканты. После смерти Филидора (1728) во главе «Духовных концертов» стояли видные французские музыканты Ж. Ж. Муре, Ж. Н. П. Руайе, А. Довернь, композитор и скрипач П. Гавинье и другие. В качестве солистов выступали крупнейшие иностранные артисты.

В опере Генделя «Александр», в которой должны были сойтись на сцене Франческа Куццони (меццо-сопрано) и Фаустина Бордони (сопрано), для обеих примадонн были предназначены две равноценные роли жён Александра Македонского Лизауры и Роксаны. Мало того, число арий было равно, в дуэтах они солировали попеременно. Премьера состоялась 5 мая 1726 года, опера имела оглушительный успех (достаточно сказать, что в первый месяц она выдержала 14 представлений). Но впоследствии соперничество между «фанатами» двух примадонн привело к драке прямо в театре, и сезон был завершён досрочно.

Карл Филипп Эмануэль рассказывал позже Форкелю: «Когда он гостил у меня в Берлине, я показал ему новое здание оперы: он тотчас же отметил всё, что там было сделано удачно, и все изъёмы (с точки зрения музыканта). Я показал ему (находящийся] там же большой трапезный зал; мы прошли на верхнюю галерею, окружающую весь зал; он посмотрел на потолок и без долгих размышлений сказал, что у архитектора тут непреднамеренно получилась такая никому не ведомая любопытная штука: если кто-нибудь в одном углу продолговатого четырёхугольного зала тихонько скажет шёпотом несколько слов в стену, то другой, стоящий лицом к стене в противоположном углу, совершенно отчётливо услышит эти слова, тогда как ни в середине [зала], ни в других местах никто не расслышит ровным счётом ничего. — Редкостный, удивительный кунштюк строительного искусства! Эффект этот производили размещённые в сводчатом потолке арки, на которые он сразу же обратил внимание».

Вот начало этого письма: «Ваше высокородие. Простите меня, вашего старого верного слугу-друга, что я позволил себе вас беспокоить. Уже четыре года прошло с того времени, как вы осчастливили меня ответом на моё письмо».

Цит. по: *Морозов С. А.* Бах. М.: Молодая гвардия, 1975.

Здесь и далее письма цитируются по: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха: Сборник /Сост. Х. И. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980.



Префектами называли старших учеников — дирижёров четырёх школьных хоров. Префекты самостоятельно дирижировали хорами в церквях. Кроме того, первый и реже второй префект заменяли самого Баха в ведении музыки в одной из «главных церквей» города, если он заболел или был в отъезде.

Война буфонов (спор о буффонах) — философско-музыкально-эстетическая дискуссия, состоявшаяся в Париже в 1752–1754 годах по вопросам оперного искусства, по существу превратившаяся в спор о старом и новом искусстве. В полемике приняли участие видные деятели эпохи Просвещения: Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Вольтер, Ф. М. Гримм и другие. Считается, что дискуссия разгорелась после представления в Париже итальянской театральной труппой оперы Перголези «Служанка-госпожа», хотя основные тезисы были изложены Гриммом за несколько месяцев до этой сенсационной постановки — в критической публикации «Письмо об «Омфале» по поводу исполнения оперы А. К. Детуша «Омфала». Гримм подверг резкой критике французскую придворную оперу и высоко оценил итальянскую оперу-буфф. Вскоре после этого философы и учёные, участвовавшие в создании Энциклопедии, написали анонимное «Письмо г-ну Гримму». Позднее Руссо опубликовал «Письмо о французской музыке» с критикой эстетических принципов французской лирической трагедии Ж. Ф. Рамо и Ж. Б. Люлли. Война продолжилась грубым памфлетом Гримма «Маленький пророк из Богемского Брода» и ответом Рамо в трактате «Наблюдения над нашей склонностью к музыке и о её основах». В противовес традициям французской оперы эпохи классицизма участники полемики требовали от оперного искусства злободневных бытовых сюжетов, реальных персонажей, демократизации музыкального языка. Эти принципы легли в основу нового жанра — французской комической оперы.

Недавно прочитал я такое утверждение [И. С. Баха]: «Того, чего сам я достиг прилежанием и упражнением, может достичь и любой другой, имеющий всего лишь средние способности и навыки». И тут я подумал: если это в самом деле так, то почему же такой мастер — единственный на свете, почему никто с ним не может сравниться? (*Маттезон И. Совершенный капельмейстер. Гамбург, 1739*).

Фидеизм (от лат. *Fides* — вера) — философское учение, утверждающее главенство веры над разумом и основывающееся на простом убеждении в истинах откровения. Существенной частью фидеизма является алогизм.

*Христиан Вольф* (1679–1754) — немецкий учёный-энциклопедист, философ, юрист и математик, основоположник языка немецкой философии, представитель рационализма. Психологию делил на эмпирическую и рациональную. Одна рассматривает связь души с телом (*Psychologia empirica*. 1732), вторая занимается только бессмертной душой (*Psychologia rationalis*. 1734). Считал соединение души с телом необъяснимым чудом, а все психические явления сводил к особым способностям души. Пиетисты обвиняли его в фатализме и безбожии, оправдании безнравственных поступков и т. п., что повлекло за собой его изгнание из Галле в 1723 году. И хотя Вольф затратил немало усилий, доказывая, что его рациональная теология и телеология вполне соответствуют истинам Откровения, а его философия далека от фатализма и атеизма и служит прославлению Божественной мудрости, тем не менее её подчёркнутый рационализм и понимание Бога как разумного «изобретателя» всего сущего явно противоречили принципам традиционной религии, вере в чудеса и т. д.

*Иоганн Таулер* (ок. 1300–1361) — немецкий мистик; доминиканец, испытавший сильное влияние Мейстера Экхарта; некоторое время был близок к базельскому мистическому движению «друзей Бога»; блестящий проповедник, оказавший влияние на Лютера и Шопенгауэра, но особенно на безымянного автора «Немецкой теологии» и на Иоганна Себастьяна Баха. Как и Экхарт, отличал сотворённое Богом от действующего по милости Божьей, а также теологию от практической религии, религиозности и заботы о спасении души. Проповедовал воспитание человека в духе близкого к Богу образа жизни. Его «Проповеди» («Predigten») изданы в 1923 году.

*Генрих Сузо* (1295 или 1297–1366) — немецкий писатель и поэт, богослов-мистик. В 13 лет ушёл в доминиканский монастырь Святого Николая в Констанце. В 1323 году учился в Кёльне у Мейстера Экхарта, в 1327-м вернулся в Констанцский монастырь, где провёл 20 лет. В 1330 и 1336 годах был обвинён в ереси и привлечён к суду, но признан невиновным.

Перевод Бориса Старосельского.

*Devotio moderna* (лат.) — Новое благочестие — духовное движение в католицизме конца XIV — начала XV века, направленное на религиозное обновление, возвращение к простоте веры, характерной, согласно идеям движения, раннему христианству.



Евангелие от Иоанна.

*Генри Пёрселл* (1659 (?)—1695) — один из крупнейших английских композиторов и органистов, автор первой английской оперы («Дидона и Эней», ок. 1688). Несмотря на включение стилистических элементов итальянской и французской музыки, его наследие является английской формой музыки барокко.

Галантный стиль сформировался как антипод «учёному» полифоническому стилю эпохи барокко. Его идеологи считали, что судьёй при оценке музыкального произведения должно быть ухо любителя, ищущего в музыке наслаждения. Художественными идеалами стали ясность, доступность, изящество, приятность. Музыка рассматривалась как подобие выразительной и вместе с тем утончённой речи, занимательной светской беседы. Полифония уступила место гомофонии; напевная мелодия развёртывалась на фоне скупого и прозрачного гармоничного сопровождения. Мелодии обильно уснащались орнаментальными украшениями — мелизмами. Композиторы наполняли свои произведения контрастами, предпочтение оказывалось инструментальной миниатюре — портретно-изобразительной, пасторальной, танцевальной. Исключительное значение для формирования галантного стиля имела французская и итальянская клавесинная музыка (миниатюры Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, сонаты Д. Скарлатти и др.). Другими жанрами стали салонные романсы, опера, балет, сюиты-дивертисменты. Первое поколение галантного стиля представлено композиторами Р. Кайзером и Г. Ф. Телеманом, второе — Дж. Б. Перголези, Дж. Б. Самmartини, И. Г. Трауном, Ф. Э. Бахом и другими. Для последних характерно стремление к особой выразительной насыщенности музыки, нежности, элегантности музыкальных образов.

Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1987.

*Иоганн Георг Леопольд Моцарт (1719–1787) — австрийский скрипач, композитор. Отец и учитель Вольфганга Амадея Моцарта. — Прим. науч. консультанта.*

*Тейлор Дж.* История путешествий и приключений. Лейпциг, 1761.

«После того Иисус, зная, что уже всё совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду» (Ин. 19:28). Слова обращены к воинам, стоящим у креста.

Цит. по: *Крамер К. Ф. Человеческая жизнь // Шульце Х. Й. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980.*



Этот хорал называли «Марсельезой Реформации».

Цит. по: *Вагнер Р.* Что такое немецкое? // [http://www.hrono.ru/biograf/bio\\_we/vagner.php](http://www.hrono.ru/biograf/bio_we/vagner.php)

«Группа шести» (фр. *Le GroupedeSix*) или «Шестёрка» (фр. *Les Six*) — содружество французских композиторов начала XX века, в состав которой входили Луи Дюрей, Дари-юс Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк и Жермен Тайфер. Название группе дал музыкальный критик Анри Колле по аналогии с «пятёркой» (фр. *Les cinq*), как во Франции было принято называть композиторов «Могучей кучки». — Прим. науч. консультанта.