



М. С. Друскин

**Иоганн Себастьян
Бах**

«Музыка»



М. С. Друскин

**Иоганн Себастьян
Бах**

**Москва
«Музыка»
1982**

78И

Д76

Памяти
моего брата
Якова Семеновича Друскина

На фронтисписе — портрет И. С. Баха работы Э. Г. Хаусмана

© Издательство «Музыка», 1982 г.

Исследователь, поставивший себе целью написать монографию о Бахе, испытывает чувство огромной ответственности. Одно дело рассматривать отдельные стороны художественного наследия немецкого мастера или, тем более, отдельные произведения, а другое — крепким узлом связать повествование о его жизни и творчестве, объяснить феномен личности Баха, у которого внешняя обыденность существования сочеталась с неисчерпаемой глубиной внутреннего, духовного мира. Как определить, в чем заключается величие гения Баха, найти верные, истинные слова, соответствующие сути созданных им шедевров, идейно-образной направленности его художественных устремлений?

О Бахе есть множество монографий (некоторые будут названы далее), но потребность в создании подобных трудов не иссякает, наоборот — все более возрастает, ибо в изменяющемся мире изменяется понимание баховской музыки, ее роли в мировом художественном процессе. Такова общая закономерность адаптации культурных явлений прошлого. Но в отношении баховских творений, их интерпретаций, исполнительских и научных, представляется порой, что не время изменяется, а сами эти творения; они обретают иную жизнь, способствуя открытию дотоле неведомых граней постижения действительности — не только той, в которой творил Бах, но нашей, современной.

На протяжении более двухсот лет подвергалась изучению музыка Баха, его биография. Количество работ, посвященных ему, неуклонно возрастало: если в первой половине XIX века было опубликовано только тридцать семь таких работ, преимущественно небольших, а во второй половине прошлого столетия уже сто шестьдесят три, то в течение только начального десятилетия XX века появилось в печати около трехсот. Ныне они исчисляются многими тысячами и образуют в совокуп-

ности обширную и разветвленную область музыкальной науки — баховедение. Приведу еще один пример: с 1904 года до сего времени издано шестьдесят пять сборников статей под названием «Баховский ежегодник» («Bach-Jahrbuch»). Аналогичные сборники посвящались и Бетховену и Моцарту, но количественно они значительно уступают баховским.

Баховедение всесторонне разработано коллективными усилиями ученых многих стран. В их числе такие советские музыковеды, как Б. Яворский и Б. Асафьев, И. Браудо, Т. Ливанова, Вл. Протопопов, Л. Ройзман и др.¹ (Авторы зарубежных исследований упоминаются ниже.) Долгие годы требуются для освоения этой гигантской по масштабам исследовательской литературы. В ее эволюции можно наметить несколько этапов².

Начальный этап — от И. Н. Форкеля, автора первой книги о Бахе (1802), до Ф. Шпитты, которому принадлежит заслуга создания двухтомной фундаментальной монографии (1873, 1880), заложившей основы баховедения. Второй этап приходится на начало нашего столетия: важнейшим является известный труд А. Швейцера (на французском языке — 1905; расширенное немецкое издание — 1908³), где впервые поставлена проблема семантики, образной выразительности музыкального языка Баха⁴; замыкает этот период также известный у нас труд базельского профессора Э. Курта «Основы линейарного контрапункта» (1917), в котором анализируется строение музыкальной речи Баха исходя из ее мотивного сложения. Третий период — между двумя мировыми войнами: в качестве крупных баховедов выдвинулись Г. Кречмар, Г. Аберт, А. Шеринг, М. Шнайдер, Ф. Сменд, А. Мозер, Ф. Блуме и др.; круг проблематики широк: музыкальная практика баховского времени — теоретическая (обоснованная в старинных трактатах) и практическая (исполнительская), техника композиции, общекультурные и имманентно-музыкальные связи Баха с его предшественниками и современниками, факты биографии и т. д. 200-летний юбилей его в 1950 году обозначает последний период. Здесь-то и произошел взрыв в баховедении, опрокинувший многие прежние, до того устойчивые, представления. Чтобы пояснить, к чему он привел, сделаю небольшое отступление.

¹ В советском музыкознании работы теоретико-аналитического плана преобладают пока над историко-эстетическими, культурологическими и биографическими.

² Подробнее см.: Друскин М. Из истории зарубежного баховедения. — Сов. музыка, 1978, № 3, 4.

³ На русском языке — Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах/Пер. с нем. Я. С. Друскина под ред. М. С. Друскина. — М., 1964 (в дальнейшем — Швейцер).

⁴ Одновременно — вне зависимости от Швейцера и не столь широко — аналогичную проблему разрабатывал французский музыковед А. Пирро (1907).

Основополагающие монографии Шпитты и Швейцера, в которых дана — каждым исследователем по-своему — целостная концепция творчества и личности Баха, находятся в русле романтической историографии. При всех исключительных достоинствах этих трудов в них явственно проступает идеализация якобы патриархального прошлого и одновременно его модернизация — экстраполирование наших представлений об этических нормах поведения, обычаях и нравах, равно как и современного склада композиционного мышления, на стародавние времена. По первому пункту («идеализация») характерно утверждение Шпитты, что в Бахе воплотился исконно немецкий дух (*das Deutschtum*), чуждый любым иноземным влияниям, и жил он среди недоброжелателей, как «непонятый гений» в окружавшей его действительности; Швейцер же еще категоричнее утверждал, что Бах завершил эпоху — он ее конец и «ничто от него не исходит». По второму пункту («модернизация») Шпитта, монументализируя творения Баха, произвольно приносил в них бетховенские черты, а Швейцер, трактуя семантику его мотивных образований, уподоблял их лейтмотивам Вагнера. Такое противоречивое сочетание идеализации с модернизацией типично для романтической историографии. В том же духе — с различными отклонениями — излагались жизненные перипетии Баха и анализировались его произведения в последующих солидных монографиях, авторами которых являлись Ф. Вольфрум (1910; русский перевод — 1912), Ч. С. Терри (1928), Р. Штеглих (1935), А. Мозер (1935), В. Гурлитт (1936) и др. Но в связи со все более расширявшимися знаниями фактов истории и их осмыслением изыскания двадцатых годов вносили в старую концепцию существенные коррективы. Взрыв в баховедении назревал, его пресекла вторая мировая война, а позднее стимулировала широкая подготовка к упомянутому юбилею. Выдвинулась плеяда музыковедов молодого поколения, овладевшая новой методологией исследования, сумевшая отбросить цепкие предрассудки прежних воззрений. Немалую роль в этом, вероятно, сыграла катастрофа, обрушившаяся на человечество неслыханными жертвами и бедствиями военных лет. Многое тогда пришлось пересмотреть заново в социальном укладе жизни, в структуре общества, в нарушенной связи времен, в культурной преемственности — в «памяти культуры» (М. Бахтин).

Из вопросов, которые приобрели первостепенное значение, останавливаюсь на трех, наиболее существенных. Они сгруппированы тематически.

Нотный текст. Очень немногие произведения Баха были жизненно опубликованы. К тому же многие сохранились не в автографной записи, а в копиях, подчас разноречивых и несовершенных. Работа над их сбором продолжалась десятилетиями. В задачу текстологов входило: подтвердить авторство (произвести атрибуцию), проверить, сличая разные редакции, аутентичность нотного текста, установить время созда-

ния (хронологическая атрибуция) — примерно только в четырех десятках произведений Бах пометил дату сочинения. Этот гигантский труд был осуществлен на протяжении полувека — с 1850 по 1900 год — под эгидой Баховского общества (Bach-Gesellschaft). Трудно переоценить историческое значение этого сорокашеститомного издания: творчество великого мастера предстало во всей полноте.

Для своего времени текстологическая школа, возглавленная крупным ученым О. Яном, была передовой: изучались автографы, почерк Баха, изменявшийся, как у всех, с годами, качество бумаги, водяные знаки, сверялись копии, разрабатывался метод стилистического анализа как важное подспорье в уточнении хронологической атрибуции. В изложении эволюции творчества композитора исследователи опирались на это издание, хотя частично его критиковали за спорность редакционной работы. Ее несовершенство иногда приводило к неверным выводам. Так, Шпитта и Швейцер пришли к заключению, что так называемые «хоральные» духовные кантаты — на тексты и напевы строф хорала — относятся к началу 1740-х годов, что подтверждало концепцию, ныне отвергнутую как ложную, будто, отвернувшись от новых веяний эпохи, композитор под конец жизни вернулся к старому типу кантаты.

Послевоенный взрыв в баховедении произошел тогда, когда к текстологии были применены новейшие методы археологии (углеродный метод изучения древесины, а тем самым бумаги, из которой она изготовлялась и т. п.), наравне с совершенствованием судебной экспертизы (изучение почерков, раштров, то есть линий нотного стана, наносимых в те времена ручным способом и т. д.). Но главное — прежде изучались автографы, а теперь партии (голоса) вокально-инструментальных произведений, которые преимущественно переписывали баховские ученики и члены семьи. Сличение почерков переписчиков («копиистов»), установление их личностей и времени их работы послужило базой для обоснования новой хронологии, особенно кантатного жанра — основной области творчества Баха⁵. И тогда выяснилось, что «ежегодник» хоральных кантат относится вовсе не к последнему периоду жизни композитора, а к 1724—1725 годам, — так порушенным оказалось одно из главных звеньев романтической концепции.

Вместе с тем возросший научный уровень анализа стилистики музыки Баха позволил убедительнее доказать ход его творческой эволюции. В этих открытиях значительна роль таких ученых, как А. Дюрр,

⁵ Поясню примером: если, предположим, с 1723 года ученик Х являлся главным переписчиком баховских нот, а с 1725 года его почерк более не обнаружен, — следовательно, произведение, голоса которого он расписывал, относится к 1723—1724 годам, и создавалось оно к определенной дате церковного календаря, к перевыборам магистрата, к общегородскому празднеству и т. п., — день такого события может быть точно установлен.

Г. Дадельзен, К. Вольф (ФРГ), В. Нойман, Г. Бесселер, Х.-И. Шульце (ГДР), А. Мендель, Р.-Л. Маршалл (США) и др. Крупным событием явилось издание «Тематически-систематического указателя музыкальных произведений И. С. Баха», составленного В. Шмидером (1950)⁶. (Правда, в нем не учтены отмеченные текстологические открытия, опубликованные А. Дюрром в 1957 и Г. Дадельзеном в 1958 году, равно как и другие, позднейшие уточнения.) Наконец, с 1954 года началось новое издание полного собрания сочинений Баха⁷. Возглавлено оно Баховским архивом (создан в 1951 году) в Лейпциге и Баховским институтом в Геттингене (ФРГ), а принимают в нем участие ученые разных стран. Издание запланировано в девяноста томах; более половины уже вышло из печати. Каждый том нот сопровождается дополнительным томом, где дается редакционно-критический анализ первоисточников (Kritischer Bericht). В целом это образцовое академическое издание.

Документы. Бах не писал воспоминаний, не делал автобиографических заметок, не ответил на дважды повторенную просьбу И. Маттезона в 1717 и 1731 годах дать о себе сведения. Среди немногочисленных (около двух десятков) писем личного характера только в одном — к Г. Эрдману от 28 октября 1730 года — Бах скупко говорит о своих жизненных обстоятельствах. В Музыкальном словаре И. Г. Вальтера (1732) посвящена ему краткая справка. В 1754 году в «Музыкальной библиотеке» Л. К. Мицлера был опубликован пространный некролог (написан в конце 1750 или в начале 1751 года), составленный Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом при участии И. Ф. Агриколы, — по существу первая биография И. С. Баха. Последующие словарные издания широко пользовались этим некрологом, частично его дополняя (И. А. Хиллер — 1784; Э. Л. Гербер — 1790). И. Н. Форкель из бесед и переписки с сыновьями И. С. Баха Вильгельмом Фридеманом и Филиппом Эмануэлем почерпнул новые сведения. Позднее начались розыски архивных материалов: кое-что существенное обнаружил в своей, в общем поверхностной, монографии К. Биттер (1865) и очень многое — Ф. Шпитта. В XX веке розыски все более расширились. Их убедительным завершением явилось трехтомное академическое издание «Баховских документов» («Bach-Dokumente»), с исключительной полнотой составленное, тщательнейшим образом прокомментированное В. Нойманом и Х.-И. Шульце (1963, 1969, 1972; подготовлено Баховским архивом): в I томе содержатся им самим написанные документы, во II —

⁶ *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis). — Leipzig, 1950 (в дальнейшем — BWV).

⁷ Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke/hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig (Neue Bach-Ausgabe). — Bärenreiter Kassel etc. und VEB DVfM Leipzig, 1954... (в дальнейшем — NBA).

прижизненные о нем суждения, в III — посмертные (с 1750 по 1800 год)⁸. Это богатейшее документальное собрание позволяет по-иному, чем прежде, взглянуть на жизненные перипетии Баха и на оценку его творчества в XVIII веке. В частности, выясняется, что среди профессионалов имя Баха как композитора во второй половине XVIII века вовсе не было забыто, как некогда утверждалось (в том числе Швейцером), хотя в подавляющей своей части его музыка действительно вышла из церковного и концертного обихода; к концу же столетия интерес к ней пробудился также и в любительских кругах.

Однако еще до появления этого труда, в преддверии 200-летнего юбилея, назрела потребность в пересмотре романтической концепции личности Баха, согласно которой он изображался добродетельным и скромным, «надмирным» кантором, замкнувшимся в себе, терпеливо переносившим жизненные невзгоды, когда они настигали его, и с благодарностью принимавшим дары тех, от кого зависела его судьба. Концепция явилась длительно устойчивой, и когда Ф. Блуме в 1947 году, полемически заострив, выступил против нее, разразился шквал дискуссий. Сейчас время их прошло, и публикация «Баховских документов» подтвердила необходимость такого пересмотра. Жизненная позиция Баха, факты его биографии требуют нового освещения и толкования. Словно вызывая к нам, он мог бы применить к себе слова замечательного гуманиста XVI века Ульриха фон Гуттена, процитированные Блуме: «Я не выдуманная (*ausgeklügelte*) книга — я живой человек со всеми присущими мне противоречиями». Автор данной книги хотел бы поставить эту фразу как эпиграф к биографическому ее разделу...

Жизненная позиция Баха неотрывна от его художественных устремлений. Разрушение одной стороны романтической концепции неуклонно приводит к внесению коренных изменений в другую, смежную ее сторону, связанную с рассмотрением исторической миссии гениального

⁸ Полное библиографическое описание трех томов «*Bach-Dokumente*» см. ниже, на с. 376. В 1975 году в ГДР и в ФРГ вышел из печати небольшой сборник выдержек из указанного трехтомника, сгруппированных по тематическому принципу (*Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten/Als Taschenbuch zusammengestellt von Hans-Joachim Schulze*. — Leipzig, 1975; то же — Kassel, 1975); этот сборник издан в переводе на русский язык (Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. — М., 1980; см. ниже, с. 376). Ценным пособием является также «Календарь к истории жизни И. С. Баха» (*Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs/hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig*. — Leipzig, 1970), где месяц за месяцем, а иногда и подневно документально прослеживается его деятельность; в работе над предлагаемой читателю монографией «Календарь» послужил основой при выверке всех хронологических данных. Но, естественно, прежде всего автор опирался — в биографических разделах книги — на материалы трехтомника «*Bach-Dokumente*» (в настоящем издании все ссылки на документы вынесены в специальный указатель — см. с. 376—377).

мастера — его места и роли в общекультурном, стилевом движении современной ему эпохи. Пересмотр данного комплекса вопросов начался еще в двадцатые годы, когда с небывалой силой возродился интерес к музыке Баха и у исполнителей, и у теоретиков, что косвенным образом сказалось на зарождении художественного течения неоклассицизма. Именно тогда был поставлен вопрос: что есть истинный Бах?

Техника композиции, метод, стиль. Таинственную загадку силы воздействия баховской музыки стремились прежде всего обнаружить в ней самой, в присущих ей закономерностях. Поэтому в двадцатые годы и в последующие десятилетия большое внимание уделялось вопросам техники композиции. Были выдвинуты проблемы архитектоники — присущих Баху приемов обрамления (*Rahmen-Prinzip*), «осевых» центров (*Achsen-Prinzip*), симметрии⁹. Верно обнаруженное потом нередко утрировалось в западном баховедении.

При изучении баховского музыкального языка, продолжая намеченное Швейцером, но отвергая предложенную им живописно-изобразительную трактовку мотивных образований, устанавливалось их символическое значение в передаче «аффектов» — душевных состояний. Оно сказывается по-разному, отчетливее всего в пространственных представлениях баховской музыки, с ее противоположением «верха» и «низа» — как символов возвышенного и греховного — и т. п. Символика проникает и в построение крупной композиции, когда в ее «сердцевину» включается центральное по образной семантике звено. Символично также значение «сакральных», священных чисел. Согласно христианскому вероучению, таковыми являются числа 3 (Троица), 7 (дней творения), 10 (заповедей), 12 (апостолов) и т. д. Бах, наряду с предшественниками и современниками, в своих произведениях отдавал дань числовой символике. Но как в этом вопросе, так и в ранее затронутых, домыслы часто граничат с вымыслом, ибо западные исследователи, исходящие из идеалистических предпосылок, нередко приходят к произвольно-умозрительным выводам, не учитывают конкретно-исторический контекст исследуемой эпохи.

Не избежали этого и те баховеды, которые после второй мировой войны увлеклись изучением воздействия риторики на выработку в XVII—первой половине XVIII века типизированных музыкальных оборотов. Риторические фигуры — особые обороты речи, отличающие ораторскую или поэтическую речь от деловой, обыденной, хотя и в последней мы нередко пользуемся ими. В учении о риторике (автор основного труда — Квинтилиан, I век н. э.) насчитывается около ста таких фигур. Аналогии им можно найти в музыке добаховской поры, отчас-

⁹ Я пользуюсь другими определениями: «арочные перекрытия» (термин заимствован у Б. Асафьева, но переименован), аналогическое соответствие как вариантный повтор, диссимметрия как неточная симметричность; впервые эта терминология применена в моей книге «Игорь Стравинский» (Л., 1974, с. 168—169).

ти и баховской. Но это не музыкальный лексикон эпохи, а вспомогательные синтаксические средства: суть, смысл выражаемого музыкой заключается не в них.

Более существенны те появившиеся в последнее время работы, в которых комплексно исследуется творческий процесс Баха. Среди затронутых в них вопросов — метод «пародии», или вариантного «пересочинения» собственных либо чужих творений. Подобно своим современникам, а быть может, в еще большей степени, чем они, Бах усердно пользовался этим методом: около 1/5 дошедшего до нас его наследия — «автопародии». Вариантность изложения вообще является типической чертой баховской манеры письма. «Пародии» — частное ее проявление.

И наконец, главный комплекс проблем: Бах в соотношении с эпохой. Зарубежные ученые безоговорочно причисляют его к ярчайшим представителям искусства барокко; у советских музыковедов нет единомыслия по этому вопросу. Д. Лихачев справедливо писал о ложности попыток «втиснуть» творчество гениального художника в ограничительные историко-стилистические категории, подчинить его «определенному стилю и определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем... Такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и другие, принадлежат двум стилям — Ренессансу и барокко»¹⁰. Так и Бах: господствующим являлся стиль барокко, но в его недрах зарождались предклассические черты. Ведь художественная традиция развивается в динамике, и кому, как не гению, суждено творчески отобразить динамичность этого процесса!

Дабы верно понять значение всего сотворенного Бахом, надо обрисовать его личность и охарактеризовать его художественное наследие на широком социальном, культурно-историческом фоне, в сопоставлении и взаимосвязи с иными явлениями действительности. Задача эта не из легких. Важно соблюсти равновесие: за подробностями, в том числе в анализе музыкальных произведений, не упустить главное, а с другой стороны — не пренебрегать деталями, ибо в них, в таких деталях, содержится характерное, присущее именно Баху и его времени.

В предлагаемой монографии автор пытается решить поставленную задачу. К сожалению, объем книги сравнительно невелик, из-за чего до минимума сокращен справочный, источниковедческий аппарат, а нотные примеры вовсе исключены.

Ленинград, 1980

¹⁰ Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. — Л., 1973, с. 192.

Вехи жизненного пути

Мальчик в хоре

Музыкальная династия Бахов географически связана с Тюрингией, расположенной в центре средненемецких земель. Это живописный край. Ландшафт разнообразен: заливные луга, знаменитые, воспетые поэтами, тюрингские леса, холмы, горы. В изобилии деревенские поселения с устойчивыми крестьянскими обычаями; села непосредственно примыкают к городам, где сильны ремесленные традиции; города тесно соседствуют друг с другом.

Эйзенах, где 21 марта 1685 года родился И. С. Бах, находится невдалеке от Эрфурта — там венчались родители Иоганна Себастьяна, служили его многочисленные прямые и дальние родственники. Невдалеке и Веймар — здесь позднее обоснуются Гёте и Шиллер, а еще позже Лист.

Восточнее Тюрингии находится промышленно развитая Саксония, которая постепенно ее подчиняла себе. Тюрингская земля оказалась разделенной на мелкие герцогства и княжества, получившие наименования: Саксен(то есть «Саксонско»)-Веймарское, Саксен-Вейсенфельсское, Саксен-Мейнингенское, Саксен-Гота и т. д. Столица Саксонии — Дрезден, двор которого с конца XVII века начал по роскоши соперничать с Версалем. Второй по значимости город, имевший большое торговое и культурное значение, — Лейпциг.

Тюрингские города незначительно отстоят друг от друга: общение между ними оживленное. В баховские времена эти расстояния представлялись большими, чем при современ-

ных нам средствах коммуникации, но путешественник дышал тогда свежим воздухом, он в непосредственной близости воспринимал жизненную среду, красоты природы, его глаз ласкал ландшафт.

В детские годы Себастьяна страна оправлялась от опустошительных последствий Тридцатилетней войны 1618—1648 годов, когда полчища иноземных войск громили города, грабили население, сжигали деревни. Например, город Галле к 60-м годам XVII века лежал в руинах и лишь с 70-х начал возрождаться; Эрфурт с его замечательным, воздвигнутым в XIII столетии на холме, собором — трехбашенной церковью имени св. Севера и крепостью, которые поражают взор монументальным величием и художественным единством строений при всем их различии, — этот город, некогда, до возвышения Лейпцига, славившийся своими торговыми связями, начал восстанавливаться с 1664 года, Арнштадт с 1670-го и т. д. Тюрингия — родина Баха — более всего пострадала от опустошений. Между тем именно здесь устойчиво сохранилась немецкая музыкальная традиция.

Тюрингия считалась «певческой» страной. Со времен лютеровской реформы школьники пели на немецком языке хоралы в церквах (позднее и более сложную многоголосную музыку), а на Рождество ходили с пением гимнов и духовных песен по домам — от двери к двери; пели и на свадьбах, и на семейных торжествах, и на похоронах. Музыкой был насыщен быт. Напевы протестантского хорала являлись всеобщим достоянием, процветала и новая духовная песня, более «мирского», бытового склада; интимная, сердечная — она проникла в богослужебный обряд. Там же, вблизи пастора, сидел органист: свое искусство он демонстрировал в прелюдировании — в импровизации на темы хорала.

«Род Бахов» — участники музицирования в церквах и при дворах, преимущественно мелких, захудалых. Известность этих музыкантов была столь велика, что в Эрфурте XVII века вообще всех городских музыкантов называли «Бахами». Прямые предшественники и ближайшие родственники Иоганна Себастьяна служили в том же Эрфурте, в Эйзенахе, Арнштадте, Веймаре, Гере и т. д.

Сохранился любопытный документ — к сожалению, не автографный, а в копии: в 1735 году Бах составил генеалогию своего рода по отцовской линии, вписав имена 53-х родственников, которые, за редкими исключениями, цели-



Двор мельницы в селении Вехмар

ком посвятили себя музыке. В перечне, названном «Происхождение музыкального рода Бахов», под первым номером значится:

«Витус Бах, булочник в Венгрии, в 16-м веке вынужден был из-за лютеранского вероисповедания покинуть Венгрию, откуда он, обратив (насколько это было возможно) свое имущество в деньги, перебрался в Германию¹; 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 цистра²; он брал ее с собой даже на мельницу и здесь играл на ней под непрерывный стук жерновов. (Хорошенькое сочетание! Зато научился

¹ Почему немец Файт (Витус) Бах оказался в Венгрии, не выяснено. — М. Д.

² Именно цистра, а не цитра, как обычно указывается в биографиях И. С. Баха на русском языке. «Cythringen» (так выглядит соответствующее слово в сохранившемся документе), или, правильнее, Cithrinchen, — малая (дискантовая) цистра; цистра (или, иначе, цитоля) — широко распространенный в народно-музыкальном быту большинства европейских стран (XVI—XVIII вв.) струнный щипковый инструмент грушевидной формы с двумя плоскими деками. — М. Д.

играть в такт.) Отсюда и ведет свое начало музыкальное поприще его потомков. Умер³».

В том же перечне — под номером вторым — читаем:

«Иоганнес Бах, сын предыдущего, поначалу принялся за пекарское дело⁴. Но поскольку у него была особая склонность к музыке, его взял к себе на обучение городской трубач города Готы. В то время еще существовал старый замок Гримменштайн, и учитель, по тогдашнему обычаю, жил в башне замка. У него на попечении Иоганнес Бах пробыл некоторое время еще и по прошествии годов ученичества; но после разрушения замка (что произошло в 15[67] году) — и так как тем временем отец его, Файт, умер — он поселился в Вехмаре, где женился на девице Анне Шмид, дочери вехмарского трактирщика, и стал обладателем имущества отца. С тех пор его часто выписывали в Готу, Арнштадт, Эрфурт, Эйзенах, Шмалькальден и Зуль в помощь тамошним городским музыкантам. Умер он в 1626 году, в пору свирепствовавшей тогда эпидемии».

Прадед Иоганна Себастьяна, упомянутый Иоганнес (Ханс) Бах, имел трех сыновей, служивших музыкантами: Иоганнес жил в Эрфурте (умер в 1673 году), Генрих в Арнштадте (умер в 1692-м), Кристоф работал последовательно в Веймаре, Эрфурте и Арнштадте, где и умер в 1661 году. Его сын Иоганн Амвросий (Амброзиус) родился в Эрфурте в 1645 году и переехал в Эйзенах в 1671-м. Это отец Иоганна Себастьяна. Амвросий тут числился главой тамошних «трубачей» (городских музыкантов) и придворным музыкантом, пользовался признанием, имел учеников-подмастерьев.

Эйзенах окружен лесами, расположен у подножья горы, на которой возвышался замок Вартбург. (На сохранившемся портрете Амвросия в окне виден этот замок.) С XII века в Вартбурге собирались миннезингеры, тут происходили их легендарные музыкально-поэтические соревнования, которые Вагнер воспроизвел в опере «Тангейзер». Там же, в пристройке к вартбургскому замку, Лютер в 20-е годы XVI века переводил с латыни Библию, закладывая основы немецкого классического языка. После Тридцатилетней войны этот замок потерял былое значение.

³ Вероятно, до 1577 года (в документе дата не проставлена). — М. Д.

⁴ По другим сведениям, он занимался ковроткачеством. — М. Д.



Иоганн Амброзиус Бах, отец И. С. Баха

В церкви работал «придворный и городской органист» Иоганн Кристоф Бах, двоюродный брат Амвросия, который находился с ним, однако, не в добрых отношениях. Иоганн Себастьян высоко ценил музыку двоюродного дяди⁵. Слушая Иоганна Кристофа, мальчик мог ознакомиться с искусством хоральной вариации и органной импровизации; пению, игре на скрипке и чембало (клавесине) он обучался у отца.

Амвросий имел восемь детей; Иоганн Себастьян — младший. Первенец же — Иоганн Кристоф (1671—1721) — был старше Себастьяна на 14 лет; он занимался в Эрфурте у прославленного Пахельбеля. Необычна судьба Иоганна

⁵ Филипп Эмануэль называет Иоганна Кристофа прекрасным композитором, сочинявшим столь же изящно и певуче, сколь «необычайно полногласно»; среди его сочинений особо выделяет двадцатидвухголосную кантату, которую, по словам того же Эмануэля, И. С. Бах исполнял в Лейпциге.



Эйзенах. Дом, где 21 марта
1685 года родился И. С. Бах

Якоба (1682—1722), следующего по старшинству брата Себастьяна: около 1706 года он определился гобоистом на службу в Швецию, сопровождал Карлу XII в его походе на Россию, завершившемся разгромом под Полтавой, был в турецком плену и умер в Стокгольме в чине придворного музыканта.

Первые десять лет Себастьян провел в Эйзенахе — в городе, который жил преданиями о жизни и деяниях Лютера. Тюрингское селение Мёра, где еще в конце XVII века сохранились лютеровские потомки, соседствовало с упомянутым выше селением Вехмар. Родители Себастьяна проживали в Эйзенахе на улице, названной именем Лютера (Лютерштрассе), а сам он обучался в той школе, которую примерно за 200 лет до того на протяжении трех лет посещал Мартин Лютер. В 1693 году Себастьян поступил в эту старую латинскую школу при церкви св. Георгия, в которой играл на органе его дядя. В названной церкви держал проповедь Лютер по возвращении из Вормса, где провозгласил свое учение.

Лютер как-то сказал о себе: «Я сын крестьянина, мой отец, дед, мои предки были истинными крестьянами». То же

мог сказать о себе Бах. Образом жизни, склонностями он неотделим от демократической бюргерской среды, в которой сильно «крестьянское начало» (*das Bauerntum*). Недаром он написал «Крестьянскую кантату» (№ 212), а в кругу семьи и родственников, съезжавшихся из других городов, любил распевать, как его предки, застольные шуточные *Quodlibet*, образец которых запечатлен в заключительном номере «Гольдберговских вариаций» для клавира⁶.

Столь же ощутим у Баха еще один зов предков — «музыкантское начало» (*das Musikertum*). Будучи школьником, он пел в приходском хоре — у него было красивое сопрано (дискант, по тогдашнему наименованию; после мутации выработался высокий бас). В некрологе отмечается его отличная манера пения. Хорошую вокальную школу он прошел под руководством эйзенахского кантора А. Кр. Дедекинда, затем ее совершенствовал у ордруфского кантора Элиаса Херды — тот обучал Себастьяна умению «вести хор», управлять им, быть запевалой. Подобная роль обычно отводилась «префекту» (старосте) хора, который становился помощником кантора, или, как мы бы сейчас сказали, ассистентом. К сожалению, нет сведений о том, что нас более всего интересует, а именно: когда мальчик научился играть на органе и как овладел он техникой композиции. Последнюю Бах изучал обычным для того времени способом: знакомился — сам или под надзором старших — с произведениями других авторов, переписывая их для себя. Бах был, говоря современным языком, автодидактом и систематического курса обучения под руководством мастера не прошел. Его исключительная любознательность и гениальная одаренность позволили ему достичь высот мастерства. Но был ли он вундеркиндом и когда начал сочинять — не импровизировать, а записывать свои импровизации — установить нельзя.

В Эйзенахе Бах поступил в пятый класс — в Германии счет велся по убывающим числам: высшим классом считался первый. Ему было девять лет, когда он потерял мать, а через год умер отец, который незадолго до смерти вторично женился. Старший брат забрал сироту к себе в Ордруф, где Иоганн Кристоф служил органистом и школьным учителем.

⁶ *Quodlibet* (лат.) — в вольном переводе «кто во что горазд» — вокальные импровизации, в которых ради комического эффекта контрастно-контрапунктически сочетались разнородные напевы с различными текстами.

В беллетризованных биографиях Баха его брат характеризуется не с лучшей стороны — как человек ограниченный и суровый (намек на это содержится в некрологе⁷). Однако каковы были условия существования мальчика в Ордруфе, мы не знаем. Школа, в которой он учился, считалась образцовой — она именовалась лицеем. Себастьян был зачислен в третий класс и закончил ее к пятнадцати годам. Обычно же лицей заканчивали в 17 лет. Отсюда можно заключить, что юноша занимался с усердием, одновременно много времени уделяя музыке.

По окончании лицея весной 1700 года он покинул Ордруф. Установилось мнение, будто свершилось это из-за разросшейся семьи брата, что, однако, противоречит фактам. Действительно, семья Иоганна Кристофа впоследствии разрослась — в ней было девять детей, и Иоганн Себастьян был крестным отцом последнего из них в 1713 году, — но когда он покинул Ордруф, у его брата было всего двое детей, третий же родился в ноябре 1700 года — спустя 8 месяцев после того, как Себастьян отправился в путь! Коль скоро отпадает этот аргумент, спрашивается: почему столь незаурядно одаренный юноша, отлично проявивший интеллектуальные способности в школе и музыкальные — в хоре, не мог найти себе приюта или работы с помощью других многочисленных своих родных в Тюрингии? Зачем ему понадобилось отправиться в очень дальнее путешествие — в Люнебург, на север Германии, где у него не было ни родственников, ни друзей, ни покровителей? Не проявилась ли в этом волевая — а в молодые годы, быть может; и авантюрная — черта характера? Не хотел ли юноша вырваться из-под опеки брата (или других родных), чтобы вести самостоятельный образ жизни, утвердить себя? Ведь и позднее, возмужав, в трудных жизненных ситуациях он порой проявлял строптивость. А про свои проказы юношеских лет Бах, по словам Филиппа Эмануэля, не любил вспоминать.

⁷ Там же содержится кочующий из одной баховской биографии в другую сентиментальный рассказ о том, как мальчик выкрал из шкафа запрещенные братом нотные рукописи и ночами, при лунном свете, переписывал их для себя. Брат копию отобрал. В некрологе по этому поводу сказано: «Вообразим, в каком состоянии оказался бы скряга-купец, если бы принадлежавший ему корабль — с сотней тысяч талеров на борту — затонул в плавании, где-нибудь по пути в Перу, и мы получим живое представление о том огорчении, какое испытал наш маленький Иоганн Себастьян, когда понес эту утрату».

Высказанные соображения относятся к области догадок. Объективные обстоятельства отъезда таковы.

Упомянутый Херда, сам некогда обучавшийся в школе (канторате) при монастыре св. Михаила в Люнебурге, сохранил дружеские связи с тамошним кантором А. Брауном. В МихаэлишшULE (так именовался этот канторат) нуждались в двух дискантистах, а тюрингские мальчики славились музыкальностью. Херда рекомендовал двух учеников: Себастьяна и Георга Эрдмана (тот был сородичем Херды; с Эрдманом мы еще встретимся на страницах этой книги). Рекомендация принята. Юноши отправляются в дальний путь. Как они его преодолели? Трудно сказать. Скорее всего пешком — ведь приближалось лето! Кое-где подвозил крестьянский воз или, быть может, почтовая карета. По прибытии обнаружилось, что подростки еще недостаточно освоили входившую в моду концертирующую манеру «фигуральной», полифонической вокально-инструментальной музыки, хотя был отмечен красивый дискант Себастьяна.

В Люнебурге работали хорошие музыканты: в церкви св. Николая — органист И. Я. Лёве, ученик гениального Шютца, мастера духовных концертов и нового монодийно-речитативного стиля; в церкви св. Иоанна — замечательный органист, родом из Тюрингии, Георг Бём, который совершенствовался у маститого И. А. Райнкена, главы блестяще-виртуозной северонемецкой органной школы; бёмовские хоральные обработки предуготовили дальнейшие искания Баха в этом жанре. Помимо того, монастырь владел обширной нотной — естественно, рукописной — библиотекой, где Себастьян мог изучать творения мастеров немецкой музыки: Преториуса (выдающегося теоретика и композитора конца XVI — начала XVII века), Шютца, Шейна, Шейдта, Зелле (ученика Люлли), Рудольфа Але из Мюльхаузена и др. Наконец, Себастьян имел возможность ознакомиться и с новой трактовкой старинных пассионов («Страстей»): люнебургский композитор Кристиан Флор привнес в них сольные арии и инструментальные номера, предвосхитив дальнейшие опыты гамбуржцев, решенные в «просветительски»-дидактическом плане.

Для формирования юноши-музыканта существенным явилось также знакомство с французской музыкой от Люлли до современных авторов, которая звучала в замке герцога Брауншвейгского Вильгельма Эрнста. Замок находился в городе Целле. Часто ли Бах бывал в этом замке, неизвестно: путь от Люнебурга до Целле дальний. Если

бывал, то как скрипач мог участвовать в концертах тамошней придворной капеллы, насчитывавшей до 16 музыкантов. Но и в самом Люнебурге французская музыка почиталась, особенно в так называемой Рыцарской академии, где воспитывались дети «благородного происхождения» и где, в частности, ставились пьесы Мольера на французском языке.

Проселочными дорогами Себастьян ходил и в Гамбург, отстоявший от Люнебурга на расстоянии около 45 километров. Тут он знакомился с высокими достижениями северо-немецкой школы, слушал игру почти восьмидесятилетнего Райнкена. Кто знает, возможно, он посещал недавно открывшийся первый в Германии публичный оперный театр, по тому времени единственный, где спектакли давались на немецком языке. В 1703—1706 годах тут подвизался Гендель (сначала как скрипач), выступал И. Маттезон (как певец). над всеми главенствовал композитор Р. Кайзер. (Оперный театр в Гамбурге прекратил свое существование в 1738 году.) Поэтому можно предположить, что драматизм музыки Баха получил импульс не только от северо-немецкой органной школы, но и от новой оперной музыки.

Пребывание в Люнебурге оказалось важным и в другом отношении: после лютеранско-ортодоксальной Тюрингии юноша окунулся в духовную среду ганзейских городов (Люнебург с X века примкнул к Ганзе), где формировались специфические черты немецкого Просвещения. В Гамбурге жил и печатал свои труды крупнейший музыкальный теоретик, названный выше Иоганн Маттезон; позднее тут обоснуется Лессинг.

Несмотря на монастырские нравы, в школе, где два года Себастьян числился в первом, высшем классе, ощущалось влияние вольного ганзейского воздуха. В частности, воздействие выдающегося педагога-гуманиста чеха Яна Амоса Коменского (Comenius). Бах совершенствуется в латыни, читает в подлинниках Цицерона, Вергилия, Горация, изучает риторику, математику, греческий язык (более богословский уклон характерен для ордруфского лица). Симптоматична и такая деталь: Люнебург принадлежал Ганноверской династии, и при ганноверском дворе работал предтеча просветительства в Германии Лейбниц (он был лет на двадцать старше Баха), универсализм философского гения которого может служить аналогом универсальности Иоганна Себастьяна: та же безудержная жажда познания, стремление к синтезу противоречий, непреклонность в утверждении

своего идеала. Мы не знаем, как Бах относился к Лейбницу, но в книгах баховской библиотеки упоминалось его имя.

В Люнебурге завершилось образование юноши в плане общекультурном и музыкальном. Весной 1702 года он ушел из МихаэлишшULE. Куда направился, где мыкался год — неизвестно. С пятнадцатилетнего возраста, когда Себастьян покинул Ордруф, он ни от кого не мог получать материальной поддержки. Поэтому где-то он должен был найти место службы. Из-за наступившей мутации голоса он более не мог петь в хоре. Не нашел ли он приют в герцогской капелле в Целле — этом миниатюрном Версале, увлекавшемся всем французским? В Гамбурге Иоганн Себастьян не сумел бы найти применение своим силам. В июле 1702 года юноша добивался поста органиста в городе Зангерхаузен — Бах сам упоминает об этом в одном из писем 1736 года, — но уж больно молод был он, имея от роду всего семнадцать лет. Пытался добиться той же должности в Арнштадте (в церкви св. Бонифация), однако безуспешно (получил ее через год в другой церкви). Наконец попал на службу в Веймар — скрипачом в инструментальную капеллу герцога Иоганна Эрнста. Возможно, он был одновременно помощником придворного органиста И. Эффлера. Если это так, то о Бахе-органисте сохранилась в Веймаре добрая память, коль скоро через пять лет он получил приглашение на место Эффлера. Очевидно, тогда — в свои 17—18 лет — он прекрасно разбирался не только в искусстве игры на органе, но и в его строении. Отсюда понятно, что уже в июле 1703 года Бах был приглашен в Арнштадт для экспертизы (приемки) перестроенного органа в так называемой Новой церкви, хотя там служил другой органист, пожилого возраста. В Арнштадте — при той же церкви — Бах и остался, причем ему сразу назначили оклад более высокий, чем тот, который получали другие органисты в этом городе. Разве не служат приведенные факты убедительным свидетельством раннего признания гения Баха?

И еще один факт: в герцогской капелле — в свои восемнадцать лет! — он числился концертмейстером. Тут культивировалась новоитальянская музыка. Все более расширяется его музыкальный кругозор: в раннем возрасте он освоил достижения средненемецкой школы (в первую очередь, Пахельбеля — его клавирные сюиты, органные обработки, принципы варьирования), в Люнебурге знакомится с хоральными обработками Бёма, со стилем новой кантаты, а

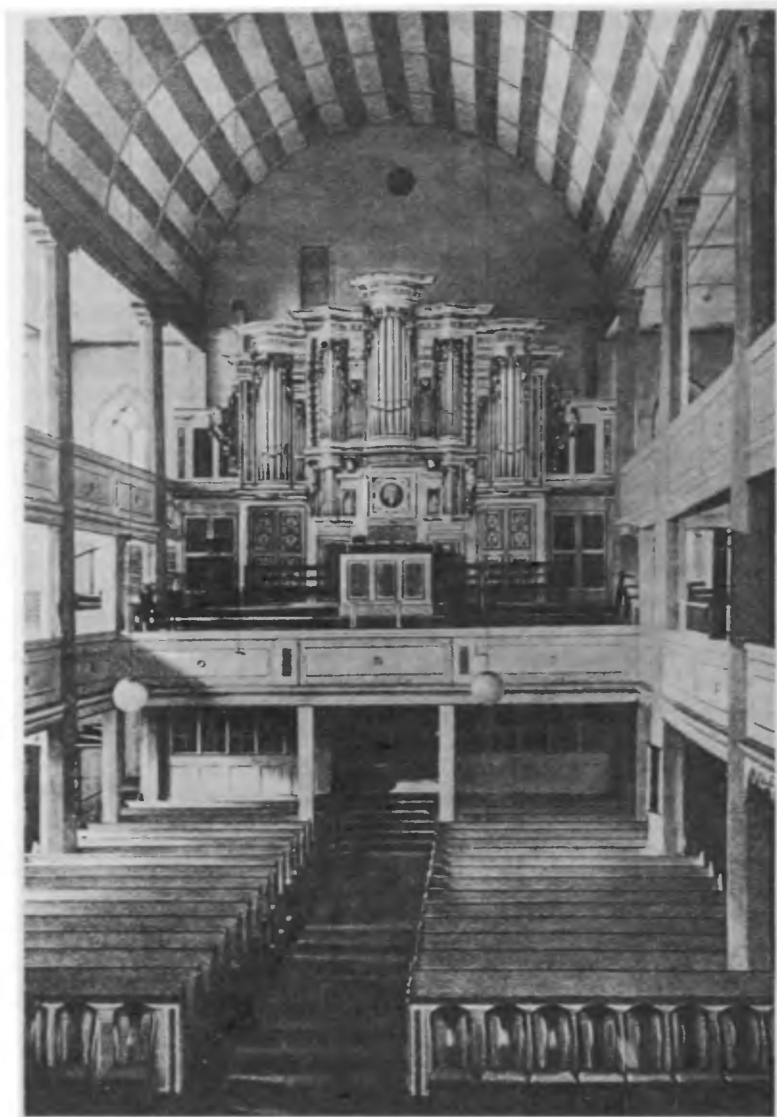
также с современной французской музыкой, в Гамбурге — с северонемецкой традицией и оперой. Теперь же, в Веймаре, в круг его музыкальных интересов вошла итальянская музыка.

Еще числясь на службе в Веймаре, 3 июля 1703 года Иоганн Себастьян был подвергнут испытаниям как органист в Арнштадте и 14 августа приступил к исполнению обязанностей в Новой церкви, где в его распоряжении находился хороший орган (был построен в 1699—1703 годах) — лучше, чем те, за которыми он позже отбывал служебные обязанности.

Городской органист

Нам трудно представить себе, каким был и о чем помышлял восемнадцатилетний арнштадтский органист. Он располагал свободным временем, ибо как органист был занят всего пять часов в неделю: в воскресном богослужении от 8 до 10 часов утра, в понедельник один молитвенный час, в четверг на ранней утренней проповеди от 7 до 9. А что он делал в остальное время? В арнштадтском замке графа А. Гюнтера, большого любителя музыки, давались театральные представления и концерты. Не принимал ли Бах в них участие как скрипач или чембалист либо даже как композитор? По городу он расхаживал в камзоле и при шпаге, раскуривая трубку с табаком, что никак не вяжется с традиционным представлением о слуге церкви. Не продолжал ли он себя ощущать прежде всего придворным музыкантом? К тому же молодой человек имел заносчивый характер, бывал порой груб. Откуда это известно? Из дошедших до нас протоколов заседаний консистории, которая неоднократно осуждала подопечного органиста за нерадивое отношение к службе.

Упреки консистории, надо полагать, справедливы. Судя по протоколам, Бах не слишком ревностно относился даже к тем минимальным обязанностям, которые надлежало ему выполнять. Непонятны причины этого нежелания. Неясно также, почему он так недружелюбно относился к школьникам — певчим церковного хора, — ведь старшие из них могли быть его ровесниками. Откуда такое чванство? Вспыльчивым он оставался и позднее, но чванливым вряд ли: все, кто с ним встречался, подчеркивали благожелательность Баха. Известно также, что он не терпел неряшливости



Арнштадт. Орган в Новой церкви

и дилетантизма. Может быть, именно это раздражало его в школьниках, и потому он отказывался проводить с ними хоровые спевки? Но все равно остается загадочным, почему здесь он не хотел утвердить себя как композитор. Правда, в первые два года жалоб не поступало. Но в августе 1705-го состоялась уличная потасовка, зачинщиком которой, возможно, явился двадцатилетний Бах. (Он грубым словом обозвал ученика-хориста, который был почти на три года старше его; в документах значится фамилия ученика — Гайерсбах.) Консистория две недели разбирала это дело: с 5 августа, то есть на следующий день после драки, до 21-го. Показания противоречивы: девушка, с которой прогуливался Иоганн Себастьян, выгораживала Баха (спор шел о том, кто на кого напал: Бах на Гайерсбаха или тот на него; факт потасовки никто не опровергал, к тому же Бах обнажил шпагу).

Не проходит, однако, и двух месяцев, как он совершает еще один, на сей раз серьезный проступок: в самую «горячую» — предрождественскую — пору консистория великодушно разрешила Баху отпуск (замещать его остался другой органист) для поездки в Любек — вновь вольный ганзейский город! — дабы он мог послушать выдающегося органиста и композитора Дитриха Букстехуде; однако свой отпуск Бах самовольно продлил. На заседании консистории 21 февраля 1706 года суперинтендент Олеариус обвинял его в том, что отпрашивался он «на 4 недели, отсутствовал же чуть ли не в 4 раза дольше». На том же разбирательстве ему инкриминировались и другие прегрешения: то он прелюдирует слишком долго, то чрезмерно кратко; отказывается сопровождать многоголосную музыку; вместо того чтобы до конца прослушать проповедь пастора, уходит в винный погребок, и прочее. А главное — он приводит прихожан в замешательство своими «странными вариациями» на хоралы, к которым добавляет «чуждые» тоны; неодобрение вызвали и излишние переченья (*tonus contrarius*). В адрес Баха были высказаны суровые слова осуждения. Но тот к ним не прислушался. Не так ли он будет поступать и три десятилетия спустя, в Лейпциге, когда обострится его вражда с магистратом?

11 ноября члены консистории вновь собрались. На сей раз к прежним нареканиям добавилось еще одно: непокорный органист приглашает в церковь, вопреки обычаю, «постороннюю девушку» (вероятно, будущую невесту), чтобы поиграть ей на органе.

В назревшем конфликте не удастся разобраться, кто прав и кто виноват: арнштадтские обыватели или Бах. Скорее всего, обе конфликтующие стороны. Невозможно восстановить истину: документы, казалось бы, говорят против Баха, но в какой мере они отражают подлинное положение вещей? Ведь важно, с какими намерениями, для чего создавался документ. (Протоколы составлял писец — а как проверить, насколько точно он записывал ответы обвиненного в преступлениях музыканта?) Неизвестно — а это уж доподлинно установить никак нельзя, — зачем Бах обострял конфликт, ради осуществления какой жизненной и творческой задачи.

Он совершил трудное путешествие в Любек, который отстоит от Арнштадта приблизительно на 450 километров. В некрологе сказано, что он одолел это расстояние пешком. Утверждение сомнительное, хотя оно переходит из одной биографии в другую: не мог же он затратить на путь более двух недель (следовательно, туда и обратно — более четырех недель), когда отпуск-то был ему разрешен всего на четыре недели! Если Бах воспользовался почтовой каретой, все равно дорога в Любек должна была отнять несколько дней...

Исключительно плодотворным было для него знакомство с возвышенно-романтическим искусством Букстехуде — композитора, наделенного безудержным полетом фантазии; его свободно-импровизационные токкаты оказали большое влияние на Баха. В пред рождественские недели Букстехуде давал в церкви концерты — в нашем теперешнем смысле слова — с разнообразной, обширной программой. А 2 и 3 декабря 1705 года с необычайной пышностью исполнялась Траурная музыка в связи с кончиной императора Леопольда I и Торжественная — по случаю возведения на престол императора Иосифа I (так называемые *Abendmusiken*). Возможно, Бах рвался на Север и для того, чтобы вновь вдохнуть «свежий воздух» ганзейских городов. Возможно также, что на обратном пути он посетил Люнебург и там общался с высокочтимым им Георгом Бёмом. (Состоялось ли личное знакомство с Букстехуде, неизвестно; тому было тогда 66 лет.) Приходится ли после этого удивляться, что четырехнедельный отпуск растянулся на четверть года?

Однако не удастся установить, как эта поездка отразилась на творчестве Баха. Наиболее ранние из дошедших до нас рукописей датируются примерно 1700—1705 годами. Это пьесы для органа или клавира. В целом трудно ощутить

в них специфичность творческой манеры автора, легче определить следы влияний, в том числе вариационной манеры Пахельбеля, затем Букстехуде (либо других северо-немецких мастеров) или входившего в моду итальянского концертирующего стиля. Наиболее оригинальным представляется, пожалуй, «Каприччио на отъезд горячо любимого брата» (1704 или 1705 год — имеется в виду близящийся отъезд Иоганна Якоба в Швецию) — программное сочинение для клавира, образцом для которого послужили незадолго до того опубликованные «Библейские сонаты» Иоганна Кунау (1700)⁸. В Каприччио предугадываются черты зрелого Баха, особенно в третьей части — чаконе, наделенной подзаголовком «Всеобщая скорбь друзей» (ср. чакону из кантаты № 12).

Несмотря на скудость сведений, все же можно утверждать: имя И. С. Баха приобрело авторитет в музыкальных кругах. 28 ноября 1706 года его приглашают на экспертизу органа в городе Лангевизен, он уже имеет учеников, а в марте следующего года ему предлагают пост органиста церкви св. Власия в Мюльхаузене. Официальное подтверждение приходит в июне, и 29-го того же месяца Бах возвращает арнштадтским властям ключи от органа Новой церкви. Сомнительно, чтобы прощание протекало в дружественной атмосфере; покинутый Бахом пост был вверен его двоюродному брату — тому, кто замещал его во время поездки в Любек.

«Вольный имперский город» Мюльхаузен (присоединен к Пруссии в начале XIX века) — один из старейших городов немецких земель: уже в XVIII веке он выдвинулся как значительный торговый пункт на пути из Нюрнберга и Аугсбурга в Бремен и Гамбург. В начале XVI века здесь жил и проповедовал вождь крестьянских движений Томас Мюнцер — Мюльхаузен оказался в центре восстания 1525 года. Но вместе с тем — в различные времена — в этом городе происходили торжественные церемонии встреч могущественных королей с их обширной свитой. Пышно отмечались и ежегодные выборы членов магистрата. Мюльхаузен имел импозантный вид — многобашенный, с более чем шестьдесятю городскими воротами.

Горожане гордились своими славными музыкальными традициями. В XVII веке тут работали композиторы, приобретшие известность в Германии: И. фон Бурк, И. Эккард,

⁸ Кунау начал писать сонаты для клавира в 1692 году. — Ср. аналогичную по замыслу четырехчастную сонату Баха D-dur (1704).

особенно же упомянутый выше (в связи с Люнебургом) Р. Але. Музыка в Мюльхаузене была в почете. Одно из свидетельств тому — избрание Але бургомистром. После смерти Р. Але место главного органиста города занял его сын, который умер в декабре 1706 года. Вероятно, вскоре после этого начались переговоры с Бахом. Так что приглашение его в Мюльхаузен следует рассматривать как знак уважения к художественным заслугам двадцатидвухлетнего музыканта, да и оклад ему был положен более высокий, чем предшествовавшему ему органисту церкви св. Власия, которая обращала на себя внимание величественной архитектурой и роскошным порталом.

Тем не менее Баху не повезло с новым назначением: за две недели до его приезда пожар уничтожил большую часть города, и культурная жизнь в нем начала клониться к упадку. Невыгодная для Баха ситуация осложнилась также из-за того, что в Мюльхаузене обострились противоречия между двумя крылами протестантизма: ортодоксами и пиетистами. Последние более склонны к выражению личного чувства, живой, деятельной веры, которая, по их мнению, сковывалась обрядностью, тогда как первые, будучи «правоверными», строго придерживались предустановленного ритуала богослужения. Церковь, которую обслуживал Бах, возглавлял суперинтендент пиетист И. А. Фроне. (Он был учеником и последователем И. Я. Шпенера, создателя этого склонного к мистицизму учения; Фроне стал пастором в 1691 году.) В другой церкви настоятелем служил ортодокс Г. Айльмар; Бах поддерживал с ним дружеские отношения. Религиозные раздоры затрудняли работу композитора.

Не будем, однако, преувеличивать трудности, которые слишком акцентируются историками богословского толка: пиетист Фроне никак не препятствовал музыкальной деятельности органиста — именно в Мюльхаузене, в подведомственной ему церкви, впервые столь ярко проявился гений Баха. Неверно полагать, будто только здесь он обрел себя как композитор: в Мюльхаузене Бах числился на службе всего десять месяцев, а фактически работал и того меньше — восемь. Очевидно, его художественное созревание обозначилось ранее, еще в Арнштадте. Пробовал ли он там свои силы в кантатном жанре, мы не знаем. Не лишено вероятия, что кое-что из того, что исполнял в Мюльхаузене, задумал еще в Арнштадте. Как бы то ни было, нельзя представить себе приход Баха к мастерству как некий внезапный рывок. Такое глубоко выразительное произведение, как

Actus tragicus (кантата № 106), написанное в 1707 году, подтверждает его зрелость. Другая кантата (№ 71), исполненная 2 марта 1708 года, отмечена торжественным складом — ее создание приурочено к выборам магистрата. Подобные кантаты именуются «выборными»; Бах продолжал их создавать и позднее, в Лейпциге. Предполагают, что всего в Мюльхаузене Бах исполнил пять кантат (в июле, вероятно, № 196).

Мы не располагаем сведениями о том, как жил Бах в Мюльхаузене, с кем встречался. Венчание с Марией Барбарой состоялось 17 октября 1707 года, крещение первого ребенка — Катарины Доротеи — 29 декабря следующего года, первенец-сын Вильгельм Фридеман родился 22 ноября 1710-го. Как до того, так и позднее Себастьяна навещали родственники. Он стал влиятельным лицом, к мнению которого прислушивались.

Если сравнить содержание протоколов арнштадтской консистории с тем, как к Баху относились в Мюльхаузене, то перед нами предстанут словно два разных характера: один строптив и нерадив, а второй — рьяно принявший на себя руководство музыкой в церкви. Неразрешимая загадка: ведь это один и тот же молодой человек, к тому же гениально одаренный!

В двадцать три года, когда Бах решил покинуть Мюльхаузен, он был мастером, готовым свершить большие деяния. Но почему, если к нему тут хорошо относились, он пожелал сменить место службы? В прощальном обращении к магистрату Бах сам дал ответ на этот вопрос. Он пишет без подобострастия, с чувством собственного достоинства, как музыкант, знающий себе цену, убежденный в правоте дела, которому служит. Этот документ, существенный для уяснения жизненной и художественной позиции Баха, датирован 25 июня 1708 года⁹. Его надо верно прочесть, чтобы избежать кривотолков.

Центральный вопрос — что Бах имел в виду, когда писал о «конечной цели» (Endzweck), которую себе поставил? В контексте фразы стоит: он, Бах, хотел бы исполнять «во славу Божию упорядоченную (regulirte¹⁰) церковную музыку». При анализе этой фразы все зависит от того, на каком

⁹ Письмо в мюльхаузенский магистрат и пространное послание 1730 года, направленное магистрату Лейпцига, о котором речь впереди, — важнейшие среди сохранившихся документов, написанных Бахом.

¹⁰ Правписание здесь, как и в последующих цитатах из документов того времени, — старинное.

слове поставить акцент: на слове «упорядоченная» или на определении «церковная музыка». Бах служил в церкви — само собой разумеется, он пишет о церковной музыке. Но в той церкви, где он служил, кантаты исполнялись нерегулярно — не каждое воскресенье, как то положено. Он же хочет расширить поле деятельности. Отсюда главное в цитированной фразе — требование упорядочения. Так же ревностно Бах стремился навести порядок в подведомственных ему церквях Лейпцига и, когда наталкивался на непонимание своих намерений, с непоколебимым упорством враждовал с магистратом. С аналогичным требованием о наведении порядка в придворных капеллах он мог бы обратиться и к владетельным герцогам или князьям.

Что же касается слов «во славу Божию», то это — обиходное в то время выражение. Как человек набожный, он и светскую музыку писал, имея в виду ту же цель. Поэтому ничего нет удивительного в том, что без зазрения совести Бах решил сменить службу в городской церкви на службу при веймарском дворе, которая представлялась ему более выгодной.

В качестве аргументов Бах выдвинул три тезиса: 1) в Мюльхаузене нет достаточных условий для упорядочения музыки; 2) он неудовлетворен положенным ему окладом; 3) его раздражают неблагоприятные обстоятельства (Wiedrigkeiten) — подразумеваются религиозные распри.

По поводу первого пункта речь шла выше. По второму пункту Бах превысил свои требования: он и без того получал больший оклад, нежели его предшественники. В третьем пункте глухо, но достаточно понятно для мюльхаузенских властей, содержится намек на вражду между лагерями пиетистов и ортодоксов.

Какой же из перечисленных пунктов перевешивает остальные по своей значимости? К Баху здесь относились по-доброму. Согласно его настоянию и по его плану в феврале 1708 года перестроили орган в церкви, а средства у магистрата были весьма скудные — после пожара надлежало отстраивать город. Но магистрат оказался еще более щедрым: городские власти издали партитурные голоса «выборной» кантаты — случай редкий в те времена. Эта кантата оказалась первой и единственной прижизненно опубликованной из всего наследия И. С. Баха в данном жанре. Через год, когда Иоганн Себастьян работал уже в Веймаре, мюльхаузенский магистрат заказал ему вторую выборную кантату. Она была исполнена и снова издана (ноты утеря-

ны). Такого почета Бах не снискал в Лейпциге: он написал там более двух сотен духовных кантат, но тамошний магистрат не считал возможным опубликовать хотя бы одну из них. Поэтому не будем, как это обычно делается в зарубежном музыковедении, преувеличивать значение третьего пункта: сомневаюсь, чтобы Бах так остро реагировал на вражду пиетистов с ортодоксами. Скорее данный аргумент служил ему благовидным предлогом, чтобы не слишком уязвить самолюбие тех, кто к нему хорошо относился. Он ценил это отношение, и в письме 1735 года, обращенном к мюльхаузенским бюргерам, тепло вспоминает своих благожелателей.

Остаются первые два пункта.

Каков был качественный уровень исполнительских сил, которыми располагал Бах в Мюльхаузене, установить нельзя, но они, бесспорно, были слабее тех, что имела придворная капелла в Веймаре. А вопросы качества музыки, ее созидания и воспроизведения — эти два понятия представляли в неразрывном единстве, — вот что, по нашему разумению, волновало Баха. Все более возрастающие требования к качеству творимого — такова «конечная цель» (Endzweck) Баха. Немаловажное значение имела и материальная выгода: веймарский герцог определил ему оклад, более чем вдвое превышавший гонорар, который магистрат выплачивал своему органисту. Наконец, в социальной иерархии того времени место придворного ценилось выше, чем аналогичное место музыканта в городской церкви.

Прошло пять лет с того времени, как восемнадцатилетний Бах недолго служил при веймарском дворе. Надо полагать, в течение этих лет он поддерживал сношения с теми музыкантами, которые там работали. В 1707 году — почти одновременно с переездом Баха в Мюльхаузен — определился на службу в Веймар Иоганн Готфрид Вальтер (более подробно речь о нем впереди), крупный теоретик, позднее первый немецкий музыкальный лексикограф, знаток контрапункта и отличный органист (служил в городской церкви, но имел связи при дворе). Вальтер родом из Эрфурта, там обучался у одного из Бахов; будучи старше Иоганна Себастьяна на год, приходился ему родственником по материнской линии, назывался кузеном (степень родства дальняя). Почему же нам не предположить, что именно веймарские друзья уговорили Баха покинуть Мюльхаузен, обеспечив ему место работы в придворной церковной капелле?

Короче говоря, Бах знал, куда, на какую службу он перебирался и зачем. Это был обдуманый шаг; ему двадцать три года, он обзавелся семьей, имеет учеников — он мастер.

Интерлюдия I: О служебной иерархии

1

Бах жил в динамично развивавшейся действительности, что сказалось на эволюции всех областей общественно-политической и культурной жизни. Наблюдая ее внешний, поверхностный слой, казалось — и тем более так может показаться с исторического далека, — что нравы, быт, социальные отношения сохраняли патриархальную устойчивость. Но подспудно, иногда же явно, в разных сферах, хоть и неравномерно, прорывалось новое. Смерть Баха приходится на срединный пункт XVIII столетия, когда это новое отчетливо проявилось в преддверии важнейшей вехи в истории Европы — Великой французской революции 1789 года. Однако в Германии старое еще цепко сковывало новое. Отражалось это и на музыкальном искусстве.

Оставим в стороне вопросы стилевых изменений: для немецкой музыки первой половины XVIII века специфично их смешение, а порой и синтез барочных традиций с предклассическими. Сосредоточим внимание на положении музыкантов — точнее, на их обязанностях и правах. Тип «свободного художника», независимого от места службы, складывается значительно позже, при иной структуре общества. Кое-что в этом отношении намечается у Моцарта, декларируется Бетховеном, станет стимулом в самоутверждении композиторов-романтиков. Пока же, в баховское время, служебные обязанности накладывают отпечаток на всю деятельность музыкантов.

Выделим шесть категорий такой деятельности. Они исторически сменялись, отражая изменчивость социальной действительности, но как реликты прошлого продолжали сосуществовать. Бах последовательно их освоил. Эти категории следующие:

- 1) «городской трубач»;
- 2) органист городской церкви (церкви были и при дворе,

но органист включался там в иную среду — не общался с прихожанами);

3) кантор (обязательно при какой-либо городской церкви);

4) «директор музыки» или «директор хора» городских церквей (директором мог быть только кантор);

5) «каммермузикус» (участник придворной капеллы) и — как более высокий чин придворного музыканта — концертмейстер;

6) капельмейстер (только при дворе).

Во всех перечисленных родах деятельности композиторская работа тесно переплеталась с исполнительской. (Певцы в оперном театре занимали особое положение; я вообще не касаюсь проблем оперного театра как места композиторской деятельности, ибо это не имеет отношения к Баху.) Могли, конечно, встречаться инструменталисты, у которых слабее выражено творческое начало; разумеется, певчие из приходского хора или кантората могли быть начисто лишены этого начала. Но композитор обязательно являлся одновременно и исполнителем. Неразрывность подобной связи сохранялась вплоть до Бетховена — она нарушилась лишь к середине XIX века.

Обратимся к названным категориям.

Как пережиток средневековых ремесленных цехов, в городах при магистратах служили «городские трубачи» (Stadt-pfeifer); к ним причислялись «художественные» скрипачи, то есть «скрипачи-мастера» (Kunstgeiger), которые так назывались в отличие от «деревенских» (Dorf-musiker, или Fiedler); последние играли на селе и в трактирах (их инструмент — прототип скрипки — Fiedel, отсюда и прозвище — «фидлеры»)¹¹. Прежде трубачи возвещали с городских башен о времени дня, о начале торжеств, предупреждали о возникшем пожаре или о приближении вражеских войск. В «Нюрнбергских мастерзингерах» Вагнера трубач назван ночным стражем (Римский-Корсаков восхищался, как этот страж, «пропев свое воззвание в F-dur, трубит в ноту *ges...*»). Позднее «трубачи» владели игрой на многих инструментах. (Бывали исключения — таков знаменитый трубач Г. Райхе, с которым Бах вместе работал в Лейпциге.) Каждый город имел от четырех до восьми «трубачей» (будем придерживаться типового наименования городских музы-

¹¹ В сцене в трактире из оперы Альбана Берга «Воццек» имеются в виду именно такие «фидлеры».

кантов), при которых состояли подмастерья. Срок обучения — пять-шесть лет, после чего наиболее способные и умелые, пройдя испытания, принимались магистратом на службу. Их обязанности разнообразны: участие в проведении городских или семейных торжеств, а по надобности — в церковном богослужении или концертном исполнении в городе и при дворе.

К XVIII веку социальное положение «трубачей» пошатнулось. Обязанности трудоемкие, а оклад низкий — в год около 40 талеров; можно было просуществовать только при наличии приработков. В целом эта прежде славная, а теперь вымирающая гильдия музыкантов исчерпала свою социальную функцию ко второй половине XVIII века, когда утвердилась и все более расширялась концертная деятельность оркестровых коллективов.

«Трубачи» находились в ведении магистрата, а надзирал за ними «музыкальный директор» города, тогда как органисты и канторы, да и сам «директор музыки» находились в двойном подчинении: и магистрата, и духовных властей — консистории. Направленность деятельности органиста и кантора в основном совпадала: им надлежало обслуживать музыкой обряд протестантского богослужения. Но соотношение их деятельности — величина исторически переменная.

Кантор в немецких землях XVI—XVII веков — это в первую очередь учитель, который преподает не только пение, но и другие школьные дисциплины¹². Общаясь с широким кругом школьников, канторы выполняли в протестантской Германии высокую историческую миссию: они передавали из уст в уста традицию хорала и духовной песни, внушали воспитанникам любовь к пению, приобщали к музыкальному искусству. Канторами являлись крупные композиторы, а также те, кто писал руководства по изучению музыки.

В духе ренессансного гуманизма Лютер писал: «Если бы я не был богословом, я хотел бы прежде всего быть музыкантом... Надлежит истинной манерой музицирования отстоять собор. Музыка управляет движениями нашей души». Духовную песнь он считал важным средством в утверждении религиозного сознания, орудием в борьбе со злом, и потому еще с 20-х годов XVI века начал их издавать вместе со

¹² Кантор — термин латинского происхождения: «тот, кто поет»; руководитель церковных певчих.

своим сподвижником Ф. Меланхтоном. Именно эта пропаганда и легла на плечи канторов.

Тридцатилетняя война пагубно отразилась на немецкой культурной жизни, ее уровень понизился, что сказалось на положении канторов. С последней трети XVII века возвышается значение органистов.

Лютер настаивал, чтобы орган в церкви не ограничивался подсобной ролью, сопровождая общинное пение, но занял бы в литургии наравне с ним самостоятельное место. Лютеровская реформа богослужебного обряда привела к расцвету немецкого органного искусства. Его высшая пора приходится на рубеж XVII—XVIII веков. Сопровождение органистом общинного пения стало второстепенной функцией, главная же заключалась в прелюдировании в духе фантазии-токкаты перед началом проповеди, а затем — в перерывах между речью пастора, чтением отрывков из Евангелия либо пением прихожан — в импровизации на темы хорала или духовных песен. Импровизации могли быть краткими («версетты») или пространными, вариационного или фугированного склада. Иногда органист выступал в роли руководителя вокально-инструментального ансамбля, исполнявшего духовную кантату. Тогда роль его представляла еще более значительной. Разумеется, органист являлся также композитором.

На автографе партитуры баховской кантаты «Nun komm, der Heiden Heiland»¹³ (№ 61), исполненной в Лейпциге 28 ноября 1723 года, есть пометка: «Распорядок богослужения в Лейпциге в 1-е воскресенье адвента»¹⁴.

Далее текст гласит (привожу полностью):

«(1) Прелюдирование. (2) Motetta¹⁵. (3) Прелюдирование на Куге, каковое исполняется целиком¹⁶. (4) Возглашение с алтаря. (5) Чтение Послания. (6) Пение литании¹⁷. (7) Прелюдирование на хорал. (8) Чтение Евангелия. (9) Прелюдирование к главной музыке¹⁸. (10) Пение Символа веры¹⁹. (11) Проповедь. (12) После проповеди, как обычно, поются

¹³ «Приди ж, язычников Спаситель».

¹⁴ Адвент — обозначение четырех предрождественских воскресений.

¹⁵ Краткий мотет а саррелла на латинском языке. — М. Д.

¹⁶ Имеется в виду тема гимна, положенная в основу импровизаций органиста. — М. Д.

¹⁷ Молитвенное пение общины с органным сопровождением. — М. Д.

¹⁸ «Главная музыка» — кантата. — М. Д.

¹⁹ Имеется в виду Credo. — М. Д.

строфы из песнопения²⁰. (13) *Verba institutionis*²¹. (14) Прелюдирование к музыке²². А после оной — поочередно — прелюдирование и пение хоралов вплоть до окончания причастия²³ и так далее».

Судя по записи — это, согласно нашим сегодняшним представлениям, общепринятая программа выступления концертирующего виртуоза-органиста и композитора с соблюдением ритуала богослужения. Таков отблеск большой традиции органной практики, которая своими корнями уходит в XVII век. Аналогичным образом Д. Букстехуде руководил музыкой в любекской церкви на *Abendmusiken* («музыкальных вечерах») — в них участвовало порой до сорока певцов и инструменталистов.

А что же делал кантор?

Школьные хоры были невысокого качества. Они бедствовали. Даже в крупных городах кантор получал скудный оклад: он жил на приработки, так называемые «*Accidentia*», то есть побочные (буквально — «случайные») доходы. Например, в Лейпциге из 700 талеров обычного ежегодного дохода Баха более 600, по его словам, причиталось за обслуживание обрядов венчальных, похоронных, семейных, общегородских торжеств и т. п. Они особо оплачивались. Но получить право на такие *Accidentia* мог только тот, кто занимал пост кантора.

К началу XVIII века создалась своеобразная ситуация: в небольших городах ведущее положение сохранялось за органистом (кантор принимал участие в богослужении лишь при исполнении сложной хоровой музыки, хотя мог выступать и как органист), а в крупных центрах кантор возвышался до роли «директора музыки» города, становясь в социальной иерархии вровень с зажиточными бюргерами. Тем не менее он продолжал числиться и выполнять функции учителя-воспитателя в подведомственной школе-канторате. Подобная двойственность, даже двусмысленность служебного положения, которая порождала противоречия между широкими правами «музыкального директора» и нудными, обременительными обязанностями учителя, вызывала постоянное раздражение Баха, когда он служил кантором церкви св. Фомы в Лейпциге.

²⁰ Подразумевается хорал; вновь поет община с органом. — М. Д.

²¹ Дословно — «слова наставления» (лат.); очевидно, возглашение с алтаря. — М. Д.

²² Возможно, имеется в виду «главная музыка» (кантата). — М. Д.

²³ Причастившись, прихожане покидали церковь. — М. Д.

При наличии «музыкального директора» города функции органистов ограничивались: они попадали в зависимое от «директора хора» положение. Им полагались очень низкие оклады — примерно 12—15 талеров в год. Поэтому в Лейпциге такие органисты, как Гёрнер (в университетской Паулинеркирхе), Гребнер (в церкви св. Фомы, где его в 1730 году сменил Гёрнер), Шотт (в Новой церкви), вынуждены были, чтобы прокормить себя и семью, одновременно работать в нескольких церквях. В общей же исторической перспективе немецкое органное искусство, достигнув кульминационной точки в искусстве И. С. Баха, вступало в кризисную пору — оно начало изживать себя в изменившихся условиях социальной действительности, когда падало значение церкви как важного (а в прошлом важнейшего) центра художественно-творческих исканий и когда из-за дальнейшей секуляризации («обмирщения») культурной жизни утверждались новые формы общественного функционирования музыки, отвечавшие новым эстетическим потребностям.

Но оставим в стороне композиторскую деятельность «директора хоров»; присмотримся ко второй, а по разумению магистратов основной, — неприглядной — стороне его службы: к работе кантора в школе.

Канторатами в Германии до Тридцатилетней войны назывались объединения бюргеров — любителей хорового пения. В связи с общим упадком культуры из-за неслыханных бедствий, обрушившихся на страну, эти объединения распались. С последних десятилетий XVII века канторатами назывались школы с интернатом для мальчиков-певчих. Они содержались в школе до мутации голоса. Некоторые, немногие из них, затем специализировались как музыканты, другие от музыки отходили, иные поступали в университеты. Те из старших школяров, кто проявлял отличные музыкальные склонности, становились старостами, помощниками кантора на спевках, а иногда и его заместителями в менее торжественных обрядах (в небольших, отдаленных церквях, на селе). Как правило, кантораты находились в плачевном состоянии. Не являла собой исключения и Томашуле (Thomasschule), школа при лейпцигской церкви св. Фомы.

Об этом подробно пишет Швейцер, не буду пересказывать там изложенное²⁴.

²⁴ См. начальные разделы главы VIII — «Бах в Лейпциге».

Плохими были и санитарно-гигиенические условия, и обеспечение школяров. (За годы баховской работы в Томасшуле умерло по тем или иным причинам 17 воспитанников.) Подбор мальчиков был случайным — далеко не все из них испытывали любовь к музыке и прилежание, от чего очень страдал Бах. Вставали рано, в 5 утра, а летом еще раньше. Начинались уроки — общеобразовательные и музыкальные, хоровые спевки, разучивание новой кантаты, а также других произведений к церковным праздникам. В воскресные дни — участие в долгой литургии, иногда в разных церквях, зимой неотапливаемых. Помимо того, надлежало участвовать во внецерковных обрядах свадеб и похорон, причем школяры сопровождали гроб с усопшим от дверей его дома до кладбища. Пели и за городом — на селе. В таких условиях, естественно, изрядно хромала дисциплина в школе, на что жаловался в 1717 году Иоганн Кунау, предшественник Баха на посту кантора школы св. Фомы.

Кантор в Томасшуле — второе в школе по влиятельности лицо: над ним стоит ректор (вместе с Conrector'ом, то есть проректором), но за все, что звучит в подведомственных церквях, отвечает он, кантор. Далее: как композитор он каждое воскресенье должен давать кантату, по преимуществу собственного сочинения (либо другого автора). Торжественно отмечались высокие церковные праздники, а также знаменательные общегородские события — например, ежегодные перевыборы магистрата. Иногда обслуживались и частные лица. Если то был знатный бюргер, богослужебные ритуалы проходили в церкви, причем там не только отправлялась рядовая литургия, но иногда исполнялись и специально написанные по данному поводу кантаты (см. кантаты № 97, 100, 117, 192). Возможно, что такие кантаты Бах исполнял с малым составом хора (не более восьми мальчиков) на дому у тяжелобольного или умершего влиятельного лица. За всеми перечисленными обязанностями кантора, включая также воспитательно-педагогическую деятельность в школе, скрывалась необозримая по объему творческая работа — создание кантат, месс, пассионов и т. п.

Неудивительно, что столь ответственный пост в Лейпциге или Гамбурге — этих двух крупнейших культурных центрах тогдашней Германии — считался почетным. Еще с XVII века на эти посты избирались авторитетные компози-

торы, пользовавшиеся широкой известностью²⁵. Все дело, однако, заключалось в том, какой смысл вкладывался в понятие «кантор», какой аспект в его деятельности выдвигался на первый план. В понимании городских властей тот в первую очередь учитель-воспитатель певчих, участвующих в богослужении подведомственной ему церкви. Если же надлежало обеспечить музыкальную литургию в нескольких церквях, кантор именовался «директором (то есть руководителем. — М. Д.) музыкального хора» (*Director Chori Musici*), или — сокращенно — «директором музыки» (*Director Musices*). Бах делал акцент именно на этом чине и по праву считал себя, если воспользоваться современной нам немецкой терминологией, генералмузикдиректором не только церквей, но города в целом. Когда Бах скончался, в протоколах магистрата было скупно отмечено: «...Среди прочих умер кантор Томасшуле, или, точнее сказать, *Capell-Director*» (в данном контексте — «руководитель хоровой капеллы»). В протокольной заметке сжато выражена та двойственность служебного положения, которой характеризуется должность кантора: с одной стороны, он, казалось бы, учитель-воспитатель, обязанный обучать («*informiren*»), воспитывать школяров, а с другой — он главное лицо в городе по вопросам богослужебной музыки. Бах же, помимо того, стремился распространить свое влияние и за пределы церкви.

Кунау, равно как и Бах, «руководил музыкой» в четырех наиболее представительных церквях (Телеман в Гамбурге — в пяти). Если добавим к этому внецерковную деятельность, то тогда согласимся с Бахом: он действительно был генералмузикдиректором Лейпцига. Но он добился этого за счет пренебрежения своими прямыми обязанностями кантора-учителя. Бах достиг поставленной себе цели обходным маневром: во вражде с магистратом ему служили поддержкой те привилегии, которыми он сумел заручиться в придворных кругах.

²⁵ Вакантные места на эти должности оспаривались крупными композиторами, которые работали то в Лейпциге, то в Гамбурге. После смерти Кунау на лейпцигский пост претендовал Телеман, который с 1721 года был кантором в Гамбурге; позднее его сменил на этом посту Ф. Э. Бах (занимал эту должность 20 лет). До того, после кончины отца, Филипп Эмануэль дважды тщетно добивался должности кантора церкви св. Фомы (в 1750 и 1755 годах). Ф. Э. Бах умер в 1788 году. Его преемником явился А. Хиллер, который спустя год сменил канторский пост в Гамбурге на более почетный — лейпцигский.

Внешний облик любого старинного немецкого города, малого или большого, наделен специфически национальными чертами. При той раздробленности, которая укоренилась после Тридцатилетней войны, каждый город имел замок или дворцовые здания. Но собственно городской центр образовывала ратуша — цитадель магистрата, а неподалеку от нее находились собор (либо главные церкви) и Рыночная площадь.

Характерный вид такого города описан в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Роман создавался в тяжелые годы второй мировой войны в эмиграции, в США, и Манн описывает вымышленный, но сохранившийся в памяти, некий реальный город, от которого «рукой подать до Галле, города Генделя (здесь он родился, провел детские годы. — М. Д.), и Лейпцига, города кантора св. Фомы, до Веймара, Дессау, Магдебурга». Это всё родные для Баха места. Тем больший интерес представляет описание Т. Манна:

«Старинные церкви, любовно сбереженные, бюргерские дома и амбары, строения с недоделанными балками и выступами этажей, круглые башенки с островерхими крышами, встроенные и замшелые стены, площади, мощенные булыжниками и обсаженные деревьями, ратуша, по своей архитектуре находящаяся на полпути между готикой и ренессансом, с колокольней на высокой крыше, лоджиями под ней и двумя остроконечными башнями, которые, образуя эркеры, идут по фасаду до самого низу, — все это вместе взятое дает человеку почувствовать непрерывную связь с прошедшим...»²⁶.

«Город» и «двор», как олицетворение бюргерства и феодальной аристократии, — две взаимосвязанные, хоть и противоборствующие социальные силы. Во Франции, классической стране абсолютизма, противоречия между этими двумя силами все более обострялись в XVIII веке и привели к революционному взрыву. В Германии такие противоречия приглушены, и «город» по-прежнему скован «двором».

Сколь ни мал двор, его правитель мнил из него сделать подобие Версаля — средоточия муз. В зависимости от финансовых возможностей, степени знатности, меры тщеславия, а также художественных склонностей, правитель обзаводился придворными поэтами, композиторами, драма-

²⁶ Манн Т. Собр. соч., т. 5. — М., 1960, с. 48—49.

тическими актерами или оперными певцами, инструменталистами. Из последних, отчасти и из певцов, составлялась «капелла». В среднем в ней насчитывалось около двадцати музыкантов. Они назывались «каммермузикусами» (камермузыкантами). Во главе стоял капельмейстер, дословно — «мастер капеллы». «Мастер» являлся главным: он «поставлял» музыку, ее производил (сочинял) и руководил ее воспроизведением (исполнением). Поэтому, коль скоро он работал при дворе, равнозначным понятием являлось определение «придворный композитор» («Hoff-Compositeur» — привычное в то время смешение немецких слов с французскими: галлицизмами полна официальная речь, в том числе эпистолярная).

Курфюрст Саксонский, он же, впрочем, ненадолго, король Польский, по пышности своего двора в Дрездене возжелал соперничать с Версалем — роскошью архитектуры, ныне всемирно известной картинной галереей, оперным театром и капеллой. К концу жизни Баха выдвинулся двор короля Прусского с центром в Потсдаме. Вместе с тем дядя Фридриха II, макграф Бранденбургский, владел куда менее значительным двором и его капелла насчитывала всего шесть-семь инструменталистов. (Бах написал для него шесть концертов для оркестра; Ф. Шпитта поименовал их «Бранденбургскими»; за ними закрепилось это название.) Веймарский герцог был побогаче: в его инструментальной капелле насчитывалось более 16 участников. Представительными были также дворы в Дармштадте, Касселе, Ганновере.

Двор, если он не совсем захудалый, вроде эйзенахского, оплачивал труд музыкантов лучше, чем магистрат. Помимо материальных выгод, двор предоставлял в некотором отношении более широкие возможности для выявления таланта композитора. Преимущества эти следующие:

1. Профессиональный уровень виртуозов капеллы значительно превосходил возможности того исполнительского аппарата, который находился в распоряжении кантора. Среди них были замечательные музыканты: гамбист Абель, скрипачи Шпис и Розе (в Кётене), скрипачи Пизендель, Волюмье (в Дрездене), скрипач Ф. Бенда, чембалист Ф. Э. Бах, флейтист Кванц (в Берлине) и многие другие. Это были творчески очень одаренные люди.

2. У композитора-капельмейстера оставалось больше свободного времени для, так сказать, внеслужебной работы, нежели на церковной службе, распорядок которой регламентирован литургией.

3. Он имел также большой простор для воплощения нетрадиционных замыслов, для экспериментирования в разных видах и формах композиции, тогда как для кантора формы эти предустанавливались рамками богослужения.

Однако столь же очевидны те ограничения, унижения, которые испытал придворный музыкант: он целиком зависел от нрава и прихотей правителя княжества, маркграфства или курфюршества. И сколь бы тот ни был расположен к своему музыканту, как это имело, например, место у Баха в Кётене, все же он находился на положении слуги. Не приходится, тем более, упоминать, какие беды ожидали такого музыканта, если он тем или иным своим поступком вызывал гнев властителя. Достаточно напомнить, что герцог Веймарский обрек И. С. Баха на четырехнедельный арест. А как изнывал от прихотей Фридриха II Ф. Э. Бах!..

Иное дело в городе: там музыкант ощущал себя равным среди равных, бюргером среди бюргеров. Если же то был крупный музыкант, то он причислялся к *Nobilitas literaria et scientia*, к академической элите, среди которой — знатоки права, латыни, лица духовного звания, врачи, состоящие на службе у магистрата, и т. д. Конечно, и среди горожан была своя устойчивая социальная иерархия: ими правили знатные бюргеры, сенаторы. Но если слово феодального правителя являлось нерушимым, то решение магистрата можно было оспорить. Опровергнуть его не так легко; Бах в Лейпциге это неоднократно испытал. Но у него всегда был в запасе дополнительный шанс: он мог, говоря образно, минуя ратушу, обратиться в замок. Привилегии, которые предоставляли музыканту придворные чины, оказывали ему поддержку в тяжбе с магистратом.

Каковы же эти чины? Они были бегло названы ранее, сейчас детально их рассмотрим.

В XVII веке вплоть до последней трети столетия характер музыки определялся во многом местом, в котором она звучала. Если, например, инструментальная трио-соната именовалась «церковной» (*da chiesa*), то не потому, что в ней звучали духовные мотивы, а потому, что в Италии XVII века она исполнялась в церкви, в отличие от сонаты камерной (*da camera*), исполнявшейся на дому или в дворцовом помещении — в комнате, в «палате». Разумеется, разновидности этого жанра порождены не только акустическими отличиями церковного помещения от салона: сама слушательская направленность внимания была иной в зависимости от того, где звучала музыка. Это отражалось и на ее характере: более

возвышенно-сосредоточенная «церковная» соната отличалась от развлекательно-бытовой «камерной». (Позднее оттенки в этих различиях стерлись.)

Исходя из того же принципа, размежевывалась музыка трех, как говорили тогда, стилей или, точнее сказать, манер в музыке — церковной, театральной (оперной) и камерной. Об этом подробно писали такие видные критики и теоретики, как Маттезон, Шайбе, Кванц, Форкель и др. Следовательно, «камерная музыка» (нем. Kammermusik, франц. musique de chambre) — это все то, что исполняется не в церковном или театральном помещении, а, как мы бы сейчас сказали, в концертных условиях, но с привычным тогда малым составом исполнителей (и слушателей). Каждый участник ансамбля — «каммермузикус» («камерный музыкант»), а виртуоз в игре на своем инструменте — «концертмейстер» («концертный мастер»). Коль скоро эти ансамбли играют при дворе, то каммермузикус — придворный чин, концертмейстер — тоже.

Следующим после каммермузикуса и концертмейстера, более высоким чином считался капельмейстер. Не надо, однако, полагать, будто главной его функцией является управление исполнительским ансамблем. Наоборот: это побочная функция. Каммермузикусы и, тем более, концертмейстеры — прежде всего виртуозы (меру таланта и умения оставляем в стороне), а он, капельмейстер, — один из них и играет на каком-либо инструменте на *равных* с ними основаниях. Чувство совместного музицирования было весьма развито, и потому дирижерское искусство не могло стать особой, специфической областью исполнительства.

Руководители исполнительских коллективов как таковые не выделялись. Овеянные славой представляли имена клавесинистов, органистов, скрипачей, флейтистов, певцов и других солистов. Могли славиться и ансамбли, — например, ансамбль «24-х королевских скрипачей», созданный и руководимый Люлли, или дрезденская капелла, но никак не дирижеры.

Кем же тогда был капельмейстер?

Он был прежде всего композитором. Присвоение капельмейстерского чина — дань уважения его таланту. И руководство капеллой заключалось не столько в дирижировании, сколько в выборе — и творении — ее репертуара. Более того, капельмейстер даже мог не быть участником этого ансамбля, но благоволивший ему правитель вправе присвоить ему капельмейстерский титул (подчеркиваю: не оплачи-

ваемую должность, а чин!). Так поступил герцог Вейсенфельсский: Бах не служил у него, но такой титул получил, потому что упомянутый герцог, к тому же не очень большой ценитель муз (он больше увлекался охотой), испытывал чувство приязни к Баху.

Современники Баха, его друзья и поклонники в своих письмах не называли его кантором — величали «господин капельмейстер». Да и в воспоминаниях указывалось на общение не с кантором, а с «господином капельмейстером из Лейпцига» (см., например, свидетельство о встрече Баха с Франтишком Бендой в 1734 году). В письме 1767 года к Форкелю Филипп Эмануэль подчеркивал, что его отец был «капельмейстером разных дворов». В данном контексте это означает: Иоганн Себастьян пользовался признанием в высших социальных сферах как композитор. В воспоминаниях, в некрологе, во всех словарных изданиях, начиная с И. Г. Вальтера и до начала XIX века, — всюду на первом месте Бах именуется придворным капельмейстером, а лишь затем упоминается, что он служил кантором церкви св. Фомы (либо такое упоминание вообще опускается). Романтическая историография с ее идеализацией патриархальных обычаев прошлого смешала исторически реальное соотношение социальных функций, прав и обязанностей немецких музыкантов первой половины XVIII столетия. Это отразилось и на изложениях биографии Баха.

В 1736 году он добился присвоения ему высокого титула в одном из наиболее блестящих дворов Германии — в Дрездене. В декрете сказано, что отныне Бах именуется «композитором придворной капеллы» королевства Польского и курфюршества Саксонского, но этой капеллой он никогда не руководил и музыку ей не поставлял. В официальных посланиях Бах называл себя «королевский польский и курфюрстский саксонский композитор». То был очень высокий светский чин — наподобие камергера. Как «директор хора» (или «директор музыки») Лейпцига он числился церковным композитором и на службе находился под контролем городских и духовных властей. Но, обладая придворным чином, он мог проявлять относительную самостоятельность, опираясь на могущественный авторитет феодальной власти.

Своеобразный парадокс: призванный в Лейпциг на церковный пост, Бах, приобретая светский чин, под защитой двора ощутил большую свободу в осуществлении своих творческих замыслов в области не только внецерковной, но и духовной музыки!..

В XVII веке за Веймаром установилась, а в следующем столетии упрочилась слава одного из важных центров немецкой художественной культуры; этот город сделался всемирно известным. Само герцогство по объему своему не было значительным, однако именовалось «великим». С конца XVI столетия жизнь страны сосредоточилась в столице герцогства, расположенной в живописной местности. Поныне сохранились великолепные обширные парки: один расположен за дворцовым комплексом — он именовался «Вильгельмсбург», — другой, так называемый «Тифурт», — неподалеку от столицы. Правда, парки создавались после 1775 года, когда тут обосновался Гёте, но ландшафт был столь же привлекательным в баховские времена.

Герцог Вильгельм Эрнст правил страной с 1683 года. Поначалу он, как и другие немецкие князья, стремился подражать версальскому двору; в 1697 году даже имел свою, как выражались тогда, «труппу комедиантов» (Komödientruppe) — драматических и оперных артистов, но потом ее распустил. Вильгельм Эрнст впоследствии стал просвещенным государем. Хроникеры подчеркивают его добродетельный, скромный образ жизни, набожность (он был ортодоксальным лютеранином), его благие намерения улучшить условия существования подданных. Не будем идеализировать эти черты: герцог обладал неограниченной властью и пользовался ею столь же произвольно, согласно своей прихоти, как и другие абсолютные монархи, а нравы при дворе были консервативными. Есть, однако, объективные данные, говорящие в пользу Вильгельма Эрнста: он затратил немалые суммы на создание библиотеки, построил приют для сирот, основал гимназию, духовную семинарию для учителей и проповедников, перестроил придворную церковь, на пост органиста которой пригласил Баха.

Герцогский род был разветвленным. Младший брат правителя, Иоганн Эрнст, в инструментальной капелле которого служил Бах в 1703 году, умер в 1707-м. Он имел двух сыновей: один — принц Иоганн Эрнст (назовем его «младшим»), одаренный композитор — погиб в возрасте восемнадцати лет в 1715 году; другой — Эрнст Август — с 1709 года являлся соправителем герцогства, но с дядей, по видимому, находился не в очень добрых отношениях.

Каждый из членов семьи имел свой замок, где музыка находилась в почете. Попутно заметим, что Эрнст Август был женат на сестре князя Ангальт-Кётенского Леопольда, с которым Бах познакомился еще в Веймаре²⁷.

Вильгельм Эрнст привлек в капеллу хороших музыкантов: в ней числилось 12 певцов и примерно 16—18 инструменталистов. С 1696 года на протяжении двадцати лет капеллой руководил малодаровитый композитор И. С. Дрезе. Ко времени приезда Баха он одряхлел — ему было 64 года. Функции вице-капельмейстера (помощника) выполнял его сын. Бах стремился занять этот пост, что послужило поводом к острому конфликту. Осложнения обозначались позже, на первых порах разногласий не было.

26 июня 1708 года Бах распростился с магистратом Мюльхаузена и уже 14 июля получил от герцога денежное вознаграждение за переезд в Веймар, сразу же приступив к исполнению служебных обязанностей. При крещении дочери Катарины Доротеи 29 декабря 1708 года Бах вписал в церковную книгу свой титул как «F[ürstlich-]S[ächsischer] Cammer[-]Musicus und Hofforganist» («княжеский саксонский камермузикус и придворный органист»), хотя первого чина еще не получил. Характерна в этом отношении еще одна его расписка, относящаяся к 1714 году: там он титулует себя «концертмейстером и придворным органистом», — иначе говоря, снова подчеркивает приоритет участника капеллы над должностью органиста. В свете приведенных сведений об иерархии музыкантских рангов это примечательная деталь.

Для становления личности и композиторского гения Баха его приглашение в Веймар следует считать счастливым стечением обстоятельств. Прежде всего: он попал в среду музыкантов. Бах встречался с ними и прежде, но встречи были случайными, степень личной близости сомнительна. Теперь бок о бок с ним работал «кузен и кум» Вальтер, наладились контакты с другими музыкантами-профессионалами. В Веймаре, особенно в кругу юного Иоганна Эрнста, увлекались произведениями итальянской скрипичной школы — концертами Альбинони, Торелли, несколько позднее Вивальди и др. Бах также не мог не увлечься ими, осваивая новое в современных художественных тенденциях,

²⁷ Ангальтские земли, расположенные северо-восточнее Веймара за пределами Тюрингии, состояли из нескольких провинций. В одной из них родилась принцесса Ангальт-Цербстская, позднее ставшая императрицей Российской Екатериной II.



И. С. Бах в веймарский период жизни и творчества

подтверждением чему служат его переложения подобных концертов для органа и для клавира, где среди сочинений различных авторов три принадлежат перу Иоганна Эрнста-младшего²⁸. Что же касается работы Баха как органиста в придворной церкви, то она отнимала у него немного времени. Сколь ни набожным был правящий герцог, но одно дело богослужение в городской церкви, переполненной прихожанами (там, напоминая, служил Вальтер), а другое — в узком кругу придворных, посещавших замковую церковь. Всего полгода спустя после своего приезда в Веймар Бах именовал себя камермузикусом. Не следует ли из этого, что он уже тогда больше трудился в инструментальной капелле, нежели в церкви? К тому же с 1711 до конца 1713 года она перестраивалась в герцогском замке, перестраивался и орган. Реставрация была настолько капитальной, что, согласно сохранившимся актам, затраченных сумм хватило бы на постройку нового здания.

С кем же Бах здесь непосредственно связан и кто мог оказать на него благотворное влияние?

Иоганн Готфрид Вальтер — на редкость эрудированный музыкант, причем стал таковым еще в молодые годы, проявив исключительную любознательность к вопросам теории. В 1703—1706 годах он объездил ряд городов от Франкфурта-на-Майне и Дармштадта до Магдебурга и Нюрнберга, чтобы встретиться с наиболее известными специалистами в следующих, по общепринятой тогда терминологии, областях: 1) *musica theoretica* — эстетико-акустическое обоснование музыки; 2) *musica practica* — как мы бы сейчас сказали, основы теории музыки и практического музицирования; 3) *musica poetica*, или, по-нашему, собственно теория композиции. В 1704 году Вальтер в качестве ученика провел некоторое время у А. Веркмайстера — наиболее видного наследника немецкой музыкально-теоретической школы XVII века, основоположником которой был М. Преториус, создатель исторического по своему значению капитального труда «*Syntagma musicum*» (1615—1619); Веркмайстер по праву считается также новатором в теоретико-акустической разработке равномерной темперации.

Имея от роду двадцать три года, Вальтер написал «Наставление к сочинению музыки» («*Praecepta der musikalischen Composition*») — первое в Германии пособие по теории ком-

²⁸ В 1718 году Телеман издал шесть его концертов.

позиции для начинающих²⁹. Приступив к работе в Веймаре, он посвятил этот трактат принцу Иоганну Эрнсту — тому тогда было двенадцать лет. Музыкально одаренный мальчик обучался по «Наставлению» под непосредственным руководством его автора.

В отличие от теоретических, композиторские способности Вальтера проявились недостаточно. Но, как свидетельствуют современники, Бах ценил его хоральные обработки выше собственных, с чем, однако, мы никак не можем согласиться. Вальтер был отличным знатоком контрапункта. Ради совершенствования в нем он обменивался с Бахом «загадочными канонами», хитроумные решения которых доставляли им немало удовольствия. Вероятно, именно он приохотил своего родственника к транскрипциям для органа или клавира концертной музыки в новомодном итальянском духе. (Сохранилось около полутора десятков вальтеровских органных переложений концертов.) Как страстный собиратель книг о музыке и нот, Вальтер знакомил Баха с ними, расширял его кругозор. В одном из писем (от 6 авг. 1729 года) он, в частности, упоминает, что имеет более 200 вещей Букстехуде и Баха; пьесы второго получил непосредственно «от самого господина автора, ...9 лет прожившего здесь (в Веймаре. — М. Д.) придворным органистом». Неудивительно, что именно Вальтер явился первым музыкальным лексикографом в Германии³⁰.

Если общение с Вальтером способствовало общемузыкальной эволюции Баха, то в его поисках новых средств выразительности в вокальной сфере — или, шире, во взаимодействии поэтического образа с музыкальным — известное влияние мог оказать Саломо (Саломон) Франк, с 1702 года совмещавший при веймарском дворе должности «высшего секретаря консистории», директора обширной герцогской библиотеки и нумизматической коллекции. Франк — даровитый поэт и наиболее даровитый среди всех, на чьи тексты Бах писал кантаты. Поэзия Франка лирична, сердечна, в ней есть тот интимный тон, который отвечает скорее пиетистски-субъективному истолкованию религиозных догматов, чем ортодоксально-лютеранскому. Присущ

²⁹ Трактат сохранился в рукописи; опубликован только в 1955 году.

³⁰ Вальтер не покидал Веймар до самой смерти (1748). В начале 40-х годов для нереализованного проекта обновленного переиздания своего словаря он делал заметки, которые передал Герберу (словарь последнего вышел из печати в 1790—1792 годах). Вальтер умер в бедности, его богатая коллекция манускриптов разошлась по рукам.

ей и некий мистический оттенок, что также характерно для пиетизма, хотя согласно должности своей и по ортодоксальным убеждениям Франк отвергал это учение. В 1697 году он опубликовал свой первый сборник текстов для кантат, где в стихах разрабатывал библейские изречения. Более свободную их трактовку Франк дал в сборниках 1715 и 1718 годов. Всего им создано около 450 духовных песен, стихов для арий, хоров и т. д. Нам неизвестна степень близости личных отношений Баха с Франком — тот был старше на 26 лет, — но представляется вполне вероятным, что поэзия герцогского секретаря и библиотекаря оказалась по духу близкой молодому композитору и, возможно, усилила в музыке его кантат пиетистские черты, нередко сладостно-печальные или горестно-страдальческие. Во всяком случае, общение с душевно отзывчивым поэтом, обладавшим глубокими гуманитарными познаниями, должно было оказать благотворное влияние на Баха.

Гипотетической остается близость его общения с другим гуманистом — И. М. Геснером, который двадцатичетырехлетним, в 1715 году (он был моложе Баха на шесть лет) получил пост проректора Веймарской гимназии. Они здесь познакомились, а добрые отношения упрочились, когда Геснер в 1730 году стал ректором школы св. Фомы в Лейпциге. Если их отношения в Веймаре имели дружеский характер, то это было на пользу Баху, ибо Геснер — разносторонне образованный знаток античной филологии, к тому же немало сделавший для обновления школьного образования.

Вообще, при веймарском дворе, как тому и надлежало быть у просвещенного государя, среди придворных были образованные люди, велись беседы о политике, искусстве, культуре. Это — хорошая питательная среда для общего развития личности Баха. Не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать ее значение. Бесспорным представляется, что в предшествующие годы Бах не имел возможности на равных основаниях беседовать с такими людьми. Вместе с тем это и хорошая жизненная школа; вращаясь в замкнутой придворной среде, он учился тактике поведения при утверждении поставленных себе задач, умению обнаружить силу либо слабость того, от кого зависело их осуществление. Короче говоря, девятилетнее пребывание при дворе влиятельного герцога помогло выработке у Баха практической жизненной сметки, однако изысканных навыков общения он не приобрел. Не овладел ими и впоследствии — он не был светским человеком.

Добавим в заключение еще один дополнительный штрих: из-за центрального географического расположения в ряду других средненемецких земель Веймар нередко посещали заезжие музыканты; Бах устанавливал с ними контакты. Среди прочих — Георг Телеман и И. Г. Пизендель. Последний, прославленный скрипач, автор произведений для скрипки соло (Бах последует его примеру), посетил Веймар в 1709 году, в 1716-м совершенствовался в Венеции у Вивальди, с 1728-го стал концертмейстером дрезденской придворной капеллы.

Начальные веймарские годы Баха протекали спокойно. Герцог Вильгельм Эрнст — ему было 46 лет, когда тот переехал в Веймар, — благожелательно относился к игре придворного органиста. Именно в эти годы Бах создал около пятидесяти произведений для органа. Одно из первых — исключительное по размаху и эмоциональному напряжению — токката d-moll. В клавирных токкатах еще сохраняются признаки букстехудовской сквозной, свободно-импровизационной композиции, тогда как в произведениях для органа закрепляются великолепные образцы двух-частного цикла прелюдии и фуги, где виртуозно-концертные принципы развития сочетаются с полифоническими.

Как это будет свойственно Баху и в дальнейшем, он стремительно осваивает возможности того жанра, который, согласно внутреннему побуждению или внешним обстоятельствам, в данный момент является для него главенствующим. В Веймаре таковой оказалась область органной музыки. Позднее он добавлял существенные штрихи к уже усвоенному и достигнутому; это было в лейпцигский период (шесть органных сонат, третья часть «Клавирных упражнений», ряд прелюдий и фуг, семнадцать хоральных обработок и др.). Произведения тех лет, в отличие от позднейших, отмечены в целом большей порывистостью в смене контрастных состояний. Обычно в этом усматривается проявление бурных качеств осознавшего силу своей неумолимой фантазии молодого Баха, импровизатора-исполнителя. Соображения оправданные, но не исчерпывающие: мне представляется, что на эмоциональный тонус веймарских органных произведений оказали также влияние общественно-политические события, о которых рассказывается в Интерлюдии II этого раздела книги.

Следующий жанр, приобретший в Веймаре с 1714 года главенствующее для Баха значение, — духовная кантата.

Прежде чем к нему обратиться, вернемся к изложению биографии.

Придворный органист Бах был материально хорошо обеспечен, имел учеников, ему разрешалось совершать путешествия, а путешествовать он любил. Так, в феврале 1709 года в сопровождении Вальтера Бах посетил Мюльхаузен, где исполнялась его вторая «выборная» кантата; Бах выезжал в другие города для приемки (экспертизы) реконструированных или заново построенных органов; в феврале 1713 года совершил многодневный визит к герцогу Саксен-Вейсенфельсскому и ко дню его рождения написал первую свою светскую кантату (№ 208); дружественные отношения с вейсенфельским двором Бах длительно поддерживал. К тому же 1713 году относится эпизод в его биографии, до сих пор полностью не разгаданный.

7 августа 1712 года в Галле умер органист и руководитель (кантор) городского хора Ф. Цахау. Никак не удавалось найти ему достойного преемника. Обратились к Баху. Тот в декабре 1713 года поехал в Галле, прошел испытания³¹, 13-го был утвержден в должности, 14 января 1714 года дал письменное согласие, где между прочим сказано: «...действительно хочу почтительнейше приступить к исполнению обязанностей». Однако на протяжении примерно двух месяцев под разными предлогами откладывал свой приезд, дабы затем отказаться от этой должности якобы из-за того, что положенный ему оклад оказался слишком малым.

Известно, что магистрат города Галле гарантировал ежемесячно 171 талер 12 грошей, а с 1713 года Бах получал в Веймаре 200 талеров 9 грошей. Соотношение этих цифр ему было известно, когда он проходил испытания. Почему же сначала согласился, а потом отказался принять предложенный пост? Не был ли это тактический ход, рассчитанный на то, чтобы герцог Вильгельм Эрнст повысил ему жалование? Если наше предположение справедливо, то предпринятая Бахом тактика увенчалась успехом: 25 февраля 1714 года герцог определил ему оклад в 234 талера 12 грошей³². Но Бах все еще медлит с окончательным ответом в Галле,

³¹ Исполнил либо первую редакцию кантаты № 21, либо кантату № 63.

³² Это — третье по счету повышение оклада: первое имело место в 1711 году. Отсюда можно заключить, что герцога заставил расщедриться все возрастающий авторитет Баха как исполнителя и композитора. К марту 1715 года относится новое распоряжение о предоставлении ему права на дополнительные расходы.

герцог же не хочет потерять своего камермузика, поэтому не только увеличивает ему денежное вознаграждение, но и повышает в ранге: 2 марта Бах получает чин концертмейстера и, говоря нашим современным языком, по совместительству выполняет функции вице-капельмейстера. Игра выиграна!

Наша гипотеза вступает, казалось бы, в противоречие с содержанием сохранившегося письма Баха от 19 марта (предшествующее утеряно), в котором он утверждает, что не стал бы отправляться на испытания в Галле только ради повышения себе оклада в Веймаре, ибо, как сказано в этом письме, герцог и без того очень благоволит к нему и во всем его поддерживает. Бах возмущен, что его заподозрили в столь неблагоприятных намерениях: «Получи я в Галле столь же хорошее жалованье, как здесь, в Веймаре, неужели же я не предпочел бы тамошнюю службу здешней?» Но задумаемся: раз Бах опровергает приведенные выше мотивы поведения, значит, в Галле именно так они трактовались?

Он подписывает свое письмо: «концертмейстер и придворный органист». Можно ли считать случайным совпадением, что свой резкий ответ Бах послал лишь после того, как получил желанный титул концертмейстера? Вряд ли. Иначе он не тянул бы с окончательным ответом. Поэтому отповедь Баха скорее подтверждает, чем опровергает нашу догадку: добившись того, чего добивался, он мог позволить себе в высокомерном тоне отвергнуть приписываемые ему обвинения. Это никак не умаляет моральных качеств его личности: Schein-Bewerbung (мнимое оспаривание вакансии) — обычный тактический прием тогдашних музыкантов ради повышения в должности по месту службы. Так это и восприняли церковные власти Галле: нисколько не обидевшись, они через два года пригласили Баха к себе на очередную экспертизу органа.

Веймарскому вице-капельмейстеру вменялось в обязанность к каждому четвертому воскресенью поставлять по одной новой духовной кантате. Предполагают, что в Веймаре с марта 1714 до конца 1717 года Бах написал 35 таких кантат, но не все дошли до нас. Согласно новейшим изысканиям высказывается гипотеза, что к 1714—1716 годам относится первоначальный или самостоятельный вариант «Страстей по Матфею». (Реальных данных об этом нет, гипотеза обосновывается стилистическим анализом.) В творческих исканиях Баха открывается новая область.

Веймарские кантаты написаны с тем же мастерством, что

и органные произведения. Они также исполнены драматизма. Достаточно назвать, например, такие совершенные произведения, как на протяжении двух месяцев 1714 года созданные № 12 и № 21. Бах уверенно усваивает то новое, что лишь совсем недавно привнес в содержание вербального (словесного) текста и музыкально-композиционное строение кантат гамбургский пастор и поэт Эрдман Ноймайстер (см. ниже, с. 213).

Новая сфера творческой деятельности освободила Баха от ставшей ему обременительной должности органиста, с которой он и распрощался в свои двадцать девять лет. Этим, однако, не сказано, что в веймарские годы Бах исчерпал интерес к органной музыке: она по-прежнему возбуждала его фантазию. Продолжались и редкие «концертные» выступления в церквах при поездках в другие города. Так, в 1716 году он в апреле и начале мая более двух недель провел в Галле, где его и Иоганна Кунау торжественно принимали, а в июле — в Эрфурте.

1 декабря того же года умер в Веймаре 72-летний капельмейстер Дрезе. Бах три воскресенья подряд (6, 13 и 20 декабря) руководил исполнением своих новых кантат. Но герцог пытался на место покойного заполучить — правда, безуспешно — Телемана, что не могло не задеть самолюбия Баха. Еще больший удар нанесло ему назначение на пост капельмейстера сына Дрезе. Тем самым доступ к желаемой цели был окончательно закрыт. Это омрачило первое полугодие 1717 года. Бах решается покинуть веймарский двор: 5 августа он подписывает соглашение с князем Ангальт-Кётенским Леопольдом, который с радостью назначает гениального музыканта капельмейстером придворной капеллы в Кётене, столице своего небольшого княжества. Через два дня после достигнутой договоренности князь вручает ему денежное вознаграждение. В 1717 году веймарский герцог более не получает кантат от Баха. Выполнялись ли им какие-либо другие обязанности в Веймаре, неизвестно. Осенью он посетил Дрезден. Там ожидал его неслыханный триумф, который еще при жизни прославил Баха. Речь идет о его несостоявшемся состязании в игре и импровизации на органе с французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. (Тот уклонился от соревнования, тайно покинув город; Бах своим искусством поразил «большое общество знатных особ», как сказано в некрологе.)

Не полностью ясны обстоятельства, приведшие Баха в столицу влиятельнейшего в Германии курфюршества

Саксонского. Прежде всего: когда это было? Во всяком случае — не раньше конца сентября, потому что до того в Саксонии был объявлен государственный траур по поводу смерти матери курфюрста. Далее: неизвестно, сколько времени провел Бах в Дрездене и посетил ли он по пути Галле и Лейпциг. Наконец, кто дал ему разрешение на поездку: князь Леопольд, у которого Бах уже официально числился штатным капельмейстером, или веймарский герцог, пока еще не освободивший его от службы?

В некрологе указано, что Баха выписал в Дрезден концертмейстер тамошней королевской капеллы Жан-Батист Волюмье, скрипач и композитор. Но сделал ли Волюмье это по собственной инициативе или вести о совершенстве исполнительского мастерства Баха дошли также и до других знаменитых музыкантов, работавших при дрезденском дворе? Это не праздный вопрос: хотелось бы точнее узнать, насколько широко распространилась слава тридцатидвухлетнего Баха и насколько прочным уже тогда были его личные связи с коллегами-профессионалами.

Из-за того, что неизвестно, как долго он отсутствовал в Веймаре, трудно проанализировать обстоятельства, которые привели к обострению конфликта с герцогом Вильгельмом Эрнстом, обрекшим Баха на месячный арест с 6 ноября по 2 декабря. Если в августе его семья перебралась в Кётен — точных данных об этом нет, — то, несомненно, он сопровождал ее. Почему же герцог в августе не препятствовал отъезду, а в ноябре выказал Баху «за проявленную строптивость» свое крайнее неудовольствие? (Так отмечено в специальной записи.) Может быть, «строптивый» концертмейстер покинул Веймар на все эти месяцы без герцогского на то разрешения? Вспомним другой случай из биографии Баха — его путешествие из Арнштадта в Любек, когда вместо дозволенных четырех отпускных недель он отсутствовал более четверти года.

В истинных причинах сурового наказания не удастся разобраться. Бах провел арест в одной из комнат судебного помещения, которое непосредственно примыкало к дому, где он жил. Так что данный эпизод не следует драматизировать: то было своего рода «домашнее» заточение. В этот месяц Бах, возможно, писал или приводил в порядок хоралы из «Органной книжки»³³. Очевидно, сразу после освобо-

³³ Прежде бытовавшая красивая легенда о том, что Бах творил эти хоралы в заточении, отрешившись от мирских тревог, сейчас начисто отвергнута.



Кетен. Княжеский замок

ждения вернулся с семьей в Кётен, а уже 16 декабря — через две недели после «немилостивого освобождения»! — был в Лейпциге на экспертизе нового органа, установленного в Паулинеркирхе.

2

После недавних мытарств Бах попал в весьма благожелательно относившуюся к нему среду. Начальные годы пребывания в Кётене явились самыми спокойными в его жизни. Материально он был хорошо обеспечен: получал на 120 талеров больше, чем его предшественник, и примерно столько же, сколько имел гофмаршал — второй по рангу придворный чин. Леопольд, занимавшийся музыкой с тринадцатилетнего возраста, влюбленный в нее, относился к Баху, как к коллеге, почтительно и доверительно (при первой встрече Леопольду 23 года, Баху — 32). Князь гордился своим капельмейстером, приблизил его к себе, дважды брал с собой, когда отправлялся на курорт в Карлсбад (ныне Карловы Вары). Характерная деталь: когда в 1718 году жена Баха Мария Барбара — за 20 месяцев до смерти — родила седьмого, последнего ребенка, на крещении младенца присутствовали три члена княжеской фамилии и один

надворный советник с супругой. Такие почести оказывались только высшим придворным чинам.

Нравы при кётенском дворе были скромными и простыми, что предопределялось приверженностью Леопольда к религиозному учению швейцарского проповедника XVI века Кальвина, максимально ограничившего церковный обряд, а музыкальный ритуал сведшего к пению гимнов. В таких условиях на шесть лет прервалась работа Баха над духовными кантами (до 1723 года — до переезда в Лейпциг). Вообще, вокальная сфера отходит на задний план: создано несколько кантат в честь князя, их музыка по большей части не сохранилась, частично потом использовалась для духовных сочинений. Отпала, в целом, и органная музыка: замковая церковь имела небольшой двухмануальный орган с десятью регистрами. Подобно другим современным ему композиторам, у Баха возникал творческий интерес к той или иной области музыкального искусства в зависимости от конкретно-объективных условий, в которых он мог проявить свои возможности. Смена подобных условий вызывала изменения в иерархии жанров. Первенствующее значение теперь приобретает музыка инструментальная — сольная (клавирная или для струнных инструментов), камерная, оркестровая, ибо она могла звучать в придворной капелле или на дому у композитора, в кругу друзей и учеников.

Кальвинистские убеждения Леопольда никак не отразились на его взаимоотношениях с лютеранином Бахом, ибо кётенский двор отличался веротерпимостью. Лютеранкой была и мать Леопольда, правившая на протяжении 11 лет как регентша до его совершеннолетия, наступившего в 1715 году. Будучи принцем, он совершил путешествие по Европе — посетил Голландию, Англию, Италию и через Вену вернулся домой³⁴. Знакомство с другими странами, их культурой укрепило его веротерпимость, чему способствовали также связи Кётена с близлежащими городами Галле и Лейпцигом, где сильны были просветительские идеи.

Леопольд — хороший музыкант, владел игрой на клавесине и виоле да гамба, недурно пел. Бах считал, что он не только любил, но и знал музыку. Среди инструменталистов придворной капеллы — она насчитывала до восемнадцати исполнителей — были отличные музыканты. Баху надле-

³⁴ В этой поездке Леопольда сопровождал один из крупнейших музыкальных теоретиков И. Д. Хайнхен, работавший при дрезденском дворе: Бах почитал его, находился с ним в дружеских отношениях.



И. С. Бах в кётенский период жизни и творчества

жало руководить ансамблем, аккомпанировать пению и игре Леопольда, самому играть на клавесине. Служебные обязанности не отнимали много времени, не могли быть обременительными, ибо сам процесс музицирования с исполнителями высокой квалификации доставлял эстетическое наслаждение. Репертуар обширный: наряду с немецкими звучали итальянские авторы; исполнялись и произведения Баха — скрипичные, в том числе концерты; сольные и оркестровые. (Дата окснчания Бранденбургских концертов собственноручно помечена Бахом: 24 марта 1721 года; исполнение их в Кётене документально не подтверждено, но не исключено — во всяком случае некоторых из них.)

В кётенские годы устанавливается еще одна область в его творчестве: ее условно можно назвать инструктивно-педагогической. Показателен титульный лист автографа «инвенций и симфоний» (двух- и трехголосных инвенций): этот сборник назван «добросовестным руководством». Сочинения подобного предназначения открывает «Органная книжка», рассчитанная на тех, кто совершенствуется в игре хоралов. В Кётене Бах написал «Нотную тетрадь» для обучения своего сына-первенца Фридемана. Согласно автографной записи, она начата 22 января 1720 года³⁵. Здесь находятся прообразы инвенций, равно как и прообразы одиннадцати прелюдий, затем вошедших в первый том «Хорошо темперированного клавира» (в дальнейшем — ХТК), заверченный в 1722 году. К этим пьесам могут быть причислены Маленькие прелюдии для клавира и Французские сюиты, пять из которых в первоначальной редакции содержатся в «Нотной тетради для Анны Магдалены», второй жены Баха, а также Английские сюиты.

Определение «инструктивно-педагогические» никак не умаляет высокой художественной ценности данных произведений: имеется в виду их назначение. Ведь и Шопен создавал свои этюды для разностороннего развития техники пианиста! Но нам важен сейчас не конечный результат, а исходная посылка: в окружении семьи и многочисленных учеников Бах предстает в новом свете — как педагог, осознавший свою миссию в воспитании «хорошего музыкального вкуса», если воспользоваться его выражением. Грани, отделяющие дидактическое от собственно художественного, стираются.

Итак, в кётенские годы Бах расширил сферу компози-

³⁵ В «Нотной тетради» 69 пьес; 59 из них принадлежат И. С. Баху.

торской деятельности. В нее включились новые жанры. Появилась и новая тенденция к расширению круга лиц, к которым обращено его творчество; круг этот охватывает теперь различные категории интересующихся искусством — если вновь воспользоваться баховской терминологией, от *Lehrbegierige* до *Liebhaber*, то есть от обучающихся музыке до ее любителей. В стилевой эволюции эти годы знаменуют важную веху.

Благожелательная атмосфера, которая окружала Баха, предоставила ему большие возможности для проявления личной инициативы: не связанный церковными предписаниями, он многое опробовал, развил, укрепил. На этой базе покоится его дальнейшее творчество. Выдвижение мужественно-жизнедеятельного, эмоционально-открытого начала в баховской музыке, с ее активно-волевыми ритмами, нередко танцевальными, — что прежде столь явственно не проступало — может в известной мере служить отражением радостно-оживленного состояния композитора в кётенские годы. Конечно, сохранялись и другие характерные для него образные сферы: лирически-углубленные («медитативные»), страдальческие («пассионные») и т. д. Обозначились лишь некоторые новые черты.

Немало удовольствия доставляли Баху дальние путешествия с князем Леопольдом. Вместе они отправились в Карлсбад в 1718 году 9 мая, возвратились 9 июня. Через два года, снова в мае, поездка в Карлсбад повторилась. Дома Баха ожидал страшный удар: он вернулся 7 июля — в день похорон скоропостижно скончавшейся тридцатилетней жены своей Марии Барбары (на похороны опоздал). Счастливую жизнь сменило тяжкое горе. Мы не знаем, как он его перенес. Через пять месяцев Бах предпринял шаг, побудительные мотивы которого окончательно не выяснены.

12 сентября 1720 года умер Х. Фризе, органист гамбургской церкви св. Иакова, где главным пастором служил Э. Ноймайстер. Вакантное место оспаривали восемь претендентов. В протоколе церковного совета от 21 ноября среди кандидатов на освободившийся пост значится Бах. Он был уже в конце октября в Гамбурге; сколько времени провел там — неизвестно, во всяком случае не менее четырех недель; выступал как органист в церкви, но не у св. Иакова, а в другой, носившей имя св. Екатерины. О большом успехе концерта, длившегося более двух часов, рассказано в некрологе. 23 ноября Бах отбыл из Гамбурга, так как должен был

вернуться «к своему князю», из-за чего не явился на испытание, назначенное на 28-е (см. протокол от 28 ноября). Испытание перенесено на 12 декабря — Бах опять не является. Через неделю церковным советникам зачитывается баховское письмо; оно не сохранилось, но из протокола явствует, что оно могло быть только негативным. Переговоры с Бахом обрываются. Следовательно, не его отвергли, как это обычно изображается в баховских биографиях, в том числе швейцеровской, да и позднейших, а он по собственному желанию отказался от притязаний на этот пост.

Попутно поправим и другую неточность: малозначительный органист И. И. Хайтман был выбран органистом в церкви св. Иакова не потому, что дал взятку в сумме четыре тысячи марок, а потому, что выполнил требование, содержащееся в одном из параграфов церковного устава, введенного в Гамбурге еще в XVII веке. Параграф этот гласил: при вступлении в должность органист обязан внести определенную сумму в церковную кассу. (В 1727 году — после смерти Хайтмана — размер внесенной им суммы был как минимальный зафиксирован специальным постановлением.) Именно против данного параграфа и протестовал пастор Ноймайстер, о чем поведал Маттезон в журнале «Музыкальный патриот» за 1728 год. Он вспоминал, как несколько лет назад Ноймайстер на рождественской проповеди — а описанные события произошли как раз на Рождество! — с издевкой говорил об избрании органиста, который умел «прелюдировать лучше талерами, чем пальцами», и что «если бы спустился с небес один из вифлеемских ангелов, божественно игравший, и возжелал бы стать органистом церкви св. Иакова, не имея, однако, денег, то ему ни с чем пришлось бы улететь обратно». Ноймайстер, негодуя, неоднократно осуждал этот параграф, унижавший достоинство музыканта и честь церкви.

Но вернемся к Баху. Почему он сначала якобы предполагал перебраться в Гамбург, а потом от этого замысла отказался?

Высказывалось соображение (впервые его сформулировал К. Биттер в 1865 году), что после внезапной смерти жены ему тяжело было оставаться в местах, где он счастливо прожил с нею столько лет. Подвернулся случай, и он решил поискать себе прибежище в другом, к тому же крупном, городе. Аргументация звучит психологически убедительно. Но, с другой стороны, в Кётене он окружен вниманием преданных учеников, сердечно относившейся к нему княже-

ской фамилии, в Гамбурге же нет близких ему людей. В подобных условиях тридцатипятилетнему вдовцу надлежало строить жизнь заново, а на руках у него четверо детей (трое из семерых умерло) в возрасте — соответственно — 12, 10, 6 и 5 лет. Кроме того, еще с 1714 года ему опостылела работа церковного органиста. В письме 1730 года к Георгу Эрдману — оно будет далее проанализировано — смена капельмейстерской должности на должность кантора Баху представлялась «делом совсем неподобающим» («gar nicht anständig»); почему же сейчас он готов избрать еще более низкий чин городского органиста?

При отсутствии объективных данных неразгаданный факт требует догадок, истинность которых недоказуема.

Представляется вероятным, что в 1720 году Бах вовсе не собирался переезжать на жительство в Гамбург. Размышляя о будущем, близком или далеком, он, что называется, зондировал почву и потому уклонился от испытаний. Не явился и на следующие³⁶. Быть может, его раздражало требование о внесении денежной суммы. А может быть, он вообще не хотел оспаривать должность в церкви св. Иакова и регистрировался для проформы. Ведь эта церковь, имевшая отличный орган, сконструированный замечательным мастером Арпом Шнитгером, не располагала собственным канторатским хором, и Бах не смог бы тут продолжать начатую в Веймаре и прерванную в Кётене деятельность по созданию духовных кантат. Не рассчитывал ли Бах, давая концерт, расположить к себе членов магистрата, дабы получить пост кантора — «директора музыкального хора» — при «Johanneo» (или «Johanneum»), как назывался гамбургский канторат? Спустя несколько месяцев — 10 июля 1721 года — этот пост занял Телеман.

Бах остался в Кётене. В 1721 году свои путешествия ограничил: в июле гастролировал при дворе в Шляйце, о других поездках сведений нет. В конце года свершилось важное событие — вторичная женитьба спустя полтора года после смерти Марии Барбары. Венчание состоялось 3 декабря, но не в церкви, так как она была кальвинистской, а — «по княжескому велению» — на дому. Через неделю князь Леопольд был повенчан с принцессой Ангальт-Бернбургской.

³⁶ 12 декабря — день рождения князя Леопольда. Естественно, в этот день Бах не мог прибыть в Гамбург. Но почему не явился ни 28 ноября, ни 19 декабря?

Неизвестно, когда Бах познакомился с Анной Магдаленой, дочерью вейсенфельсского придворного трубача И. К. Вильке. Она была на пятнадцать лет моложе Баха — на 21-м году вышла замуж. Коль скоро Бах поддерживал дружеские отношения с музыкантами из Вейсенфельса, знакомство с невестой, надо полагать, состоялось ранее. Анна Магдалена музыкальна, пела, участвовала как сопранистка в камерных концертах — с 1718 года при вейсенфельсском, а затем при кётенском дворе. Бах заботливо относился к развитию музыкальных способностей жены: сохранились две посвященные ей «Нотные тетради» — 1722 и 1725 года.

Швейцер пишет: «Ученица щедро отплатила ему, помогая переписывать ноты. Сохранился ряд прекраснейших произведений Баха, переписанных ее рукою: С годами ее почерк стал так похож на почерк Баха, что их трудно различить». Совместная жизнь, длившаяся без малого тридцать лет, проникнута взаимопониманием. Анна Магдалена явилась для Баха верной помощницей и другом. С годами семья разрасталась: они имели тринадцать детей³⁷ — шесть сыновей и семь дочерей. К 1750 году в живых осталось всего шестеро, помимо ставших уже взрослыми детей от Марии Барбары. Рождение последнего ребенка — дочери Регины Сусанны — относится к 1742 году. Оставшись незамужней, она пережила всех остальных баховских детей: умерла в 1809 году.

Интерлюдия II: О социально-политических событиях

Представления об историческом времени, в котором жил Бах, как об относительно спокойном и устойчивом (а согласно романтической историографии — чуть ли не пасторально-идиллическом) не соответствуют действительности.

Тридцатилетняя война XVII века залила кровью немецкую землю, в руины превратила города и села, принесла с собой мор, чуму, холеру. Война обрекла на смерть многие сотни тысяч жизней, что в соотношении с общей численностью населения тогдашней Европы придает этим цифрам иное, чем в наши дни, устрашающее значение. В раздробленной на мелкие осколки Германии, что было в 1648 году

³⁷ Грудной возраст пережили только семеро.

закреплено Вестфальским миром, повсеместно утвердился абсолютизм. Ему противостояло бюргерство, все более разраставшееся и количественно, и по социальной значимости, со своим патрициатом — сенаторами, членами, подчас наследственными, городского совета (магистрата). Но до второй половины XVIII века — иначе говоря, на протяжении всей биографии Баха — решающей силой обладала абсолютистская власть. Разумеется, среди карликовых государств были и более, и менее влиятельные. Особенно выделялись промышленная Саксония и феодально-крепостническая Пруссия, поначалу именовавшаяся курфюршеством Бранденбургским³⁸; одновременно на северо-западе страны утвердилась Ганноверская династия, ставшая прародительницей нового королевского рода в Англии.

К концу XVII века из руин восстановились города, расцвела торговля, возникли очаги промышленности, в деревнях возродились старые крестьянские обычаи, свой бытовой уклад обрело население городов. Но роковые последствия Тридцатилетней войны давали о себе знать и в следующем столетии, подтачивая, как изнурительная болезнь, жизнь страны, обременяя ее междоусобными распрями. Прежние раны залечивались, однако национальная катастрофа XVII века оставила неизгладимый след не только в экономике и политике, но и в общественном сознании. Неисчерпаемыми казались представления о мире как «юдоли печали, вздохов, горя». Щедрую дань воплощения этой темы отдал Иоганн Себастьян Бах.

Политические раздоры переклестнулись из XVII в XVIII век. На первый взгляд, они не имеют прямого отношения к Баху, но все же коснулись его своим опаленным в дыму пожарами крылом. Да и не мог он не интересоваться бурными событиями, в которые так или иначе втягивались немецкие земли, и прежде всего курфюршество Саксонское, где он жил и работал.

События эти чреватые кровопролитными войнами. Они вызваны двумя внешнеполитическими поводами: во-первых, борьбой за так называемое «испанское наследство» и, во-вторых, — за «польское наследство». И в том, и в другом случае имелись в виду права престолонаследия. Скрывались же за ними агрессивные намерения к распространению политико-экономических сфер влияния.

³⁸ Ср. название оперы Б. Сметаны «Бранденбургцы в Чехии» — под бранденбуржцами подразумеваются пруссаки.

В XVII веке распалась некогда мощная Испанская империя, охватывавшая страны обоих полушарий — Старого и Нового Света. Узурпированные ею владения в Европе и Америке послужили причиной раздора между Францией Бурбонов и Австрией Габсбургов. Другим очагом военных действий стало восточное побережье Балтики: против Швеции в них участвовали войска Саксонии, Дании, России. Пострадавшей оказалась Польша, пережившая острейший государственный кризис. Одновременно в Европу вторглись турки: в 1683 году, за два года до рождения Баха, пала Вена³⁹. Атмосфера накалилась к началу XVIII века.

Приведем некоторые даты и факты из военной хроники тех лет.

Вершина славы и могущества «короля-солнца» Людовика XIV приходится на 70-е — начало 80-х годов XVII столетия. Он приумножал свои владения: завоевал Фландрию, аннексировал Эльзас-Лотарингию вместе с имперским городом Страсбургом, вторгался в немецкие земли по ту сторону Рейна, заставляя подписывать выгодные для себя соглашения с Кёльном и Бранденбургом, укрепил престолонаследные связи с Баварией. Но конфликт с Австрией спланировал коалицию против Людовика. И когда в войну включилась Англия, уничтожившая французский флот совместно с освободившимися от испанского ига Нидерландами, исход войны, грозившей охватить весь европейский континент, был предreshен. Лишь в 1713 году Утрехтский мир, подтвержденный в следующем году Раштаттским соглашением, положил конец экспансионистским вторжениям Франции, нарушавшей границы государств и их режимы. По своему историческому значению Утрехтский мир подобен Вестфальскому, которым завершилась Тридцатилетняя война XVII века.

Бах в то время работал в Веймаре. Ему было 28 лет. Вряд ли он оставался равнодушным к тому, что в Европе бушевали войны. Эмоциональная возбужденность, которая прорывается в его музыке, драматизм произведений Баха тех лет, преимущественно органных, овеяны дыханием времени. Но военные действия продолжались — они переместились к востоку Европы, — причем сейчас более непосредственно затронули биографию Баха.

³⁹ В 1679 году был отражен их натиск: поражение нанесено в 1717 году в Белграде. Бах мог узнать об этом при переезде из Веймара в Кетен.

В 1700 году началась так называемая Северная война, длившаяся два десятилетия. Ее вел король Швеции Карл XII против Дании, Польши с Саксонией и России за господство на Балтике.

К концу XVII века шляхетские раздоры в королевстве Польском привели к междуцарствию. Этим воспользовался курфюрст Саксонский Фридрих Август I, прозванный Сильным, который в 1697 году присвоил себе польскую корону (став королем Польским, он именовался Августом II). Другой претендент на престол, Станислав Лещинский, выдвигался Францией, тогда как Август, стремясь закрепить свои права, заключил союз с Габсбургами и Россией (лично встречался с Петром I). Карл XII рывком сломил сопротивление Дании, нанес под Нарвой в 1700 году поражение Петру I, разбил саксонцев под Ригой, в 1702 году начал поход против Польши, овладел Варшавой и в 1705 году низверг Августа, вторгся в Саксонию — около года пробыли там шведы, — а оттуда двинулся на Россию. Разгромом под Полтавой в 1709 году завершился поход Карла: он бежал в Турцию, а вместе с ним туда попал его придворный музыкант, брат И. С. Баха Якоб.

Не будем излагать дальнейшие детали Северной войны, в которую постепенно вовлекались другие страны и которая осложнялась борьбой за польский престол. В 1721 году был заключен Ништадтский мир. Россия утвердилась на восточном побережье Балтийского моря, Петр «прорубил окно в Европу»... Но сосредоточим внимание на Саксонии — с ней связана жизненная судьба Баха.

Август ввергнул страну в пучину политических и военных распрей, подорвав ее экономическое благосостояние. К тому же он приобрел опасного соперника: воспользовавшись неурядицами, курфюрст Бранденбургский Фридрих I объявил себя в 1701 году королем Пруссии. Он активнее начал вмешиваться во внутренние дела Германии, а его внук Фридрих II сумел сломить мощь Саксонии, о чем будет рассказано несколько позже.

А пока, поддержанный Петром, Август с 1709 года снова стал королем Польши. Не приходится поэтому удивляться, что в сюитах немецких композиторов, в их числе Баха, особенно же Телемана, все чаще стали появляться польские танцы, а ритмы полонеза проникали даже в церковную музыку (см. *Et resurrexit*, № 17 в баховской мессе *h-moll*).

Тщеславный и честолюбивый Август был ловким, но недостаточно дальнзорким политиком. Тем не менее до

своей смерти в 1733 году он сумел сохранить и целостность Саксонии, и польскую корону. Потом опять началась борьба за польское наследство, которую с переменным успехом вел с 1733 по 1738 год его малоудачливый сын — Фридрих Август II (как король Польский он именовался Августом III). Своими военными авантюрами он нанес Саксонии немало бедствий. В частности, его привело к катастрофе участие в дележе Силезии — страны, некогда принадлежавшей королевству Чешскому, а ныне отошедшей к Австрии. Во время Тридцатилетней войны Силезия как очаг протестантизма была подвергнута опустошению. Сейчас она вновь стала ареной битв.

Фридрих II, король Прусский, вторгся в Силезию в декабре 1740 года. Его главным противником являлась Австрия со своей союзницей Саксонией. Эта так называемая первая силезская война длилась полтора года (по июль 1742 года — в ней союзники потерпели поражение). Вторая силезская война, которая началась в 1744 году и снова ознаменовалась победой Фридриха II, явилась еще более унижительной для саксонцев: 30 ноября 1745 года пруссаки оккупировали Лейпциг, где пробыли до 25 декабря; мир был заключен в Дрездене, столице покоренной Саксонии⁴⁰. Так последнее десятилетие жизни Баха оказалось омраченным тяжелыми переживаниями. Из воспоминаний современников мы знаем, что Бах испытывал к Пруссии чувства неприязни. (В некрологе об этом, естественно, не упоминается: автор его, Филипп Эмануэль, когда писал некролог, служил у Фридриха II в придворной капелле.) Можно себе представить, как угнетало его нашествие расквартированных в Лейпциге прусских солдат, падение Дрездена (был сдан Фридриху 18 декабря 1745 года), нарушение естественного хода жизни в Саксонии. Не поэтому ли Бах обособлялся, еще углубленнее изучал устойчивые, логически выверенные, веками проверенные основы контрапункта?

Саксония, поглотившая Тюрингию, — родная ему земля, и то, что смуты обрушились на нее, болью отзывалось в его сердце: музыкой своей он утешал, укреплял нравственную стойкость в години испытаний. Согласно религиозным убеждениям, Бах усматривал в испытаниях проявления жестокости погрязшего в грехе мира. Но как патриот Саксонии он радовался ее успехам. Не этим ли объясняется звучание

⁴⁰ Ее окончательный разгром произошел после смерти Баха в годы третьей силезской войны, так называемой Семилетней (1756—1763).

фанфарных победных кличей и юбилеев в его произведениях «с трубами и литаврами»? Причем такие звучания встречаются не только в сочинениях, написанных по случаю государственных или городских торжеств, но и в духовной музыке (см. начальный раздел Gloria или Osanna из мессы h-moll). Конечно, было бы преувеличением полагать, будто подобные мотивы рождены лишь отблеском военных событий, — так воплощал Бах и догматы веры, — но, с другой стороны, было бы неверно исключать возможность влияния психологических стимулов, предопределяемых средой и той общей атмосферой, в которой жил и которой дышал Бах.

Разумеется, между внешнеполитическими событиями и баховскими творческими устремлениями нет прямолинейной связи: существенное посредствующее звено — идеологическая и собственно художественно-стилистическая эволюция. Ряды эстетических явлений и явлений общественно-политических находятся в сложно опосредствованном соотношении: доступнее анализ относительной имманентности первого ряда, более скрытно проявляется воздействие ряда второго.

Скудость биографических сведений о Бахе затрудняет установление прямого влияния на него социально-политических событий, о которых шла речь выше: позволительно высказать лишь гипотетические суждения. Тем не менее облик Баха и образно-идейная направленность его творчества рельефнее проступают на общеисторическом фоне.

Директор музыки

1

Баху недавно минуло тридцать восемь лет, когда он обосновался в Лейпциге. Позади двадцать лет службы, из которых всего пять он работал в городской церкви, девять — в Веймаре, выполняя и богослужебные, и светские функции, шесть — в Кётене, где от церковных обязанностей был полностью освобожден (для наглядности цифры округлены). Итак, 5 лет он находится в подчинении у городских властей и 15 — в подчинении двора. Бах продвигался в служебной иерархии, повышаясь последовательно в чине: начал в качестве городского органиста, затем стал органистом придворным, «каммермузикусом», концертмейстером, капельмейстером. В последней должности Бах, по его сло-

вам, «полагал пробыть до конца дней своих». Следовательно, нет оснований к утверждению, будто он стосковался по созданию и исполнению духовной музыки и потому якобы созрело у него решение о переезде в Лейпциг, как, согласно ортодоксальной версии, утверждают баховеды.

Приведенные слова Баха взяты из письма от 28 октября 1730 года к его давнишнему приятелю Георгу Эрдману. С 1698 года они совместно обучались в школе и пели в хоре в Ордруфе, потом в Лüneбурге. Все сказанное в этом письме бралось до сих пор на веру как непреложная данность, тогда как в его содержании есть противоречия и окончательно не выясненные места.

Сначала об Эрдмане.

В 1702-м приятели, видимо, расстались: Иоганн Себастьян стал профессиональным музыкантом, а Эрдман, который был на три года старше его, закончил затем один из немецких университетов как правовед (юрист). Неизвестно, как и почему он оказался в 1713 году юридическим советником на русской службе, получив офицерское звание в дивизии князя Репнина, дислоцированной в Литве. С 1718-го Эрдман служит в Данциге (ныне Гданьск), где выдвинулся на дипломатическом поприще, приобретя чин «резидента» — посланника России. Его выдвижение как дипломата совпало с путешествием Петра I по европейским странам и посещением Пруссии. Эрдман умер в Данциге в 1736 году, а его архив был перевезен в Москву — в том числе знаменитое письмо Баха, автограф которого поныне там хранится (в Центральном государственном архиве древних актов).

Как явствует из письма, Эрдман навещал Баха в Веймаре; нет сведений о более поздних встречах; переписка, относящаяся к 1725 или 1726 году, не сохранилась. По просьбе Ф. Шпитты, впервые опубликовавшего письмо 1730 года в своей монографии, его разыскал в Москве Отто фон Риземан — немец из Прибалтики, изучавший русскую музыку и пропагандировавший ее на Западе.

Баховское письмо выдержано в официальном, почтительном тоне, который не вяжется с нашими представлениями о длительных дружеских отношениях бывших однокашников. Следует, однако, помнить, что в эпистолярной того времени строго соблюдался этикет как необходимый атрибут вежливости. Более интимные тона проскальзывают лишь под конец, когда Бах рассказывает о своей семье.

Бах пишет: «...поначалу смена капельмейстерства на канторство представлялась мне делом совсем неподобающим,

из-за чего я и оттягивал свое решение в течение четверти года...» Это, следовательно, вопрос престижа: он ощущал себя пониженным в ранге социальной иерархии. Но почему сейчас, спустя семь лет после принятия решения, он сетует на это? Помимо жалобы на дороговизну жизни в Лейпциге, Бах выдвигает три главные причины: 1) «служба сия далеко не столь привлекательна, как мне ее описывали»; 2) «ныне не стало многих акциденций (дополнительных доходов. — М. Д.), каковые следовало бы иметь на такой должности»; 3) «странное и мало преданное музыке начальство». Выдвинутые им претензии требуют критического осмысления. Остановимся на первой, об остальных речь впереди.

Знал ли Бах до переезда в Лейпциг негативные стороны служебной работы кантора? Мне представляется, что должен был знать.

Вместе с Кунау он в 1716 году принимал участие в экспертизе обновленного органа в Галле: почти неделю он прожил бок о бок с этим широко образованным музыкантом. (Кунау защитил докторскую диссертацию по юриспруденции, владел многими иностранными языками, в том числе древними, опубликовал роман-памфлет «Музыкальный шарлатан».) Как было принято, после завершения экспертизы Бах и Кунау опробовали орган или, по-нашему говоря, концертировали. Неужто, сидя за пиршественным столом — а магистрат города Галле не поскупился на угощение, — они не беседовали на житейские темы и Кунау не жаловался Баху на состояние дел в канторате? Осенью 1717 года Бах блистал при дрезденском дворе как чембалист. По пути из Кётена в Дрезден он не мог миновать Лейпциг. Почему же нам не предположить, что он снова там встретился с Кунау? В том же году, в декабре, Бах приглашается экспертом для приемки органа в университетской Паулинеркирхе в Лейпциге, а эта церковь подведомственна Кунау. Неужто и тогда они не встретились? А ведь именно в этом году Кунау подал в магистрат петицию о необходимости принять срочные меры для улучшения работы в Томас-шULE. Как мог Бах не знать об этом? В июне 1722 года Кунау умирает, так и не получив ответа на свою петицию. Что же, за эти пять лет улучшилась дисциплина в канторате? Ни в коей мере. Ректором — с 1648 года — оставался все тот же безвольный И. Г. Эрнести. Об этом также не мог не знать Бах. Когда он вступил в должность кантора, Эрнести шел 71-й год. (Он умер шесть лет спустя, в 1729 году.)

Не следует ли предположить, что Бах колебался в выдвиг-

жении своей кандидатуры на вакантную канторскую должность в Лейпциге именно из-за того, что был хорошо осведомлен о ее достоинствах и недостатках? Престижные же соображения вовсе не имели того значения, какое, казалось бы, явствует из письма к Эрдману, ибо Бах имел в виду не должность кантора как таковую, а возможность стать «директором музыки». И при всех негативных сторонах работы в Лейпциге, о которых ему было известно, он все же свершил решающий шаг: ему предстояло провести в Лейпциге двадцать семь лет. Конечно, заранее нельзя было предвидеть всего, что здесь пришлось пережить, но в том, что Бах отправился сюда, была определенная закономерность.

Как торговый центр международного значения Лейпциг известен еще с XII века. За истекшие пять столетий он стал цитаделью бюргерства, притом зажиточного. Когда сюда приехал Бах, город насчитывал около 30 тысяч жителей. (В Веймаре — не более трех-четырёх тысяч, в Берлине — во второй половине XVIII века — около 100 тысяч.) Здания отличались массивностью, имели три-четыре этажа, улицы и площади просторны и широки. Гёте, спустя 15 лет после смерти Баха посетивший Лейпциг, поразился громадности его зданий, которые, по его словам, выходили фасадами на две улицы; а ведь приехал он из Франкфурта-на-Майне — также крупного торгового города⁴¹. Выделялась ратуша с восьмиугольной башней. Неподалеку — Рыночная площадь (Marktplatz): тут проводились городские торжества. На ежегодные ярмарки (Messen) прибывали иностранцы, преимущественно французы и итальянцы. Постоянными были тесные связи с другими немецкими городами. Не только торговые общения, но и «общения умов» отличались большой интенсивностью. Одно из свидетельств тому — наличие множества книжных лавок и издательств. (В частности, известное нотное издательство Брейткопфа было основано в 1719 году.)

Лейпциг являлся не только крупнейшим торговым, но и культурным центром. «Цветущий и укрепленный город с университетом мировой известности» — так он назывался на старинных гравюрах. Его университет, один из старейших в Европе, был основан в 1409 году (до того — университет в Гейдельберге, 1386). В XVIII веке, в разные сроки, в нем обучались Клопшток, Гёте, Фихте; в Лейпциге

⁴¹ См.: Гёте И. В. Поэзия и правда, ч. 2. — Пг. — М., 1923, с. 28—29.

родился Лейбниц; здесь отчетливо проявлялись ростки свободомыслия. Любопытное, вольное по нравам студенчество в особые тона окрашивало жизнь города; оно представляло собой особую социальную прослойку среди бюргеров, лиц духовного звания, а также пришлых рабочих, в которых нуждалась нарождавшаяся промышленность (горнорудная, суконнопрядельная и др.).

«Город купцов и ученых», Лейпциг никогда не служил резиденцией какого-либо маркграфа или князя, в чем существенно отличался от столицы Саксонии Дрездена. Отсюда — специфические черты его интенсивной духовной жизни.

Провозвестниками идей Просвещения наряду с Лейбницем, в Лейпциге являлись теологи с пиетистским уклоном Кр. Томазиус и Кр. Вольф⁴². И. Кр. Готшед — крупнейший авторитет по вопросам классицистской эстетики — стал профессором университета через год после переезда Баха в Лейпциг — в 1724 году (преподавал до 1738 года, издавал журнал, известны его труды по поэтике, логике, метафизике). В Лейпцигском университете с 1743 года работал поэт К. Геллерт (Бетховен писал песни на его стихи). Этот университет в 1736 году закончил философ, математик, музыкант Л. Мицлер — ученик и поклонник Баха; здесь обучались два старших баховских сына. Другой верный поклонник Баха, магистр И. А. Бирнбаум, преподавал здесь риторику. Университет имел четыре основных факультета, в его штате числилось 39 профессоров (имелись и внештатные). Среди них были ученые разной идеологической направленности, но преобладал дух просветительства.

Воздействию этих идей противодействовала лейпцигская духовная консистория. Она придерживалась ортодоксально-протестантской традиции, которая находила поддержку в основной массе бюргеров. Из-за этого создавалась своеобразная ситуация: Лейпциг одновременно служил оплотом и Просвещению, и лютеранской ортодоксии. В такой противоречивой обстановке протекала музыкальная жизнь города. Она была разносторонней.

В 1702 году Телеман, сам обучавшийся в Лейпцигском университете, организовал Collegium musicum — оркестр в составе 18—20 студентов с певцами-солистами. В 1708 году был организован второй оркестр — во главе

⁴² См. о них ниже, с 131.



Лейпциг. Церковь св. Николая
(старинная гравюра)

его стал композитор И. Ф. Фаш. С 1729 года, на протяжении примерно двенадцати — пятнадцати лет, телемановским оркестром руководил Бах. Концерты проходили в просторных залах кофейен. Особенно славилась кофейня Циммермана (здание — оно было четырехэтажным — не сохранилось). Давались концерты обычно раз в неделю, во время ярмарок — дважды⁴³. Систематические — и предназначенные для более широкой аудитории — публичные концерты начались с 1743 года, но Бах уже не принимал в них участия. Это в зародыше та симфоническая концертная организация, которая в 70-е годы XVIII века обосновалась в здании Gewandhaus (буквально — «Дом одеяний»; ранее — ярмарочное помещение, находившееся в пользовании торговцев тканями), откуда и проистекает название про-

⁴³ «Кофейная кантата» Баха была исполнена зимой в кофейне. «Феб и Пан» — летом, в прилегающем к ней саду.



Лейпциг. Церковь св. Николая
в наши дни

славленного оркестрового коллектива «Гевандхауз» (прежнее здание не сохранилось).

Опера в Лейпциге, в отличие от Дрездена с его прославленной оперной труппой, не привилась. Помещение театра, где с 1693 по 1720 год давались эпизодические спектакли в ярмарочные дни, сгорело и более не восстанавливалось. Отсутствие интереса к опере — проявление консервативности художественных вкусов лейпцигских бюргеров. Этим же, вероятно, объясняется их в общем равнодушное отношение к музыке Баха.

Лейпциг имел шесть церквей. Две главные — св. Фомы и св. Николая. Они вместительны: в церкви св. Фомы около 1500 мест. В торжественные праздники предпочтение отдавалось церкви св. Николая, богато изукрашенной: здесь служил пастором суперинтендент города, член консистории Саломон Дайлинг (с 1721 по 1755 год читал курс богословия в университете), который благожелательно относился к Баху. С воспитанниками Томасшуле Баху иногда приходилось в один и тот же день обслуживать обе церкви, благо они находятся недалеко друг от друга, в пяти — десяти минутах ходьбы. Следует поспеть вовремя: пока пастор говорит проповедь в одной церкви, музыка зву-

чит в другой. Здания этих готических церквей сохранились в частично перестроенном виде⁴⁴.

Кантор располагал четырьмя составами певчих, в каждом не менее восьми мальчиков. Лучшим был состав первого хора. Бах писал в магистрат 15 августа 1736 года: «...церковные музыкальные пьесы (большей частью моего сочинения), поручаемые первому хору, несравненно труднее и сложнее, нежели те, что исполняются вторым хором...» Второй хор — помощник первого в исполнении «фигуральной», полифонической музыки с облигатными инструментами. В особых случаях, когда занят первый хор, в главных церквях самостоятельно выступает второй. В таком случае последним управлял староста. Третий и четвертый хоры обслуживали другие церкви города, подведомственные кантору, но сам он ими не руководил. В том же послании Бах пишет относительно участия в литургии третьего хора в так называемой Новой церкви, где «ученикам ничего не доводится петь, кроме мотетов (имеются в виду краткие старинные латинские мотеты. — М. Д.) и хоралов; с иной же концертной музыкой (в данном контексте — с кантатами — М. Д.) они дела не имеют...». Еще более слабым, малопригодным был четвертый хор.

Упомянутая Новая церковь, перестроенная и названная так в 1699 году (в 1880-м получила имя св. Матфея, здание не сохранилось), выдвинулась в начале XVIII века под руководством Телемана и претендовала на роль конкурента двум главным. Здесь в 1717 году — впервые в Лейпциге — состоялась премьера «Страстей» нового типа, которого придерживался и Бах в своих пассионах. Кунау не одобрил этого новшества и тем не менее вынужден был спустя четыре года создать для церкви св. Фомы «Страсти по Марку» именно в этой манере (произведение оказалось неудачным).

Среди прочих церквей назовем университетскую — Пау-

⁴⁴ От перестройки менее пострадала основанная еще в 1212 году церковь св. Фомы (была подновлена в 1715 и 1721 годах). Существенные изменения, внесенные в XIX веке, были устранены при ремонте 1961—1963 годов. Однако расширены хоры, в 1889 году построен новый орган; поставлен и второй небольшой орган, приближающийся по звучанию к инструментам баховского времени. В экстерьер и интерьер церкви св. Николая в конце XVIII века были внесены кардинальные изменения: в соответствии с новыми вкусами — вместо удлиненной, готической формы — зал стал квадратным; он снабжен колоннадой в классицистском духе; старый орган заменен новым в 1859 году, обновлен в 1902 году.

линеркирхе, построенную в 1710 году. Университет добился предоставления ему для своей церкви относительной самостоятельности в проведении литургии и назначил собственного «директора хора» — таковым стал органист И. Гёрнер. В распоряжении Баха, следовательно, находились четыре церкви: св. Фомы, св. Николая, «Новая» и — в отдаленном районе — церковь св. Петра (перестроена в 1712 году), где школяры из ТомасшULE пели хоралы: Бах там не бывал.

Лейпцигские бюргеры охотно посещали церкви, приобщались к ритуалу богослужения, строго его придерживались. Это, бесспорно, показатель их благочестия, но вместе с тем это и показатель тяги бюргеров к праздничной обрядности. Они еще не усвоили иных форм социального бытования и восприятия музыки — в театре или в концерте — и потому наслаждались ею в церковном зале. Если учесть, что в особо торжественные воскресные дни в Лейпциге произносилось до 14, а то и до 16 проповедей, причем служба сопровождалась пением и кое-где, пользуясь словами Баха, «концертной музыкой» (то есть кантатой), то можно себе представить, как длительно внимали ей лейпцигские бюргеры, а ведь, помимо того, бывали и семейные, и общегородские торжества, которые опять-таки сопровождались музыкой.

Как и в других немецких городах, в Лейпциге ежегодно отмечались переборы магистрата, а с еще большей помпезностью — приезды саксонских курфюрстов, дни тезоименитств членов их семей и т. д. За музыку на этих празднествах отвечал кантор св. Фомы — это также входило в его обязанности. Бах возглавлял в таких случаях школяров ТомасшULE, к которым присоединялись городские «трубачи» и музыкально одаренные студенты. Праздничная музыка звучала под открытым небом, иногда предварялась музицированием в церкви. Подсчитано, что не менее 53-х раз Бах принимал непосредственное участие в подобного рода празднествах как руководитель «свободных» вокально-инструментальных ансамблей и как композитор. В подавляющем большинстве эта музыка до нас не дошла.

2

Иоганн Кунау умер 5 июня 1722 года. С начала XVII века пост кантора св. Фомы занимали видные композиторы: С. Кальвисиус (латинизированная фамилия Каль-

вица), И. Шейн, И. Розенмюллер, И. Шелле (непосредственно до Кунау) и др. Бах знал, что данный пост весьма почетен. Тем не менее, как сообщил он Эрдману, четверть года колебался в принятии решения. Так ли это?

Члены лейпцигского магистрата еще в июле вели переговоры с Георгом Филиппом Телеманом (в протоколе от 14 июля значится его фамилия). Он полностью их устраивал — был «своим», лейпцигским. В 1701 году здесь закончил юридический (правовой) факультет университета. Отлично зарекомендовал себя в Новой церкви как органист и соперник Кунау в создании нового типа духовной музыки, организовал Collegium musicum, писал оперы — вообще был, как говорят немцы, «gewandter Mann» — толковый, умелый, на все руки мастер. В 1709 году он служил в Эйзенахе, дружил с кузеном Баха, навещал Иоганна Себастьяна в Веймаре (будучи старше его на четыре года), стал крестным отцом Филиппа Эмануэля. Карьера Телемана блистательна — он справедливо считался одним из первых композиторов Германии.

Магистрат терпеливо ждал окончательного решения Телемана — тот служил с 1721 года в Гамбурге, его предварительным согласием раньше заручились. Но в ноябре внезапно получен отрицательный ответ. Место кантора св. Фомы снова стало вакантным. А Бах все еще выжидал, не желая рисковать: ему, вероятно, хотелось точнее узнать, кто может быть его эвентуальным соперником. Значит, Эрдману он сказал не полную правду? Выходит, что кое-что скрыл, а может быть, позабыл. Только во второй декаде декабря он довел до сведения магистрата свое намерение участвовать в конкурсе⁴⁵. Со дня смерти Кунау прошло, стало быть, не четверть, а полгода.

Сначала подали заявления шесть претендентов. После Телемана на втором по значимости месте стоял Кристоф Граупнер (был на два года старше Баха). Что ж, это также достойная для Лейпцига кандидатура: он воспитанник Томасшуле — обучался у Шелле и Кунау. Как и Телеман, Граупнер творчески весьма плодovit и пользовался в Германии известностью. С 1712 года он служил капельмейстером при дармштадтском дворе, который был более репрезентативным, нежели кётенский двор.

⁴⁵ Впервые имя Баха вместе с другими соискателями, но уже без Телемана, значится в протоколе магистрата от 21 декабря 1722 года. Вступление Баха в должность кантора подробно освещено в протокольных записях, газетных сообщениях и других сохранившихся материалах.

Нельзя поэтому осуждать магистрат за то, что он отдавал предпочтение этим двум композиторам перед Бахом. У нас иные мерила ценностей, мы знаем, что большой талант Телемана или профессиональная сноровка Граупнера несоизмеримы с гением Баха. Но — исходя из конкретно-исторических условий — надо постараться понять позицию знатных бюргеров, которым было поручено заполучить на пост кантора св. Фомы почтенного, уважаемого музыканта, который был бы известен в Лейпциге. А что же они могли знать о Бахе?

Он, правда, уже широко прославился как чембалист и, тем более, как органист. Магистрат, однако, вовсе не нуждался в виртуозе: лейпцигскому кантору не надлежало играть на органе в подведомственных ему церквях (не делал этого и Бах). Что касается духовной музыки — «фигуральной» в первую очередь, — то Бах еще недостаточно зарекомендовал себя в этой области (его кантаты не были известны, количество их было невелико). Прибыть же он собирался от кальвинистского князя Кётенского — для лейпцигских ортодоксов это также могло служить одним из негативных факторов. Наконец, Бах не имел университетского образования; как же после столь всесторонне образованного Кунау он станет обучать и воспитывать школяров Томасшуле? Да к тому же характер у него, по слухам, не слишком покладистый.

Ход приведенных рассуждений гипотетический — в протоколах магистрата не содержится никаких на то указаний. Но мы вправе их высказать, дабы оспорить расхожие суждения о недалёковидности и ограниченности тех, кто выбирал кандидата на освободившийся пост кантора св. Фомы, а вместе с тем и объяснить (не оправдать, а объяснить!) обрonnenную фразу (ее обронил бывший бургомистр Плац), которая обошла все биографии Баха: дескать, за неимением лучшего обойдемся средним.

Сколь ни странно — даже кощунственно — звучит для наших ушей эта фраза, но Иоганн Себастьян Бах не представлялся лейпцигским бюргерам лучшим. Телеман и Граупнер имели объективные преимущества перед ним.

Однако отпали и Телеман, и Граупнер — последнего не отпустил ландграф Гессен-Дармштадтский. Об этом стало известно 9 апреля. К чести Граупнера отметим, что, когда отпала его кандидатура, он настоятельно рекомендовал магистрату избрать Баха.

Проследим по документальным данным, как протекало его избрание.

Впервые исполнение баховской кантаты в Лейпциге под руководством автора состоялось 7 февраля 1723 года; это была кантата № 22. «Проба» в церкви св. Фомы, как называлось такое испытание, оказалась успешной. Через неделю после премьеры в одной из гамбургских газет появилась заметка, в которой указывалось, что музыка была принята очень сочувственно. 22 апреля заседал магистрат, который высказался в пользу Баха, — тот подписал официальный документ. В нем заверял, что будет выполнять все обязанности кантора, включая преподавание в ТомасшULE, причем без особой платы за уроки сольного пения; что касается обучения латыни — если сам не будет проводить занятия, то наймет другого учителя, труд которого оплатит из своих денег. Еще до того, как был составлен этот документ, Бах подал князю Ангальт-Кётенскому прошение об отставке. 13 апреля просьба удовлетворена. Князь Леопольд дает лестную рекомендацию своему «капельмейстеру и директору (руководителю. — М. Д.) Нашей камерной музыки».

Далее события разворачиваются стремительно.

22 апреля собирается магистрат. Овербургомистр сообщает, что Телеман обещал приложить все усилия, чтобы занять вакантный пост, но своего обещания не сдержал; пришлось также отказаться от Граупнера, так как его не отпустили из Дармштадта; было еще три кандидата (четвертый отпал до конкурса). «Бах — капельмейстер в Кётене, выделяется в игре на клавире (обратим внимание на эту характеристику! — М. Д.). Наряду с музыкой он обладает умением обучать, а кантор должен преподавать на духовных и грамматических занятиях, что он и пожелал делать. Если будет избран Бах, то о Телемане, о его поведении можно будет забыть». Другой видный советник согласился с этим предложением, так как слишком долго место кантора оставалось вакантным. Третий полагает, что отбор кандидатов был проведен тщательно; оттягивать решение не имеет более смысла; Бах не хуже Граупнера, к тому же он согласился честно выполнять обязанности учителя в ТомасшULE; но только пусть он сочиняет «такие композиции, каковые не были бы театральными» (особое внимание обращаю на эту фразу!). Остальные члены магистрата высказываются примерно в том же духе.

5 мая Баха приглашают в ратушу. Согласно протоколу,



Лейпциг. Церковь и школа св. Фомы
(старинная гравюра)

он стоял в зале «позади кресел». Обербургомистр оглашает решение: соискателей было много, но он, Бах, признан наиболее желательным и потому избран единогласно; оклад ему положен тот же, что и покойному Кунау. Бах «покорнейше благодарит», обещает проявлять «добросовестность и прилежание».

13 мая Бах подписал протокол о своей верности каждому слову Священного писания. Он категорически отверг «ложные» учения кальвинистов⁴⁶. Экзамен по теологии провели профессор-богослов И. М. Шмидт и суперинтендент С. Дайлинг.

15 мая Бах получает свой первый гонорар как кантор св. Фомы. 16 мая Бах дебютирует с новой кантатой в университетской Паулинеркирхе (предположительно исполнялась кантата № 59; возможно, она была повторена 28 мая).

⁴⁶ Таков был непреложный вероисповедальный статут.



Лейпциг. Церковь св. Фомы в
наши дни

Через неделю из Кётена прибыли четыре повозки с вещами, а затем, в два часа дня, две коляски с новым кантором и его семьей. Они разместились в заново отделанной квартире в здании кантората, а по нашей терминологии — в учебном корпусе при церкви св. Фомы.

30 мая — новая кантата в церкви св. Николая (предположительно № 75). Проповедь держал главный пастор Дайлинг: Бах там впервые предстал перед именитыми бюргерами Лейпцига — именно в этой церкви проходила торжественная литургия; сам он по акустическим соображениям отдавал предпочтение церкви св. Фомы.

Через день, 1 июня, Баха официально представили канторату — ректору, коллегам, воспитанникам. Церемония, зафиксированная в городских актах, протекала в возвышенно-официальных тонах. Бах в том же духе отвечал, изъявляя свою благодарность магистрату; он сказал, что будет покорнейше подчиняться всем указаниям, повторил, что работать будет «со всею добросовестностью и прилежанием» и уважительно относиться к своим коллегам.

14 июня Бах определил своих двух старших сыновей в ТомасшULE.

Тревожными и напряженными были для Баха эти месяцы: тревожения по поводу избрания, переговоры, «пробы», экзамены, сочинение кантат — одной вслед за другой. С февраля по май — неоднократные поездки из Кётена в Лейпциг и обратно. В конце мая окончательный переезд, а Анна Магдалена лишь недавно оправилась после родов. Обосновавшись — всего через пять дней! — сразу ответственнейшее выступление с новой кантатой в церкви св. Николая. Добавим: Бах выступал с учениками Томасшуле; он привлек, очевидно, и городских «трубачей» как инструменталистов, а может быть, и студентов: он не знал их исполнительских возможностей, да и они не знали его. Какую непреклонную волю и уверенность в своих силах — не говоря о высоких качествах профессионализма — надо было проявить, чтобы добиться слаженного ансамбля!

Официальное соглашение с ректором кантората датировано 5 мая. Привожу в свободном изложении его текст, содержащий 14 пунктов, без соблюдения нумерации этих пунктов.

Бах обязался заниматься со школьниками честно и с усердием, скромным образом жизни и поведением служить им примером; во избежание излишних расходов без дополнительной оплаты преподавать пение и игру на инструментах; относиться к школьникам дружелюбно и бережно, не принимать мальчиков в школу без согласия инспекторов и руководителей кантората и вообще — во всем следовать их указаниям, коль скоро они отчитываются перед магистратом.

Бах обязуется далее довести до совершенства музыку в обеих главных церквях и так ее обеспечить, дабы не была она слишком продолжительной и подобной опере («театральной» — см. выше); обязуется также присутствовать на похоронах с мальчиками и по возможности сопровождать их (подразумевается — до кладбища).

Наконец, Бах не должен принимать никаких обязательств от университета — не служить там (напоминаю: консистория враждовала с университетским начальством, потворствовавшим вольнодумным идеям); он также не вправе выезжать за пределы города без разрешения на то бургомистра.

Бах подписал контракт, не задумываясь о последствиях. Но если заглянем вперед и присмотримся к его дальнейшей биографии, то убедимся, что по всем этим пунктам, раньше или позже, у него возникали разногласия с начальством — непосредственным или вышестоящим. Если говорить бес-

пристрастно, то в нарушениях контракта был чаще всего повинен Бах: он попросту игнорировал эти пункты, за исключением одного, для него главного: «привести музыку в обеих главных церквах сего города, в меру всех сил своих, в хорошее состояние». Ей, музыке, он служил, а не начальству. Таков корень разногласий, первопричина последующих распрей, приведших к враждебным действиям с обеих сторон. Дело не в тупой самонадеянности бюргерского начальства и не в некоей неуживчивости, строптивости подчиненного им кантора, а в принципиальной разнонаправленности их устремлений.

3

На первых порах ничто не предвещало позднейших жизненных бурь. Сразу же, 1 июня 1723 года, Бах нашел себе заместителя для преподавания латыни — некоего Пецольда, которому выплачивал из своего кармана 50 талеров в год. Суперинтендент Дайлинг согласился на замену, но с тем, чтобы кантор посещал класс и давал школьникам упражнения. Когда Пецольд болел или пропускал занятия, Бах, бывало, этого не делал, что позднее было включено в список его прегрешений.

Он тут же, однако, ввергся в другую историю: еще настоящему не осмотревшись, Бах уже в августе предъявляет претензии к университетской церкви, а ведь незадолго до того подписал контракт, где ясно сказано, что кантор не вправе претендовать на должность в университете! Там сложилась специфическая ситуация: в этой церкви наряду со «старым» богослужением (в том духе, как оно осуществлялось в других церквах) теологический факультет ввел «новое» (консистория его не одобряла). Над «старым» надзирал Кунау, «новое» — с помощью студентов организовал Телеман. «Старое» сохранили и за Бахом, но он потребовал себе и «новое», которое за 12 талеров в год осуществлял упомянутый Гёрнер. Ректор университета отказал Баху, подчеркнув, что никаких прав на это он не имеет (12 августа 1723 года). Язвительный ответ задел за живое, и Бах два года отстаивал для себя эти не столь уж ему необходимые 12 талеров. Последнее очень обширное послание датировано 14 сентября 1725 года; и кому оно адресовано? — курфюрсту Саксонскому (Бах посетил примерно в это время Дрезден). Ответа не последовало. Бах потерпел поражение.

На первый взгляд кажется непонятным, зачем Бах ввязался в такую историю: и без того у него было хлопот полон рот. Но если вдуматься, поймем: с первых же месяцев пребывания в Лейпциге Бах ощущал себя генералмузикдиректором города. Не честолюбивыми и экспансионистскими стремлениями, и, тем более, не ради того, чтобы отобрать у Гёрнера эти жалкие 12 талеров (кстати, он сохранил с ним добрые отношения, с 1730 года тот работал у него органистом в церкви св. Фомы), сделал Бах этот неосмотрительный шаг, равно как позднее и другие, а для того, чтобы взвалить себе на плечи ответственность за всю музыку в городе.

Бах совершил еще одну промашку: премьеру «Страстей по Иоанну» 7 апреля 1724 года он вынужден был дать в церкви св. Николая, а не у св. Фомы, как объявил ранее, за что получил выговор: пассионы надо было исполнять попеременно — один год в одной церкви, следующий в другой; под руководством Кунау последние «Страсти» давались у св. Фомы. Бах извинился, отговорившись, что он, мол, здесь пришлый (в старом написании «frembd» — «нездешний») и не знал этого обычая. Так отписал консистории Дайлинг 23 мая 1724 года. На деле же, надо полагать, Баху у св. Николая труднее было разместить хор и акустические условия были хуже, то есть опять же музыку он ставил выше бюрократически-чиновных условностей. На следующий год он дал свои пассионы в новой, несколько облегченной версии у св. Николая.

Но все это мелочи по сравнению с тем, что осуществил Бах в ближайшие годы. С исключительной творческой щедростью он принялся за выполнение своих — в его представлении прямых — обязанностей и неукоснительно им предавался на протяжении по меньшей мере трех лет.

Бах с усердием отнесся к тому условию контракта, которое обязывало его еженедельно поставлять по одной кантате. Сначала согласовывался текст с пастором — это был, вероятно, Дайлинг. Предполагают, что кантор заблаговременно представлял на выбор примерно три текстовых варианта. Отзвучала в воскресенье одна кантата, Бах в понедельник принимается за новую. Около трех дней остается на сочинение — кантата в среднем длится от 20 до 30 минут (двухчастная — свыше 40) — и два дня на разучивание. И так неделя за неделей. Помимо того, наряду с ежедневной службой в Томасшule есть высокие церковные праздники — а ведь для каждого из них надлежит поставлять

особую музыку, — городские торжества, наконец, работа для себя на дому и семья, у которой свои радости и тревоги, встречи с друзьями по профессии, долгие отлучки и т. п.

Одно дело «скорось» Телемана — у него порой встречаются и поверхностные, эклектичные сочинения; другое — Бах: что ни произведение (за редкими исключениями), то шедевр. И не только потому, что он гений, но потому, что с исключительной ответственностью относился ко всему, что делал. Высокое чувство ответственности — определяющая черта его характера. Отсюда его беспредельное стремление к совершенному выполнению задания. Что же касается отдельных опрометчивых поступков, а с точки зрения магистрата, и проступков, то нельзя их измерять трафаретными мерками: жизнедеятельность гения не поддается подобному измерению.

Чем объясняется та творческая интенсивность в кантатном жанре, которой отмечены начальные три года пребывания Баха на посту кантора? За это время, до начала 1727 года, создана основная часть дошедшего до нас его наследия в данном жанре. (Имеются в виду духовные кантаты.)

Бах выдавал одну новую кантату за другой стремительным потоком, причем в каждой искал индивидуальное решение, демонстрируя неисчерпаемость художественной фантазии.

Сумел ли Лейпциг оценить этот творческий подвиг? К кантатам надо присовокупить и «Страсти по Иоанну», и Магнификат, и мотеты. Ответ однозначен: ни магистрат, ни бюргеры в массе своей не поняли и не оценили должным образом гениальный рывок Баха в область, дотоле с такой полнотой им не разработанную. Зададимся следующим вопросом: а не стремился ли он такой творческой интенсивностью завоевать расположение к себе духовных властей и прихожан? На вопрос ответим вопросом: кто ж из композиторов — и, шире, творцов художественных ценностей — не жаждет общественного признания? Очевидно, и Бах к этому стремился. Но что для него являлось признанием? Еще раз повторю: не следует наши представления о социальной функции художника и его психологии экстраполировать на условия исторически отдаленного прошлого; эта функция и психологическая настроенность были иными.

Бах, музицировавший на церковных хорах со своими учениками, был невидим прихожанам. Их привлекало не мастерство исполнения, не личность артиста — они внимали

музыке, звучавшей под сводами церкви как часть литургии. Связь между теми, кто производил и воспроизводил творения, и теми, кто их слушал, была прочной: и те, и другие жили в одном духовном мире, принадлежали к одной общине. В условиях, в которых работал Бах, ощущение единства с общиной давало ему удовлетворение — это и являлось своего рода общественным признанием. Препградой к установлению подобной взаимосвязи могло служить несовершенство исполнения, что порождало у Баха чувство неудовлетворенности, а позднее усиливало его раздражительность.

Но все же: почему он так безоглядно отдался сочинению духовных кантат? Ответ, мне кажется, может быть только один: он увлекся этой работой. Художник творит не только по обязанности, а согласно внутреннему побуждению. В те времена внешний импульс, заказ, исходящий от владетельного суверена, городских властей или частного лица, играл значительно бóльшую роль, нежели в последующие столетия. Композитор творил в заданных границах: заказом определялся жанр произведения и направленность его на слушательское восприятие. Однако — при наличии предустановленных традиций — трактовка жанра зависела от воли творящего. Бах мог избрать новую форму кантаты — с хорами, речитативами, ариями на свободно сочиненные по библейским изречениям стихотворные тексты либо на мелодии и тексты строф хорала («хоральные кантаты»). Соблюдая пропорцию, он мог вводить и пространные фугированные хоры, преимущественно в начале, и краткие хоралы — в конце композиции; мог давать и оркестровое вступление («синфонию»). Короче говоря, духовная кантата предоставляла ему обширнейшее поле для творческого экспериментирования. До сих пор осуществить это в таком объеме Баху не удавалось ни в недолгие месяцы пребывания в Мюльхаузене, ни в Веймаре, где он не располагал столь обширным и послушным, пусть и недостаточно полноценным, исполнительским аппаратом, какой предоставила ему Томасшуле. Повинуясь внутреннему творческому закону, Бах возжелал полностью овладеть кантатным жанром. Вот почему в первые три лейпцигских года он работал с такой интенсивностью. Но когда исчерпанными представились Баху возможности этого жанра, его творческий порыв — еще в 1726 году — начал постепенно угасать. Тогда негативные стороны занимаемой им должности проступали со все большей очевидностью. Отсюда усиление роли внеслужебной

работы — сочинений «на случай», в связи с тем или иным событием.

Например, 9 августа 1723 года Бах принял участие в университетских торжествах, посвященных дню рождения герцога Фридриха II Саксен-Готского; пресса отметила «превосходную музыку», «каковую сочинил на... отпечатанные... латинские оды господин Иог. Себастьян Бах, музык-директор и кантор школы св. Фомы» (музыка и текст не сохранились). В июле 1724 года Бах с женой гастролировали в Кётене, за что ему был выплачен гонорар (18 июля). 23 февраля 1725 года — выезд в Вейсенфельс: участие в праздновании дня рождения тамошнего герцога (кантата № 249а). 19—20 сентября того же года он выступал в Дрездене как органист, а следственно, и как композитор, в церкви св. Софии. А в ноябре — то ли этого, то ли следующего года — Бах опять в Кётене, на сей раз по поводу дня рождения жены Леопольда (кантата № 36а).

Это лишь отдельные, разрозненные примеры разнообразия в деятельности Баха. Большой общественный резонанс приобрела его кантата, посвященная кончине жены курфюрста Саксонского Фридриха Августа I. В 1697 году Август тайно — потом это стало явным — принял католическую веру, дабы овладеть польской короной. Однако его жена — ее имя Кристиана Эберхардина — сохранила верность лютеранству и жила в добровольном уединении, вызывая чувства сострадания и симпатии у убежденных протестантов — саксонцев. Эберхардина умерла 5 сентября 1727 года, а 10 сентября Бах завершил партитуру Траурной оды, двухчастной кантаты на текст Готшеда, которая по праву причисляется к лучшим творениям композитора. Через неделю состоялась премьера в торжественном университетском акте. Газеты подчеркивали, что на акте присутствовало избранное общество: «княжеские особы, высокие духовные лица, кавалеры... вместе с многочисленными знатными дамами» и т. п. Бах управлял ансамблем, сидя за чембалом, первая часть траурной музыки звучала до речей, восхвалявших добродетели усопшей и скорбевших об утрате, вторая часть — после. Попутно отметим, что за несколько месяцев до того, в мае 1727 года, когда Август посетил Лейпциг, Бах руководил под окнами ратуши, где остановился курфюрст, исполнением кантаты «Entfernet euch, ihr heitern Sterne»¹⁷ (партитура утеряна).

¹⁷ «Удалитесь, звезды ясные».

Через год с небольшим, 19 ноября, умирает князь Ангальдт-Кётенский Леопольд. (Бах снова гостил у него в начале 1728 года; очевидно, каждый приезд сопровождался музицированием.) Приходится отложить работу над пассионами по Матфею, премьера которых намечена на Страстную пятницу 15 апреля. Бах пишет Траурную музыку памяти Леопольда; партитура не сохранилась, но часть номеров вошла в пассионы⁴⁸. Несмотря на спешность работы, Бах в двадцатых числах февраля 1729 года наносит многодневный визит герцогу Вейсенфельсскому в связи с днем рождения своего покровителя. В марте — до 20 числа — целых три недели отсутствует в Лейпциге: где был, не выяснено. 23-го и 24-го — траурные торжества в Кётене, Бах участвует в них. Проходит всего три недели, и «Страсти по Матфею» — это гигантское по масштабам, уникальное по своей художественной значимости произведение — впервые звучит в Лейпциге. Если к этому добавить, что в двадцатых числах того же марта 1729 года Бах дал согласие на руководство студенческим Collegium musicum, то станет еще более загадочным, как хватало у сорокачетырехлетнего мастера сил и времени, чтобы все это свершить! Помимо того, сохранялись и служебные обязанности кантора, которые теперь он, правда, не столь ревностно выполнял, была у него и другая работа, также отнимавшая время и силы.

Еще в 1725 году он замыслил издание своих клавирных сюит. С 1726-го Бах выпускал в год по одной партите — так он называл свои сюиты согласно старому, принятому в Германии, наименованию⁴⁹. Это было первое издание, принятое Бахом; оно завершилось выпуском всех шести партит в 1731 году под названием «Клавирные упражнения» и помеченное ор. 1. Предпринятое в 1726 году издание (напоминаю: с этого года ослабляется его интерес к духовной кантате), а также добровольное принятие на себя внеслужебных обязанностей по руководству Collegium musicum являются фактами весьма примечательными в изменении жизненной позиции Баха.

Предваряя то, о чем будет рассказано дальше, уже сейчас можно высказать предположение: 1729 год явился важной вехой, а то и поворотным пунктом, в биографии Баха.

⁴⁸ Прежде считалось, что, наоборот, в Траурной музыке заимствованы некоторые номера из «Страстей». Теперь эту версию одни исследователи оспаривают, а другие продолжают отстаивать.

⁴⁹ Слово «партита» — итальянского происхождения, впоследствии было заменено французским термином «сюита».

И глубоко символично, что именно на данный год приходится премьера «Страстей по Матфею»: это одновременно и итог прожитого, сотворенного, и предвосхищение последующего, что предстоит Баху пережить и сотворить.

4

Сначала в творческой одержимости Бах не слишком реагировал на порой возникавшие затруднения, хотя одергивал тех, кто смел вторгаться в прерогативы директора музыки. Так поступил он с иподьяконом (Subdiakon) церкви св. Николая Гаудлицем, который самовольно распорядился выбором песнопений после проповеди⁵⁰. Тот пожаловался на кантора в консисторию (7 сентября 1728 года). Бах не согласился с решением высокой инстанции (20 сентября), усмотрев в этом нарушение своих прав. Он писал: с давних пор кантор устанавливал распорядок песнопений, и когда он, Бах, вступал в должность, ему предписывалось «неукоснительно следовать сложившимся обычаям... не вводить никаких новшеств». Как в ранее описанной кляузной истории с университетской церковью, так и теперь он настаивает: что положено, надо выполнять. Не проявляется ли и в этом отмеченная выше черта его характера — высоко развитое чувство ответственности за все, что согласно своему разумению он призван делать? Парадокс, однако, заключался в том, что чем ревностнее Бах выполнял церковные обязанности как композитор, тем больше неудовольствий и нареканий он навлекал на себя со стороны городских властей.

Чего они от него требовали? По их убеждению, во время литургии кантору надлежало способствовать укреплению благочестивых чувств у прихожан. Субъективно Бах со всем тщанием именно это и делал. Он творил музыку из религиозных побуждений, но когда она — сама Музыка — начала молить, просить, убеждать, утешать и т. д., говоря своей специфической художественной речью, повод, ради которого она была написана, отодвигался на второй план. Быть может, те, у кого Бах находился в подчинении, этого и не ощущали, но никак не могли понять и принять его

⁵⁰ Чтобы понять раздражение Баха, надо учесть соотношение рангов священнослужителей. Иерархия такова: пастор — архидьякон — дьякон — иподьякон. Следовательно, противопоставить себя директору музыки осмелился низший церковный чин!

истовую преданность музыке. Ради ее совершенного творения и воссоздания он готов был пойти на любые осложнения с начальством. А члены магистрата воспринимали это как проявление честолюбивых стремлений кантора, превышающего, по их мнению, свои полномочия. Прямыми же своими школьными обязанностями он чем дальше, тем больше, если употребить старинное выражение, negliжировал.

Можно понять Баха: ученики Томасшule недисциплинированы, некоторые вообще к музыке не способны, зачем же ему тратить драгоценное время на их воспитание, на уроки, на совместные с ними вечерние молитвы и т. п.? В контракте, который был им подписан, именно школьным функциям уделено главное внимание, тогда как Бах полагал, что его активность как композитора и «директора музыкального хора», руководителя исполнительского коллектива, заставит начальствующих лиц закрыть глаза на пренебрежение школьными занятиями. Те же не узрели в нем гениального композитора, а усмотрели нерадивого кантора.

Продолжим расследование.

Симптомы будущих разногласий наметились еще в 1727—1728 годах. Тогда, вероятно, Бах особые надежды возлагал на премьеру «Страстей по Матфею», своего наиболее капитального творения. (Месса *h-moll* при его жизни не исполнялась.) Но странным образом о премьере пресса не обмолвилась ни полусловом: лишь в воспоминаниях сохранился отзыв «одной высокородной дамы», которая якобы воскликнула: «Господи, помилуй нас! Где я нахожусь — в театре? На спектакле оперы-комедии?» Имел место такой отзыв или нет, несущественно⁵¹. Важно то, что магистрат на премьеру пассионов никак не реагировал. Показом двухорных «Страстей» Бах скорее даже ослабил свои позиции, нежели укрепил, так как на подготовку исполнения было затрачено много времени и сил — вовлечено в него было не менее 60 участников, — а кантор в эти месяцы выполнял другие заказы (траурная музыка памяти князя Леопольда), взялся руководить Collegium musicum, часто отлучался из Лейпцига («Не взявши отпуска, уехал» — так будет записано в протоколе магистрата от 2 августа 1730 года). Противоречия обострились.

⁵¹ Достоверность этого высказывания некоторыми баховедами оспаривается: неизвестно, относилось ли оно к баховским пассионам или к другому произведению неизвестного автора, исполненному к тому же не в Лейпциге, а в Дрездене.

Вскоре после исполнения «Страстей» весной 1729 года в Томасшуле освободилось среди школяров десять вакантных мест. Из тех, кого рекомендовал Бах, магистрат одобрил пять, другие пять были приняты против его воли. Мог ли Бах стерпеть это? Ему оставалась только одна возможность: еще меньше внимания уделять канторату. 16 октября умирает престарелый ректор Эрнести. В его поминание Бах пишет восьмиголосный мотет «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf»⁵². Магистрат никак не может найти подходящую кандидатуру на освободившееся место. Сответственно ухудшаются дела в Томасшуле. После долгих колебаний спустя восемь месяцев избирается на пост ректора И. М. Геснер (8 июня), имя которого нам уже знакомо по баховским веймарским годам, но лишь 8 сентября он вступает в должность. Взаимных недовольств к тому времени было в избытке, и давно назревший конфликт приводит к взрыву. Таким поводом, унизившим достоинство Баха, мог послужить следующий эпизод.

В 1729 году музыкальную литургию в Новой церкви возглавил органист К. Г. Герлах. Городские власти ему протезировали: одобрили дополнительные расходы, а 10 июня 1730 года повысили ему оклад вдвое. Одновременно усилились интриги против Баха, что произошло в том месяце, когда три дня подряд с его музыкой торжественно отмечался крупный лютеранский юбилей вероисповедальный (так называемое «Аугсбургское соглашение»).

Более того, поведение кантора специально обсуждалось на заседании магистрата 2 августа: он, мол, и занятиями пренебрегает, и школяров посылает на село без разрешения бургомистра, и сам без такового разрешения отлучается от Лейпцига, и т. д., и т. п. Решено: поставить ему это на вид, а дополнительные доходы (Accidentia) урезать.

Бах недолго собирался с силами, чтобы достойно ответить на направленный против него выпад. 23 августа 1730 года он представляет в магистрат обширное послание — на десяти автографных страницах! — под названием: «Краткий, но в высшей степени необходимый проект (или набросок, эскиз: „Entwurf“. — М. Д.) хорошей постановки дел в церковной музыке с присовокуплением непредвзятых соображений относительно упадка оной». В этом послании, которое следует именовать трактатом, каждая фраза обдуманна. За семь лет, прожитых в Лейпциге, Бах достаточно

⁵² «В слабости нас укрепляет дух».

натерпелся от нежелания магистрата способствовать повышению качественного уровня исполнения музыки в церкви. Без прямых нападок или обличений, не избегая, однако, резких выражений, Бах обстоятельно разъясняет, каковы недостатки и что нужно сделать, чтобы их преодолеть.

Это исторический по важности документ; он заслуживает подробного изложения.

Сначала — как людям малосведущим в вопросах музыкального искусства — Бах сообщает, что в музыкальном исполнении заняты инструменталисты и вокалисты. Последние набираются из учеников Томасшуле. В хорах есть «концертисты» (солисты) и «рипиенисты» (по-нашему — хористы). Концертистов надлежит иметь не менее четырех, а рипиенистов не менее чем по два дисканта, альты, тенора и баса. Всего певчих должно быть 36; из их состава образуются четыре хора. Инструменталистов же (струнная группа, флейты, гобои, фаготы, трубы, литавры) — 18, а иногда 20. (Детально перечисляется, сколько партий требуется на каждый инструмент.)

Дав, так сказать, экспозицию трактата, Бах переходит к «разработке» — к перечислению недостатков. Сгруппируем его претензии:

1. Явно не хватает хороших инструменталистов. В качестве таковых обычно привлекаются городские «трубачи». Всего их в Лейпциге восемь (один — подмастерье, то есть еще не полностью обученный). Бах пишет: «Высказаться сколько-нибудь правдиво об их качествах и музыкальных познаниях мне не позволяет скромность». Не называя имен, он тем не менее указывает, что одни из них пользуются почетом заслуженно (таков, добавим от себя, трубач Райхе), другие же «не обладают такой подготовкой, каковую им следовало бы иметь».

2. Недостача инструменталистов частично восполняется воспитанниками Томасшуле. Большую помощь оказывают студенты университета. Они «охотно шли на это», но в оплате им ныне отказано. Более того, даже урезаны некоторые дополнительные суммы, которые прежде предоставлялись «музыкальному хору» (в данном контексте — вокально-инструментальному ансамблю). Это явный намек на происшедшие в июне сокращения добавочных доходов. Таким образом, заключает Бах, можно потерять этих студентов, «ибо кто же станет трудиться даром или отправлять даром службу?»

3. С приемом в Томасшуле дело обстоит очень плохо.

Принимают не тех, кого нужно (снова намек на недавние события, когда магистрат отверг рекомендации Баха). «Ибо вполне понятно, — пишет он, — что мальчик, ничего в музыке не смыслящий и даже секунду не способный голосом воспроизвести, не может быть натурой музыкальною и, следовательно, никогда не будет в состоянии найти себе в музыке какое бы то ни было применение». Отметим попутно, что воспитанниками Томасшуле были мальчики и юноши от девяти до двадцати одного года. Отсюда становится понятным следующий абзац, где говорится, что если воспитанники школы и получают в ней должное образование, то вскоре же вынуждены будут ее покинуть. При его предшественниках, Шелле и Кунау, указывает далее Бах, положение было иным: при необходимости они могли прибегать «к подспорью в лице господ студентов... поскольку некоторым вокалистам, а именно басу и тенору, да и альту, равно как и инструменталистам... со стороны досточтимого высокоблагородного и высокоумного магистрата пожалованы были особые стипендии». Ныне этих стипендий нет, «музыкальный хор» находится в состоянии упадка.

4. Этот пункт — один из существеннейших для рассмотрения эстетических воззрений Баха, что будет осуществлено в другом разделе книги. Пока лишь отметим, что он с удовлетворением принимает новые стилистические веяния в музыке, которые теперь предъявляют значительно более высокие требования к исполнителям. Они, эти исполнители, должны уметь с листа (*ex tempore*) играть всякую музыку, «будь она из Италии или Франции, Англии или Польши», а ведь жалование они получают беспримерно меньшее, чем дрезденские «его королевского величества музыканты».

Ссылкой на Дрезден, где виртуозы королевской капеллы получали высокие оклады, Бах, вероятно, еще более разобидел членов магистрата: Лейпциг подчинялся Дрездену как столице и в то же время гордился своей общей более высокой культурой; к тому же двор Августа с 1717 года стал официально католическим, а Лейпциг являлся оплотом протестантизма. Бах не случайно, а сознательно наносит удар: «разработку» трактата он переключает на «репризу». Цепь рассуждений логично подводит к выводу: необходимо повысить оплату труда музыкантов.

«Кода» звучит кратко и экспрессивно. Бах подразделяет нынешний состав учеников Томасшуле на три группы (идет поименное перечисление фамилий): 17 годных, 20 еще не

вполне годных, недостаточно обученных, и 17 никуда не годных (это — «вовсе никакие не музыканты»).

Таково содержание памятной записки.

Волнующий документ! Сколь скромны запросы Баха: он хочет иметь в своем распоряжении четыре или пять десятков дельных музыкантов. Не о себе как о композиторе он печется, а о том, чтобы в Лейпциге хорошо, на должном уровне звучала музыка. Это не прошение, не просьба (как составил Кунау аналогичную записку 1717 года), а демарш. И писал этот демарш не кантор, а музикдиректор, который не желает вникать в мелкие заботы, связанные с воспитанием школяров. Его заботы другие: руководить музыкой, «упорядочить» ее, если воспользоваться баховским же выражением из его послания мюльхаузенскому магистрату от 25 июня 1708 года.

Неизвестно, до или после вручения своего меморандума Бах был вызван к бургомистру Лейпцига, который довел до его сведения решение магистрата от 2 августа. Если раньше, то ответом на него мог послужить данный трактат. Если же позднее — это неминуемо должно было еще более обострить взаимную враждебность.

К тому времени Геснер еще не приступил к исполнению обязанностей ректора, хотя избран был ранее. Знал ли он о демарше, предпринятом Бахом? Геснер — поклонник Баха. Неужто Бах не сообщил ему о своем намерении дать ответный удар?

Спустя два месяца он составляет еще один документ, содержание которого также строго взвешено и обдуманно, — цитированное письмо к Эрдману, датированное 28 октября 1730 года. Уже отмечались неясные моменты в этом послании о будто бы неожиданном для Баха статусе работы кантора св. Фомы. Не вполне убедительна также его мотивировка отъезда из Кётена якобы из-за немзыкальности молодой жены князя Леопольда. Правда, в 1720 году штат инструменталистов придворной капеллы был несколько сокращен. Но из Лейпцига Бах неоднократно наезжал в Кётен и там музицировал. А в 1726 году он написал кантату ко дню рождения второй жены Леопольда (первая, бернбургская принцесса, умерла весной 1723 года); посвятил также младенцу-сыну князя вышедшую в том же году из печати клавирную партиту № 1. Как же следует понимать слова Баха о том, будто поколебались музыкальные склонности Леопольда и поэтому он вынужден был покинуть Кётен? Мотивировка представляется не вполне убедительной.

Но оставим в стороне эти неточности, сознательно или бессознательно вкрапленные в письмо. Важно другое: зачем оно было написано и отправлено? Бах обращается с просьбой: он более не в силах «жить в непрестанных огорчениях, средь зависти и преследований» и «принужден искать, с помощью Всевышнего, свою фортуна где-нибудь в другом месте. Если Ваше высокоблагородие знают или могут подыскать для старого верного слуги, в сих местах пребывающего, какую-нибудь подходящую должность, то покорнейше прошу дать мне благосклонную рекомендацию...»

Возникает, естественно, вопрос: почему Бах обратился с просьбой именно к Эрдману и какую рекомендацию он имел в виду?

Георг Эрдман — заурядный российский резидент (поверенный в делах) в Данциге, находившемся на окраине немецких земель, вдали от центров культуры⁵³. Город испытывал сильное польское влияние, нередко осаждался иноземными войсками, в их числе русскими, имел только одну лютеранскую церковь — св. Марии. Неужто Бах собирался сюда переехать? Разве мог подумать об этом всей Германии известный мастер, которому в то время было 45 лет, а сорокапятилетних тогда называли «стариками». Этот «старик» имел многодетную семью и несколько десятков безмерно почитавших его учеников. Не могла же для него быть приемлемой должность городского органиста в Данциге после того, как он уже побывал придворным капельмейстером и «директором музыки» города — да еще какого! Вывод ясен: Бах и не предполагал переезжать сюда. Почему тогда он не обратился с аналогичной просьбой к другим, более значительным людям?

В Дрездене — также на посту российского посланника — находился крупный государственный деятель граф фон Кайзерлинг, занимавший потом тот же пост в Берлине (мы еще вернемся к нему). А в Дрездене Бах бывал часто: в 1731 году — вскоре после отправки письма к Эрдману — ездил на чествование знаменитого оперного композитора И. А. Хассе, был дружен с ним и с его не менее знаменитой супругой, оперной певицей Фаустиной; в их честь Бах играл на прекрасном органе в церкви св. Софии; как свидетель-

⁵³ Ганзейский город-крепость Данциг (ныне Гданьск), лежащий в устье реки Вислы, некогда славился торговлей, но склонился к упадку из-за возросшей в XVIII веке роли конкурировавших с ним Штеттина (ныне Щецин) и Кенигсберга (ныне Калининград).

ствовал современник, на концерте присутствовали «все придворные музыканты и виртуозы»; концерт имел большой успех. Бах посетил Дрезден и в 1733, и в 1736 году. По сравнению с теми влиятельными лицами, с которыми он здесь встречался, — в их числе сам курфюрст — рекомендация Эрдмана имела малый вес. А Бах недвусмысленно просит его подыскать подходящее место службы.

Как российский резидент, Эрдман мог подыскать такую службу не в Германии, а только в России, где было немало протестантских церквей. Работал же долгие годы в Риге баховский ученик И. Г. Мютель, а в Петербурге чин академика и профессора элоквенции (красноречия) приобрел Якоб Штелин, автор известного труда о музыке и балете в России, который в 1732—1735 годах обучался в Лейпцигском университете, флейтистом участвовал в концертах баховского Collegium musicum. О славе и богатстве России, особенно в связи с посещением Берлина Петром I в 1716 году, множились толки, тем более в Саксонии — после того как тамошний курфюрст заключил с Петром военный союз против шведов. Но нафантазировать можно все что угодно: с научными гипотезами подобные вымыслы ничего общего не имеют. В юношеские годы Бах, возможно, пустился бы на такую авантюру — ведь поехал же в Стокгольм его брат Иоганн Якоб, — но, остепенившись, он более трезво, практично стал относиться к житейски-бытовым делам.

Так для чего же было написано это письмо? В безотчетном раздраженно-гневном порыве? Вряд ли, тон письма выдержанный и спокойный. Из каких тогда побуждений? Я позволю себе высказать одну догадку, которая не может считаться вполне правомерной — и тем не менее: само наличие письма требует какого-нибудь объяснения. Вот одно из возможных.

Мне представляется, что письмо это адресовано не только Эрдману. Бах был заинтересован в том, чтобы содержание его послания стало известно более широким кругам, в первую очередь лейпцигским. Подать прошение об увольнении с поста кантора он не мог: в столь напряженной ситуации его просьбу могли сразу удовлетворить. Что бы он тогда делал? Другое дело — применение «нажима», в данном случае — давления общественного мнения. Пусть большее число людей узнает о том, в какие невыносимые для него условия попал Бах. Такова, на мой взгляд, задача, которую надлежало выполнить этому письму. Не обязательно рас-

пространять копии — достаточно если из уст в уста передадут его содержание.

Подобные методы нажима бесправных музыкантов на своих правителей — будь то князья, герцоги или городские сенаторы и советники — являлись обиходными. Баху однажды уже довелось прибегнуть к приему *Schein-Bewerbung*, то есть мнимого оспаривания вакансии (об этом уже упоминалось), когда, находясь на службе в Веймаре, претендовал на должность органиста в Галле. Таким же приемом воспользовался Телеман, когда он дал предварительное согласие на переезд из Гамбурга в Лейпциг и три месяца тянул с окончательным ответом, пока не выхлопотал для себя у гамбургских городских властей дополнительные привилегии. Это был обманный маневр. Добившись того, чего хотел, Телеман даже не извинился перед лейпцигским магистратом. Быть может, отправка письма к Эрдману являлась таким же маневром.

Остается невыясненным другой вопрос: знал ли об этом письме Геснер? О желании расстаться с должностью кантора Баху следовало прежде всего поставить в известность ректора, тем более что тот дружески относился к нему. Сомнительно, чтобы Бах действовал скрытно, исподтишка — это дурно характеризовало бы его личные человеческие качества. Поэтому естественно предположить, что Геснер не только знал о содержании письма, но мог быть именно тем, кто в Лейпциге способствовал знакомству с его содержанием врагов из стана магистрата.

Удивительно и другое: написав загадочное во многих отношениях письмо, Бах словно успокоился. Враждебные акции обеих сторон временно утихли — либо не всплывали наружу. Нет более никаких упоминаний о том, будто он собирался покинуть Лейпциг, — ни в официальных документах, ни в частных письмах, ни в свидетельских показаниях.

За четыре года пребывания на ректорском посту — Геснер покинул его в 1734 году — он пошел навстречу пожеланиям Баха: он освободил кантора от обременительных школьных занятий, сохранив при этом положенный ему оклад. Геснер добился также ремонта здания кантората. Были надстроены два этажа, кантор получил более просторную квартиру с внутренней лестницей, ведущей в специальную комнату, которая называлась *Componirstube* (правописание старинное) — «комнатой для сочинения». Отъединившись от семьи и учеников, здесь творил Бах. Перестройка

здания, ставшего четырехэтажным (оно не сохранилось), продолжалась десять месяцев — до апреля 1732 года. Почти целый год Бах не проводил регулярных хоровых спевков⁵⁴.

5

Тем временем Бах продолжал закреплять свои общественные позиции. Этому служили, с одной стороны, публичные студенческие концерты, а с другой — чествования курфюрста, членов его семьи, равно как и других именитых лиц, в том числе профессоров университета.

Бах руководил Collegium musicum с ранней весны 1729 до лета 1737, затем с октября 1739 по крайней мере до 1741, а может быть, и до 1744 года. Эти концерты привились в городе, стали неотъемлемой частью культурной жизни, назывались попросту «баховскими».

В газетах появлялись краткие заметки: «...17 июня с. г., в 4 часа пополудни в Циммермановском саду... будет положено прекрасное начало возобновлению концертов, каковые будут продолжены еженедельно, причем будет новый клавесин, подобного коему здесь никогда еще не слышали, и да угодно будет любителям музыки, равно как и виртуозам, на оные концерты являться» (16.VI.1733 г.). «На сиятельное празднование коронования Их королевского величества Польского и курфюрстского высочества Саксонского баховский Collegium musicum всеподданнейше исполнит сегодня в циммермановской кофейне торжественную музыку — с 5 до 7 часов пополудни» (19. II. 1734 г.). В ознаменование именин курфюрста — «Баховский Collegium musicum всеподданнейше исполнит сегодня пополудни в 4 часа в Циммермановском саду... торжественную музыку с трубами и литаврами» (3.VIII.1734 г.). В том же саду по аналогичному поводу — «торжественная музыка» с иллюминацией (3.VIII.1735 г.). Бах — перед его фамилией, как всегда, значатся придворные чины, но что он кантор, не упоминается — «вновь взял на себя руководство концертами Collegium musicum в циммермановской кофейне» начиная с пятницы 2 октября, и концерты эти будут продолжены «еженедельно... с 8 до 10 часов вечера» (1.X.1739 г.). Наиболее обстоятельную заметку дал Лоренц Мицлер (октябрь 1736 года), из которой узнаем, что концерты в циммерма-

⁵⁴ Бах с семьей гостил в это время у своего доброго знакомого доктора Кр. Донндорфа; переехал к нему в конце июня 1731 года.

новской кофейне давались еженедельно по пятницам от 8 до 10 вечера, а в дни ярмарок — дважды в неделю по вторникам и пятницам; участвовали в концертах университетские студенты, «и среди них всегда есть хорошие музыканты, так что, как известно, со временем из них вырастают знаменитые виртуозы»⁵⁵. Всякому музыканту позволено публично выступать в этих музыкальных концертах, и по большей части наличествуют также и такие слушатели, которые способны оценить достоинства умелого музыканта».

Бах был увлечен этой работой. Солистом он вряд ли выступал — упоминается лишь как руководитель. Наиболее интенсивными явились годы 1730 — 1736. За это время — помимо светских кантат и «торжественных музык» — он приспособил к оркестровому исполнению многие свои произведения; говорю «приспособил», потому что в большинстве это обработки ранее написанного в виде трехчастных концертов с одним, двумя, тремя и даже четырьмя солистами.

Неудивительно, что Бах охотно музицировал со студентами — то были не нерадивые школяры Томасшуле, а любящие музыку, повзрослевшие, образованные юноши (некоторые потом целиком ей отдавались, — к примеру, тот же Мицлер). Наиболее преданные музыкальному искусству становились учениками Баха.

Надо полагать, была еще одна причина, почему он руководил концертами Collegium musicum. В трактате 1730 года говорится о том, какую помощь студенты оказывали в музыкальном обряде литургии. В стипендии магистрат им отказал. Вероятно, Циммерман, владелец кофейни, оплачивал их участие в концертах (точных сведений об этом нет). С тем большим основанием, минуя городские власти, Бах имел возможность привлекать студентов к исполнению духовной музыки и тем самым повышать ее качественный уровень в подведомственных церквях. Сопоставим факты: премьеры «Страстей по Матфею» в 1729 году, которую без помощи студентов Бах не смог бы осуществить, и почти тотчас же — согласие руководить их публичными концертами. Может ли быть случайным такое совпадение? К тому же учтем еще одно обстоятельство.

Многие арии из кантат, особенно же из «Страстей», требуют хорошей вокальной подготовки. Ученики Томасшуле в

⁵⁵ Под «виртуозами» подразумевались музыканты-профессионалы. — М. Д.

массе своей не обладали ею, тогда как среди студентов были хорошие певцы на все голоса. Если же не хватало дискантистов, применялось пение фальцетом. Мастера такого пения именовались фальцетистами или фистулантами. Они точно интонировали, владели колоратурой. Фальцетисты могли заменить итальянских кастратов, которыми блистали католические дворцы Дрездена или Мюнхена. В немецких землях, однако, запрещалась насильственная операция, превращавшая мальчиков в кастратов. Поэтому, чтобы не отстать от придворной моды, в бюргерском быту, в частности студенческом, широко распространилось фальцетное пение. Среди фальцетистов встречались виртуозы, владевшие всеми регистрами; по желанию они могли спеть партии дисканта (сопрано), альты (контральто), тенора или баса. Этим искусством, по-видимому, владел Бах. Геснер свидетельствовал: во время спевков кантор св. Фомы «этому задаст тон в высоком регистре, тому — в среднем, еще одному — в среднем». Почему нам не высказать догадку, что Бах привил подобные навыки своим сыновьям Фридеману и Эмануэлю и те наряду с другими студентами солировали на премьере «Страстей по Матфею»?

К сожалению, неизвестен репертуар концертов Collegium musicum. По всей вероятности, Бах включал в программы не только свои композиции, как он это делал в церковной литургии. Иначе и быть не могло при его всеобъемлющем интересе к музыке и ко всему новому в ней. Неизвестны также ни численность, ни состав слушателей — был ли он постоянным или текучим, проходил ли концерт в тех формах, которые нам привычны. И все же, если судить по старинным гравюрам, можно представить себе следующую картину: посетители циммермановского дома сидят за столиками; слушая музыку, попивают кофе или вино. Посещают этот дом, вероятно, без жен, курят табак из длинных трубок (чубуков)... Примерная же программа могла быть такой: сначала «увертюра» (оркестровая сюита), затем инструментальный концерт (с одним или несколькими солистами); между ними, возможно, вокальная ария; после краткой паузы — светская кантата.

Немало внимания Бах уделял общественным событиям, которые волновали город. Главные — посещения курфюрстов Саксонских. О них и об их дворе следует сказать особо. Сначала, однако, напомним: как саксонские курфюрсты отец и сын именовались, соответственно, Фридрих Август I и Фридрих Август II, но как польские короли получали иные



Дрезден

«числительные» показатели, а именно: Август II и Август III. Будем пользоваться «польской нумерацией».

«Во время правления Августа III Европа смотрела на Дрезден как на Афины нового времени; все искусства, особенно же музыка, поэзия и живопись, пользовались любовью и вниманием этого курфюрста, поощрявшего их с рвением и щедростью большей, чем та, которую можно найти в самый блистательный период древней истории». Так писал младший современник И. С. Баха, отличный знаток и историк музыки англичанин Чарлз Бёрни⁵⁶. В 1706 году Август II, отец вышеназванного, повелел выстроить оперный театр — его спектакли были открытыми и для публики бесплатными, руководителем которого в 1717 — 1719 годах был знаменитый Антонио Лотти, а после него не менее знаменитый Адольф Хассе; с обоими Бах был лично знаком и, несмотря на свое скептическое и даже пренебрежительное отношение к оперному спектаклю, высоко ценил их как музыкантов. Бёрни далее отмечает, что в распоряжении Хассе находились «лучшие силы, которые он только смог собрать»⁵⁷, что «инструменталисты были первокласснее и

⁵⁶ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествий 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. — М.—Л., 1967, с. 164.

⁵⁷ Там же, с. 136.

многочисленнее, чем при другом европейском дворе»⁵⁸, и что «расположение дрезденского оркестра, как указал еще Руссо в своем Музыкальном словаре, являлось лучшим из возможных»⁵⁹. Приведенные свидетельства опубликованы, когда Бах уже более двадцати лет покоился в могиле, но они вполне применимы к его времени, так как высокие музыкальные традиции дрезденского двора крепки и устойчивы — ведь Шютц тут работал до конца своих дней (он умер за тринадцать лет до рождения Баха).

Август II в конце 80-х годов XVII века много путешествовал по Европе. Ослепленный роскошью Версаля и английского двора, он захотел и Дрездену придать черты невиданного величия, что впоследствии привело к постройке дворцового архитектурного комплекса, известного под названием «Цвингер»⁶⁰.

Август III не уступал отцу в тщеславии: при нем пышность и блеск дрезденского двора достигли предельного для того времени уровня, о чем уже приводились восторженные слова Бёрни. Добавим, что Август III тратил также огромные суммы на покупку картин: именно тогда были приумножены сокровища поныне знаменитой Дрезденской галереи.

Все, что рассказано выше, имеет непосредственное отношение к Баху — к его личной судьбе, творческим свершениям.

Обосновавшись в Лейпциге, он пользовался любым поводом, чтобы оказать честь властителю — курфюрсту Саксонскому. Перечислю некоторые факты:

В мае 1727 года Август II посетил Лейпциг — под окнами ратуши, где остановился курфюрст, как мы уже знаем, Бах руководил исполнением специально написанной кантаты. Осенью того же года в связи с кончиной жены курфюрста Эберхардины была исполнена Траурная ода.

В 30-е годы, когда лейпцигскому директору музыки приходилось все более жестоко обороняться от нападков магистрата, он еще чаще оказывал почести новому курфюрсту Августу III. Например, в день рождения его сына в сентябре 1733 года Бах исполнил кантату «Геркулес на рас-

⁵⁸ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия, с. 161.

⁵⁹ Там же, с. 136.

⁶⁰ Цвингер (по-немецки это слово означает «тюрьма», «клетка») строился с 1711 по 1722 год.

путь». В декабре того же года, несмотря на предстоящие высокие праздники церковного календаря, требовавшие от него большой затраты сил, Бах пишет ко дню рождения жены курфюрста кантату «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten»⁶¹. 19 февраля 1734 года коронуется Август III в Кракове — Бах исполняет кантату «Blast Lärmen, ihr Feinde»⁶². Спустя полгода на официальных торжествах звучит еще одна баховская кантата «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten»⁶³ — на этот раз к именинам Августа III. А 5 октября 1734 года курфюрст, вновь отвоёвавший себе польскую корону, посещает Лейпциг, что отмечается пушечными залпами, фейерверком, факельными шествиями. В 9 часов вечера Бах руководит на Рыночной площади исполнением «вечерней музыки» (Abendmusik) с трубами и литаврами; в торжественной церемонии участвуют 600 студентов и 4 маркграфа. Приезд в Лейпциг совпадает с днем рождения Августа III, и вопреки тому, что этот день официально не праздновался, Бах подготовил кантату «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen»⁶⁴. Не проходил он мимо семейных торжеств курфюрста и в последующие годы: каждый раз он исполнял специально приуроченные к этим торжествам произведения.

В этом перечне опущена наиболее знаменательная дата 1733 года, когда после смерти отца Август III занял его престол; это сделано преднамеренно, так как именно с этой датой связано создание начальной и наиболее крупной части баховской мессы h-moll.

После смерти Августа II, последовавшей в феврале этого года, по всей стране был объявлен траур, а в связи с ним отменена в церквах любая «фигуральная» музыка, кантаты и даже пассионы. Бах оказался полностью освобожденным от бремени канторских забот. Это время он посвятил написанию *Kyrie* и *Gloria*. Возможно, его замысел имел актуальный в данных обстоятельствах подтекст: *Kyrie* могло прозвучать как молитва об усопшем курфюрсте, *Gloria* — как прославление Августа III. Произведение предназначалось для нового курфюрста: свое музыкальное приношение Бах озаглавил «Missa». Партитуру закончил к весне или лету 1733 года в виде начисто, очень тщательно переписанных

⁶¹ «Звучите же, трубы, гремите, литавры!»

⁶² «Шуми, неприятель».

⁶³ «Раздайтесь, призывные трубные звуки».

⁶⁴ «Славь свою участь, благая Саксония».

партий⁶⁵. Вскоре представилась возможность отвезти это приношение в Дрезден. Недавно там умер органист церкви св. Софии, где за два года до того Бах порастил слушателей мастерством органной импровизации. С помощью дрезденских друзей Бах выдвинул на этот пост своего первенца Вильгельма Фридемана, который в двадцать три года уже снискал известность как хороший органист. В июне состоялся его дебют в Дрездене, а через месяц сыну Баха был вручен ключ от органа церкви. Любящий отец — а Иоганн Себастьян среди детей выделял Фридемана — сопровождал его. Посвящение курфюрсту помечено 27 июля 1733 года.

В своем посвящении Бах жалуется на притеснения, которые приводят подчас к сокращению дополнительных доходов, связанных с занимаемой им должностью: а ведь этого, пишет Бах, «могло бы вовсе и не быть, если бы Ваше королевское высочество оказали мне милость и пожаловали бы звание от Вашей придворной капеллы, отдав по сему поводу кому следует высокое распоряжение»... Если его скромная просьба будет уважена, Бах обязуется «по всемилостивейшему требованию» курфюрста «доказывать свое неустанное усердие сочинением церковной, равно как и оркестровой, музыки...»

Посредником между дрезденским двором и Бахом мог быть упомянутый выше остзейский барон граф Кайзерлинг, большой поклонник его гения. Кайзерлинг был некогда приятелем диктатора-временщика Бирона при императрице Анне, а некоторое время даже числился в Петербурге президентом Академии наук, никак, впрочем, не проявив себя на этом посту. (Ему, правда, ставится в заслугу, что он покровительствовал поэту В. Тредиаковскому.) Ныне, как российский посланник, он выполнял высокие дипломатические миссии в Дрездене. Свое дружеское расположение к Баху он проявлял неоднократно. Не лишено вероятия, что по его инициативе Бах получил приглашение в 1747 году в Потсдам к прусскому двору. Он же, Кайзерлинг, очевидно, вручил ему рескрипт с просимым в посвящении к Missa титулом, что произошло, однако, спустя три года.

Август III либо слишком был занят борьбой за польскую корону, которую то терял, то снова отвоевывал, либо считал неуместным присуждение Баху этого звания, коль скоро тот именовался капельмейстером герцога Вейсенфельсского.

⁶⁵ Ни в одном своем произведении Бах не выписал с такой тщательностью цифровку генерал-баса!

Так или иначе, после смерти названного герцога (он скончался в 1736 году) декрет о присвоении Баху титула «композитора королевской придворной капеллы» был подписан. Декрет датирован 19 ноября, и в благодарность 1 декабря в одной из дрезденских церквей Бах дал более чем двухчасовой концерт на органе, вызвавший триумфальное одобрение слушателей. Владея таким титулом, он получил возможность положить конец распрям с лейпцигскими властями: теперь Бах имел могущественного покровителя, к которому мог обратиться за помощью в случае нужды.

Последние рубежи

1

Получив желанный титул «королевского польского и курфюрстского саксонского капельмейстера», Бах полагал, что его положение ныне упрочилось и распрям с лейпцигским магистратом будет положен конец. Затишье наступило раньше, чему в немалой степени способствовали добрые отношения с ректором кантората Геснером. К тому же обстоятельства сложились так, что у Баха высвободилось больше времени, свободного от выполнения служебных обязанностей: началась перестройка здания Томасшule. Въезд в новую просторную квартиру при школе состоялся 24 апреля 1732 года, а освящение дома — 5 июня (специально по этому поводу написанная кантата утеряна). С начала 1733 года — длительный государственный траур по Августу II (умер 2 февраля; исполнение музыки в церквях было запрещено, что продолжалось до августа). До и после того Бах написал немало приветственных кантат в честь царствующего дома. Активизировалась его работа в Collegium musicum. В 1731 году вышло из печати полное собрание шести партит — «Клавирные упражнения», часть I; Бах приступил к подготовке к печати следующих частей. В целом годы 1731 — 1735 можно считать относительно спокойными. Так продолжалось до весны 1736-го. И если попытаться дать периодизацию биографии Баха в Лейпциге, то можно установить такие хронологические грани: 1723 — 1729, 1730 — 1735; далее — если заглянуть вперед — с 1736 примерно до начала 40-годов и, наконец, остальные годы. Эта периодизация во многом совпадает с творческой эволюцией композитора.

С 1726 — 1727 годов он постепенно все более ограничивался в церковной литургии исполнением старых сочинений или их перекомпоновкой («пародией»). Этим, однако, не сказано, что он отошел от создания произведений на религиозную тематику.

В 1729 году Бах достиг непревзойденной вершины в воплощении пассионов, которым придал иное образное содержание, отразив новые музыкально-стилистические веяния.

После «Страстей по Матфею» дал лишь облегченный вариант того, чего ранее добился, — «Страсти по Марку» 1732 года. (Партитура утеряна, частично может быть восстановлена: музыка заимствована из Траурной оды 1727 года.) Примерно тогда же Бах дал новую редакцию Магнификата, а в 1732-м заложил основы капитальнейшего творения — мессы *b-moll*, над которой продолжал работать, вероятно, до 1747 года. Продолжал вносить частичные редакционные изменения и в пассионы.

В 1734 — 1735 годах Бах написал три оратории. По сути это те же кантаты (снова в основном «пародии»), но в речитативах использован евангельский текст, и потому есть подобие повествования, некий намек на сюжет. Таковы прежде всего шестичастная — состоит из шести кантат — Рождественская оратория, а также Пасхальная оратория и Оратория Вознесения. Это итог предшествующих исканий в данном жанре в ряду других, в тот период единичных, произведений. Последняя кантата — № 34 — относится к началу 40-х годов (также «пародия»).

Наряду с издательской деятельностью и созданием инструментальных сочинений для домашнего музицирования он примерно до 1735 года много внимания уделял концертному жанру, что обусловлено его увлеченностью общением со студентами — участниками Collegium musicum. Правда, эти произведения — тоже пародии, переработки концертов, созданных в кётенские времена. Однако в свете творческих исканий тех лет симптоматично обращение к манере письма, в которой предугадываются черты классического стиля.

В начале 1736 года он принял также участие в составленном Г. К. Шемелли песеннике (издание Брейткопфа); сборник содержал 954 текста, среди них 69 снабжены мелодиями с генерал-басовым сопровождением, которые Бах проверил и отредактировал; он являлся также автором некоторых песен (в том числе ставшей известной «*Komm, süßer*

Тод»⁶⁶). Отметим этот факт как характерный: Бах стоял не в стороне от нового песенного движения, а в центре его. В том же ряду находятся и «Кофейная», и «Крестьянская» кантаты; последнюю автор снабдил французским подзаголовком «Cantate en burlesque»⁶⁷.

Таким образом, к середине 30-х годов творчество Баха предстает многосоставным, а в интонационно-жанровом плане очень разнообразным. И никак не мог предполагать мастер, перешагнувший порог пятидесятилетия, что он снова попадет в тенеты жизненных козней.

Осенью 1734 года ректор Геснер покинул Лейпциг. Его пост занял 21 ноября И. А. Эрнести, который именовался «младшим» в отличие от своего однофамильца, ранее занимавшего ту же должность. Эрнести молод — ему всего двадцать семь лет (Бах старше на 22 года). Это деятель новой формации, увлеченный просветительскими идеями, ставший с 1743 года профессором-филологом университета. По-видимому, на первых порах между ректором и кантором установились добрые отношения, коль скоро тот — крестный отец детей Баха⁶⁸. Но различия между ними очень значительны, причем не только возрастные; конфликт рано или поздно должен был возникнуть. Он и возник по, казалось бы, пустячному поводу. Но дело, по которому вспыхнула вражда, было далеко не пустяковым.

В июле 1736 года начался спор о том, кого назначить главным старостой (Generalpräfekt) учеников Томасшule — кто должен возглавлять первый, лучший хор из тех четырех, которые образовывались из состава воспитанников. Этот староста являлся, что называется, правой рукой кантора. Разумеется, последнему надлежало предоставить право выбора. Однако Бах нарушил юрисдикцию: он не согласовал выдвинутую им кандидатуру с ректором; более того, он действовал против решения последнего. Спор затянулся, изобиловал взаимными упреками в недобросовестности, даже уличениями во лжи. Спор распространялся не только вширь, но и вглубь: под сомнение и той, и другой стороной ставилась компетентность в решении ряда других вопросов.

«Тяжба из-за старосты» (Präfektenstreit) детально освещена

⁶⁶ «Приди, сладкая (желанная) смерть».

⁶⁷ «Шутливо-гротесковая кантата».

⁶⁸ Эрнести принял участие в их крещении 5 ноября 1733 и 7 октября 1735 года.

щена во всех биографиях Баха, в том числе в труде Альберта Швейцера. Вряд ли стоит входить в подробности. Возможно, в своей пространной докладной записке от 17 августа Эрнести справедливо утверждал, что Бах лукавил, то соглашаясь с его, Эрнести, решением, то самовольно его отменяя: ректор просил членов магистрата «отказать господину кантору в его неуместном и необоснованном иске... а также вынести ему строгое порицание за строптивное непослушание...» Через два дня, 19 августа, Бах выдвигает контробвинения, указывая, что в этот день, равно как и неделю назад, во время отправления богослужения из-за вмешательства ректора произошли беспорядки. Читаешь эту жалобу и, конечно, соглашаешься с Бахом: кому как не ему, гениальному музыканту, решать, кого из певчих выдвигать и кому поручать главенство в хоре. Но обращаешься к следующей пространной докладной ректора, датированной 13 сентября, — и невольно приходишь к выводу, что, действительно, Бах иногда произвольно трактовал функции старосты, да и свои собственные. Все зависит от того, с какой точки зрения рассматривать спор двух ожесточившихся друг против друга руководителей кантората.

Ректор наводит порядок в школе. Ему хотелось, чтобы ее воспитанники были образованными людьми. Именно так следует понимать инкриминируемую ему фразу, в которой он якобы издевался над учениками, усердно занимавшимися музыкой, но манкировавшими другими школьными дисциплинами; ректор предрекал им, что в лучшем случае они станут «пиликать в трактире». Как гуманист-просветитель Эрнести в известной степени прав, ибо при мутации голоса воспитанники Томасшule в большинстве случаев переставали быть музыкантами, искали себе какое-нибудь другое поприще, так что общее образование — необходимое условие для обеспечения их будущего. С другой же стороны, безусловно, прав и Бах, но не как кантор, а как музикдиректор города: нуждаясь в хорошо обученных певцах и инструменталистах, он не особенно задумывался об уровне их гуманитарных знаний.

В конечном счете причиной тяжбы, которая так затянулась и неизвестно когда бы кончилась, если бы не вмешательство извне, являлся вопрос о субординации: Бах как директор музыки города, обладающий к тому же чином придворного капельмейстера, считал себя в социальной иерархии выше ректора, но юридически — как кантор — он находился у него в подчинении.

...Проходит год с начала разгоревшейся вражды, и 21 августа 1737 года, уже имея титул «композитора королевской придворной капеллы», Бах в еще более резких выражениях требует, чтобы ректору Эрнести запретили любое вмешательство в его, кантора, дела и чтобы он был освобожден от новых школьных правил, которые тяготят его и мешают выполнению обязанностей. Не возымело действия, однако, и это заявление. Тогда Бах решается на последний шаг — обращается за помощью к Августу III. «Мои предшественники, — пишет он 18 октября, — канторы Томасшуле, на основании существующих школьных порядков неизменно имели право назначать старост по той причине, что они, бесспорно, лучше других могут знать, кто окажется более подходящим». Далее излагается то, что нам уже известно, с указанием, что «под страхом публичной порки» Эрнести запретил школьникам подчиняться баховским распоряжениям и что ему приходилось жаловаться в консисторию на чинимые ему притеснения. Никакого ответа он, однако, не получил. Лишь 17 декабря от высоких инстанций последовало распоряжение членам консистории разобраться в этой жалобе. В тексте распоряжения содержится один оборот, который предрешил благоприятный для Баха исход: он назван там «Наш придворный композитор». Дальнейшими документальными данными мы не располагаем, но раз обе враждующие стороны умолкли, распре был положен конец.

Однако этими неприятностями не ограничился злосчастный для Баха 1737 год. Еще один удар, на сей раз печатный, нанес внезапно Иоганн Шайбе, сын приятеля Баха, орган-ных дел мастера. Не получив по конкурсу места в подведомственных кантору церквах — Бах отверг его, — Шайбе отбыл в Гамбург, где начал издавать журнал под названием «Критический музыкант». В мае 1737 года в шестой книжке журнала, не упоминая имени Баха (но намек был всеми понят), Шайбе назвал его «превосходнейшим из музыкантов», восторженно отзываясь о нем как о несравненном клавиристе и органисте, указав, что он «нашел только одного достойного соперника» (имеется в виду Гендель). Шайбе пишет, что этот композитор «вызвал бы восхищение целых народов», если бы отказался от своей напыщенной (*schwülstige*) и запутанной (*verworrene*) манеры письма. Его пьесы трудны, «ведь он требует, чтобы вокалисты и инструменталисты проделывали своим голосом и на своих инструментах то, что он сам может сыграть на клавире». Все украшения, даже малейшие, он «выписывает нотами, а это не

только лишает его сочинения красоты гармонии, но и мелодию делает невнятной». Все голоса перемешаны друг с другом, и все они трудны, и нет среди них главного голоса. Эти трудности и те усилия, которые затрачиваются на их преодоление, никак не оправдывают себя, потому что трудности эти противоестественны. Шайбе сравнивает не названного им композитора (подразумевается Бах) с поэтом Лозэнштайном, умершим в 1683 году, стихи которого отличались напыщенностью слога, за что яростно нападал на него теоретик классицистской драмы и поэзии Готшед.

Таково в общих чертах содержание критического выпада против Баха.

Чем объясняется резкость тона?

Сразу после выхода из печати журнала высказывались предположения, что это сделано в отместку за то, что лейпцигский кантор отверг притязания Шайбе на пост органиста. Такие соображения были подхвачены позднейшими биографами Баха. Позволю себе с этим не согласиться. Мне кажется, тут были приведены в действие иные нити интриги, и исходить они могли из того же Лейпцига, связи с которым Шайбе не порывал. Почему нам не предположить, что в этой сети интриг, в тенёта которой попал Бах в 1736 — 1737 годах, Шайбе явился выразителем мыслей его обозленных недоброжелателей? Эрнести подрывал авторитет кантора, Шайбе стал его пособником в опорочении не только школьного учителя, но и композитора, который-де кичился придворными титулами. — Шаг опрометчивый, так как Шайбе вряд ли предполагал, что окажется втянутым в длительную полемику, продолжавшуюся до 1740 года.

Постараемся быть объективными: то, о чем писал Шайбе, в известной мере соответствовало новой эстетике руссоистского толка. В основе искусства — «подражание природе». Музыку следует освободить от ненужной усложненности и рассудочности, она должна быть естественной, обращаться к чувству, вести душевную беседу «от сердца к сердцу», для чего и требуется выделение «главного» голоса — мелодии. Иное дело, что Шайбе как музыкант проявил ограниченность, не оценив должным образом гений Баха, в чем его беда, а не вина. Высказанное выше соображение о некой координации враждебных действий против Баха может расцениваться только как гипотетическое: Шайбе, будучи выразителем идей нового направления в искусстве — к его суждениям о музыке прислушивался Лессинг, — вероятно, искренне так полагал, и позднее, в

1745 году, баховскому Итальянскому концерту посвятил очень лестные строки: это произведение оказалось ближе к эстетическим позициям Шайбе, восхвалявшего оперы Хассе и ораториальные «Страсти» Грауна. Но все же: почему в своей полемической статье 1737 года он ни слова не сказал об этом концерте для клавира соло, тогда как тот был издан еще в 1735 году?

Надо понять Баха, замученного канторатскими кознями. До сих пор ему, общепризнанному музыкальному авторитету, приходилось слышать о себе только хвалебные отзывы. Даже далекий от него Готшед в своем журнале «Бидерман»⁶⁹ 20 декабря 1728 года выделил «трех мастеров музыки, делающих в нынешнее время честь нашему отечеству». Таковы, по его мнению, Телеман — «знаменитый человек», Гендель, который «приводит в восхищение всех знатоков» в Лондоне, и «господин капельмейстер Бах» — последний «возглавляет себе равных» в Саксонии. А через год Маттезон в своем издании «Музыкальный патриот» назвал его имя перед именами Генделя, Телемана и других. Я уже не говорю о тех восторженных эпитетах и похвалах, которыми осыпали Баха как исполнителя в Дрездене в 1717 году, в Касселе — в 1732-м, в том же Дрездене в последние годы и т. д.

Непосредственное окружение Баха — не без его участия — решило дать Шайбе бой. Незачем в романтическом духе идеализировать баховский облик: любой выпад против себя или против своих убеждений он отражал ответным ударом, особенно остро как раз в эти годы борьбы с Эрнестимладшим. Нам неизвестно, в чем именно выразилось это участие, но если заглянем на двенадцать-тринадцать лет вперед, то убедимся, что безучастность в такого рода ситуациях отнюдь не была ему свойственна: уже будучи тяжелобольным, он дал себя вовлечь в другую дискуссию.

Некий Бидерман (на сей раз это фамилия!), ректор гимназии из Фрайберга, опубликовал работу, в которой подверг сомнению воспитательную роль музыки. Бах попросил своего бывшего ученика, органиста Кр. Г. Шрётера, работавшего в городе Нордхаузене, составить оповедь. Тот выполнил просьбу и послал свою рецензию Баху на визу, который, по всей видимости, внес в нее существенные изменения, не согласовав их со Шрётером. В таком виде рецензия была опубликована. Ее автор высказал крайнее неудо-

⁶⁹ Biedermann — «добропорядочный человек».

вольствие поступком учителя, что омрачило последние месяцы жизни Баха⁷⁰. Учитывая такой поступок, зададимся вопросом: мог ли Бах остаться равнодушным к полемике 1737 — 1738 годов, когда выпад был направлен непосредственно против него и когда даже И. Г. Вальтер получал в Веймаре вести о негодовании, вызванном критическими соображениями Шайбе⁷¹?

В январе 1738 года был напечатан ответ доцента риторики Лейпцигского университета, магистра И. А. Бирнбаума. Шайбе не остается в долгу: возражает в марте того же года. Бирнбаум готовит новый ответ, и не кто иной, как Элиас Бах, который жил на дому у Иоганна Себастьяна с 1737 года на правах «фамулуса» (члена семьи), пишет в 1739 году издателю, чтобы «трактат» (новая отповедь Бирнбаума) был обязательно готов к ближайшей пасхальной ярмарке, отпечатан без орфографических ошибок, на хорошей бумаге и т. п. и чтобы к сроку было издано 200 экземпляров, что и осуществляется. 30 июня 1739 года, обороняясь уже не столь воинственно, Шайбе пытается опровергнуть слухи, будто на лейпцигских испытаниях, где судьей был Бах, он не сумел сыграть фугу на заданную тему. (А кто, как не Бах, мог информировать об этом Бирнбаума?)

Приходится с сожалением признать, что теоретический уровень полемики был невысоким: вместо обсуждения путей и судеб современной немецкой музыки, роли и места в ней гениального мастера преобладали взаимные попреки и мелкие придирки. Да и сами защитительные речи базировались иногда на шаткой основе: у Баха, мол, есть и более доступные пьесы, он пишет не только сложные вещи. Так же

⁷⁰ Бах подтвердил получение шрётеровской рецензии в письме к франкенхаузенскому кантору Г. Ф. Айникке от 10 декабря 1749 года. Резкое несогласие Шрётера с опубликованной версией рецензии высказано в его письме к тому же Айникке от 9 апреля 1750 года. 26 мая Бах — опять-таки через своего франкенхаузенского корреспондента — попытался снять с себя обвинения автора рецензии: эти оправдания, однако, Шрётера не убедили (как явствует из его письма к Айникке, датированного 5 июня — за несколько недель до кончины композитора). Автографы писем не сохранились, но фрагменты из них процитированы их адресатом в одном из маттезоновских изданий (1751). Насколько Бах умел быть язвительным, показывает один абзац из его письма от 10 декабря. Бах называет автора злополучной публикации, отрецензированной Шрётером, не Rector, а Dreckohr («дерьмовое ухо»: непереводимая игра слов).

⁷¹ Сведения черпаем из частного письма Вальтера от 24 января 1738 года.

писал позднее и Л. Мицлер — по всей видимости, идейный вдохновитель этой кампании.

Но Бах еще раньше мог считать себя отмищенным: 28 апреля 1738 года в Лейпциге он с большим успехом участвовал в церемонии по случаю бракосочетания принцессы Марии Амалии. Среди прочего исполнялась кантата на текст Готшета «Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erde»⁷² (музыка не сохранилась). Отвечая на нападки Шайбе, и Бирнбаум и Мицлер приводили эту кантату в качестве контраргумента — как образец гармоничной простоты и доступности.

В том же 1738 году Геснер в одном из примечаний к опубликованному им на латинском языке изданию классического труда Квинтилиана об искусстве красноречия (риторике) в восторженных выражениях охарактеризовал Баха. Публикацию такого комментария, не имеющего отношения к содержанию этого старинного трактата, нельзя объяснить иначе, как активным вмешательством баховского друга в спровоцированную Шайбе полемику. Геснер превозносит Баха как поразительное, несравненное явление в музыкальном искусстве и заканчивает свое обширное примечание утверждением, что он «один в несколько раз превосходит Орфея и в двадцать раз — Ариона»⁷³. Восхваление это не прошло незамеченным. Его в дальнейшем часто цитировали — впервые И. А. Хиллер в книге «Жизнеописания знаменитых теоретиков и практиков музыкального искусства» (1784).

2

Наступила, условно говоря, последняя декада жизни Баха, которая скудна документальными биографическими сведениями. Одно все же ясно. Романтическая историография утверждала, что он якобы отвернулся от окружавшего его мира, замкнулся в себе, обратив взор в прошлое (ср., например, опровергнутую ныне версию, будто в 40-е годы он стремился возродить старый тип хоральных кантат). Бах действительно «отвернулся», но не от современной действительности, а от тех, кому по службе подчинялся, — от чиновников магистрата и консистории. Их суждения были ныне безразличны ему, достигшему высокого положения в

⁷² «Придите, о боги, земли властелины».

⁷³ Арион — древнегреческий поэт и музыкант (VII—VI вв. до н. э.).

социальной иерархии и добившемся признания своих заслуг музыкальной общественностью.

С конца 30-х годов он окончательно забросил дела в канторате. В 1740 году пригласили учителя теории музыки — кантор перестал преподавать, но замечаний ему уже никто не делал. Через два года (12 февраля) он не явился на церемонию введения в должность проректора. Сократил свое участие в музыкальной литургии. Новых произведений не писал — повторял старые. Даже неизвестно, что исполнял в торжественные дни ежегодных пере выборов магистрата — вероятно, повторял прежде созданные кантаты. В газетной заметке 1739 года сообщается, что 31 августа по сему поводу отправлялось торжественное богослужение в церкви св. Николая с участием Баха; высокую оценку получила его кантата № 29 «Wir danken dir, Gott»⁷⁴. В марте того же года, когда по неизвестным причинам консистория запретила рекомендованные им «Страсти», Бах равнодушно ответил, что возражать не намерен — все равно ему это в тягость («wäre nur ein opus»), — слова зафиксированы писцом в отчете от 17 марта⁷⁵.

Прежде он ретиво оказывал честь курфюрсту Саксонии музыкальными приношениями, но и их количество сократилось — последние датируются 1741 и 1742 годом. Однако в начале 40-х годов продолжал руководить студенческим Collegium musicum. Оглядываясь назад, можно высказать предположение, что в 1737 году он прервал эту работу из-за надвинувшихся на него неприятностей: тяжба с Эрнести достигла зенита, а в мае вышла статья Шайбе. Но бури миновали, и 2 октября 1739 года возобновились концерты в кофейне Циммермана.

По-прежнему Бах много разъезжает, подчас выступает как органист. Вот некоторые факты.

В мае он снова в Дрездене. В августе следующего года провел там у Фридемана четыре недели. В сентябре 1739-го посетил город Альтенбург, где играл на органе, в ноябре вместе с Анной Магдаленой был в Вейсенфельсе. В апреле 1740-го — в Галле. В августе 1741-го около пяти дней провел в Берлине, навестив Эмануэля в сопровождении

⁷⁴ «Благодарим тебя, Господь»; эта превосходная кантата, согласно авторской пометке, написана в 1731 году. Бах ее повторял в последующие годы неоднократно: сохранились изданные к богослужению тексты той же кантаты, относящиеся к 1739 и 1749 годам.

⁷⁵ Не исключено, что речь шла о возобновлении «Страстей по Матфею».

Фридемана. В ноябре того же года Бах опять в Дрездене по приглашению графа Кайзерлинга; тот заказал ему сочинение для клавира, позднее — уже после смерти Баха — получившее название «Гольдберговских вариаций». Это был последний приезд Баха в столицу Саксонии — начались «силезские войны». В 1746 году он провел экспертизу органов в городах Цшортау и Наумбург. В 1747-м по приглашению Фридриха II прибыл в Берлин — скорее всего для того, чтобы повидать сына, осчастливившего его вторым внуком.

Такова внешняя биографическая канва. А что за ней скрывается?

О творческой активности Баха нельзя судить по хронике богослужебной музыки в лейпцигских церквях: за исключением четырех кратких месс (ориентировочно 1737 — 1738 годы), он для нужд литургии почти ничего не писал. Зато активизировалась его издательская деятельность: с 1731-го по 1742-й опубликовал четыре сборника «Клавирных упражнений», далее «шюблеровские» хоралы, Канонические вариации для органа, «Музыкальное приношение»; готовил к печати «Искусство фуги».

Бах приводил в порядок свое наследие: что создавал заново, а что редактировал, внося то большие, то меньшие изменения в ранее созданное. Написанное раскладывал, как бы мы сейчас сказали, по папкам. Из одной такой папки извлек в 1744 году 24 прелюдии и фуги, отредактировав их и дополнив (ныне известны как ХТК II). В других четырех папках — четыре основные части мессы h-moll.

Для чего он это делал? Бах менее всего думал о будущих потомках — отбросим обветшалый романтический миф! Он трудился для учеников, друзей, наконец, ради самого себя, так как был одержим неистребимой страстью к художественному совершенствованию, а где предел совершенства — ведомо только ему, Мастеру...

Возможно, потребность в наведении порядка вызывалась и пошатнувшимся здоровьем. Хотя в некрологе сказано, что до 1749 года жалобы на недомогания не поступали, но 25 мая 1742 года Бах составил завещательное распоряжение на имя Анны Магдалены. (Правда, вне зависимости от состояния здоровья такие завещания составлялись заблаговременно.)

Чем же объясняется издательская активность Баха? Нельзя не усмотреть в этом веяний просветительских идей. Ожилась печать, ширилась издательская деятельность, в

том числе нотопечатание. На гребне этого потока Бах стремился закрепить не только личное социальное положение — это уже свершилось, — но и репутацию мастера своего дела. Мы уже могли убедиться в том, как его, равнодушного к негативным суждениям лейпцигского начальства, задела полемика с Шайбе. Тут речь шла о другом — о музыкальном авторитете в ряду коллег, собратьев по ремеслу. К ним-то он по преимуществу и обращался, уделяя под конец жизни все большее внимание публикации собственных сочинений. С известной долей вероятности можно предположить, что этот род его деятельности стимулировало общение с Мицлером.

Лоренц Мицлер (1711 — 1778) — незаурядная личность. В 1731 — 1734 годах он обучался в Лейпциге на философском факультете, который закончил магистерской диссертацией: в ней разрабатывал вопросы связи музыки с философскими и естественнонаучными, в том числе математическими, дисциплинами. Диссертацию посвятил Баху, у которого, будучи студентом, обучался игре на клавире и теории композиции. С 1737 года он преподавал в Лейпцигском университете математику, философию, музыку, а в следующем году организовал «Общество музыкальных наук», печатным органом которого стало издание «Музыкальная библиотека» (с 1736 по 1754 вышло четыре тома; в последнем содержится некролог, посвященный И. С. Баху). С 1743 года Мицлер в Польше, но часто навещал Лейпциг и, обосновавшись в Варшаве, последовательно занимал там посты государственного советника, королевского историографа и придворного врача.

На столь разносторонней деятельности Мицлера явственно заметен отпечаток эпохи Просвещения. И в руководимом им Обществе, и в журнале он ставил себе задачей выведение логики музыкальной речи на основе психофизиологических данных. По его убеждению, такая логика отчетливее всего проявлялась в закономерностях полифонического мышления, что соответствовало воззрениям Баха. Не случайно поэтому Мицлер — по собственной инициативе или по подсказке Баха — перевел с латинского на немецкий труд Фукса «*Gradus ad Parnassum*», который считался универсальным пособием по контрапункту.

Кто же на кого влиял: Бах на Мицлера или тот (будучи на 26 лет моложе мастера) на Баха? Установить невозможно, да и вообще неизвестна степень их близости. (Преданность Мицлера Баху несомненна.) В связи с этим возни-

кает другой вопрос: почему Бах вступил в Общество только в 1747 году, спустя девять лет после его создания? До того Мицлер завербовал в члены Общества Генделя, Телемана и других. До распада Общества в 1755 году в нем состояло 20 человек. Последним вступил Леопольд Моцарт, отец Вольфганга Амадея. Все же остается неясным, в чем заключалась функция его членов. Отсюда неясной остается и причина, почему Бах длительно колебался и все же потом решился вступить в Общество. По данному поводу высказываются разные соображения. Приведу одно из них, которое, однако, представляется недостаточно аргументированным⁷⁶.

Согласно статуту при вступлении в Общество требовалось:

- а) дать в его собственность свой портрет;
- б) ежегодно вносить определенную денежную сумму — на эти деньги издавалась «Музыкальная библиотека»;
- в) также ежегодно давать новую композицию в контрапунктической манере, которая публиковалась на средства из тех же денежных фондов.

Портрет Баха в 1746 году написал художник магистрата Э. Г. Хаусман. В руке композитора ноты: «Canon triplex a 6 voci» («Тройной канон на шесть голосов»). Это, так сказать, предварительный взнос. К июню 1747 года были готовы «Канонические вариации на рождественскую песнь» для органа. В 1747 — 1748 годах Бах работал над произведением, которое получило наименование «Музыкальное приношение». Толчком к его сочинению явилось посещение в 1747 году Берлина. Тема задана Фридрихом II и затем скорректирована Бахом. На «королевскую тему» он написал 13 пьес, разных по форме и масштабам, проявив исключительное мастерство и умение извлечь из заданной темы не только контрапунктические возможности, но и разнообразные ее преобразования. Произведение разрасталось: его общая длительность — около 50 минут. Вместе с изменением первоначального замысла изменился и адресат: хотя творение посвящено Фридриху II, оно могло быть представлено в качестве творческого взноса в Общество за 1748 год.

1749 год Бах посвятил еще более строгой полифонической работе — выведению «контрапунктов» (то есть *фуг*) из одной темы, отчасти родственной той, которая была использована в предыдущем опусе. Это, если угодно, художе-

⁷⁶ Его пытался обосновать Г. Хоке (ГДР), поддержал В. Колндер (ФРГ).

ственный трактат, посвященный искусству фуги. Так оно и было названо в посмертном издании 1751 года. Глазная болезнь, однако, помешала Баху полностью завершить это произведение, решенное в едином полифоническом ключе, а не в разножанровом, как в «Приношении». Высказывается догадка, что «Искусство фуги» могло стать очередным творческим взносом в Общество за 1749 — 1750 годы. Но гипотеза документально не подтверждена. Архивы Общества не сохранились, сам Мицлер к тому времени прочно осел в Варшаве. Об аналогичных творческих взносах других членов Общества данных нет. Не существовало ли оно как фикция в воображении его создателя?

Идея, выдвинутая Мицлером, была прогрессивной. Его стремление научно обосновать логику музыкального развития, опираясь на многовековой опыт полифонии, могло быть поддержано — даже более того, стимулировано — Бахом. Совершенное претворение возможностей контрапункта занимало гениального мастера на протяжении долгих лет, особенно в последние годы. О роли фуги как венце творения он беседовал с видным берлинским теоретиком Ф. В. Марпургом, навестившим его в Лейпциге в 1749 году. (По просьбе Филиппа Эмануэля Марпург написал предисловие ко второму изданию «Искусства фуги».)

Однако не проще ли предположить, что вне зависимости от «Общества музыкальных наук» Бах в 40-е годы уделял много внимания публикациям своих произведений? Он издавал их одно за другим, избирая те творения, которые более всего отвечали его музыкально-эстетическим убеждениям. Поэтому в один ряд с «Приношением» встало «Искусство фуги». К тому же замысел собрания «контрапунктов» возник, как ныне предполагают, еще до создания «Музыкального приношения».

Показательно в той же связи, что с 1747 года Бах подготавливал для печати сборник широко развитых хоральных обработок для органа, используя при этом прежде написанные. Семнадцать таких обработок были закончены; восемнадцатую, которая не предназначалась для данного собрания, Бах, ослепнув, диктовал своему ученику и зятю И. Кр. Альтникколю: «Vor deinen Thron tret' ich hiermit»⁷⁷.

⁷⁷ «Я предстаю перед твоим престолом»; Бах использовал одну из строф хоральной молитвы об исцелении от болезни и слепоты — «Wenn wir in höchsten Nöten sind» («Когда мы испытываем величайшие бедствия»). Альтникколь 20 января 1749 года женился на одной из дочерей Баха, потом стал органистом в Наумбурге.

В 1749 году он пережил легкий удар. О его пошатнувшемся здоровье распространились по городу слухи. Начальство Томасшуле совершило бестактность: 8 июня успешно прошел испытания на должность кантора св. Фомы — при живом и еще деятельном Бахе! — ставленник одного из знатных дрезденских придворных органист и капельмейстер Г. Харрер. В очередных торжествах на перевыборах магистрата 25 августа исполнялась баховская кантата «Wir danken dir, Gott». Кто руководил исполнением, неизвестно. О болезни Баха и ее последствиях повествует некролог.

«Его неважное от природы зрение, еще более ослабленное неслыханным рвением в занятиях, за которыми он, особенно в юности, проводил ночи напролет, в последние годы жизни ухудшилось настолько, что дело дошло до серьезного заболевания глаз⁷⁸, от которого он — отчасти из жажды и впредь служить Богу и ближнему своими, надо сказать, все еще крепкими во всех остальных отношениях духовными и физическими силами, отчасти же под воздействием советов друзей, возлагавших большие надежды на одного прибывшего тогда в Лейпциг глазного врача, — рассчитывал избавиться с помощью операции. Но операция прошла очень неудачно⁷⁹: он не только не мог больше пользоваться своим зрением, но и весь его организм, до этого чрезвычайно здоровый, из-за той самой операции и из-за назначенных ему вредоносных медикаментов и т. п. полностью вышел из строя, так что целых полгода он был почти все время в болезненном состоянии. За десять дней до смерти ему стало казаться, что зрение выправляется, а как-то утром он совсем прозрел, да и свет снова стал переносить хорошо. Однако через несколько часов его хватил апоплексический удар, за которым последовала сильная лихорадка, от которой он, несмотря на все тщания двух из числа искуснейших лейпцигских врачей, 28 июля 1750 года, вечером в четверть десятого на шестьдесят шестом году жизни во имя Спасителя тихо и благостно почил».

Похоронный обряд длился два дня: 30 и 31 июля.

Анна Магдалена на десять лет пережила мужа. Она умерла 27 февраля 1760 года.

⁷⁸ Оба глаза Баха были поражены осложненной катарактой. — М. Д.

⁷⁹ Операции — их было две — осуществил известный в то время английский глазной врач Джон Тейлор (он оперировал и Генделя — также неудачно). Их даты: между 28 и 31 марта; между 5 и 8 марта 1750 года. — М. Д.

Художник и время

Личность

1

Жуковский однажды сказал о Пушкине: ум его созрел раньше, чем характер. Этот меткий афоризм следовало бы переиначить по отношению к Баху: его характер созрел раньше, чем ум и, возможно, музыкальный гений.

Обычно личность, по наблюдению замечательного русского педагога К. Д. Ушинского, формируется между 16 и 23 годами. Эти наблюдения частично совпадают с английским цеховым статутом 1563 года, согласно которому юноше надлежало обучаться под наблюдением мастера семь лет. Про подмастерье там сказано, что он «до двадцати трех необуздан, не имеет правильных суждений и недостаточно опытен, чтобы управлять собой»; срок ученичества кончался в 24 года — тогда он мог жениться¹.

Этому во многом соответствует судьба Баха за исключением одного важного пункта: ему не суждено было иметь мастера, который обучал бы его композиции. Однако вспомним: на семнадцатом году он покидает Люнебург, некоторое время бродяжничает, ненадолго — в восемнадцать лет — поступает инструменталистом в капеллу младшего герцога Веймарского, затем определяется на службу в Арнштадт, где был «необузданным, недостаточно опытным, чтобы управлять собой», и наконец обретает прочную почву под ногами в Мюльхаузене, где на двадцать четвертом году

¹ См.: *Тревельян Дж. М.* Социальная история Англии. — М., 1959. с. 214.

женится, становится мастером, имеет первых учеников — собственных подмастерьев.

На первых порах трудно сложилась его жизнь: сирота, которому негде голову преклонить и который с юношеских лет должен сам себе добывать хлеб насущный, из-за чего не смог получить университетского образования. Но в преодолении этих трудностей закалялся характер и предопределялась жизненная, отчасти творческая позиция. Поэтому не следует преувеличивать испытания, которые выпали на долю Баха, тем более сетовать по этому поводу. Надо понять их суть — то здоровое ядро, в котором сплавилось воедино «крестьянское» и «цеховое» начало в его личности.

Согласно романтической историографии, он был якобы не от мира сего. Язвительно писал об этом Герман Гессе: «...К тому Баху, чья биография нам известна и чей образ мы составили себе по его музыке, мы непроизвольно прилагаем и его посмертную судьбу: в нашем воображении он как бы еще при жизни знал и молча улыбался тому, что сразу после смерти его творения будут забыты, его рукописи погибнут как макулатура, что вместо него один из его сыновей станет „великим Бахом“ и стяжает успех (подразумевается Филипп Эмануэль. — М. Д.), что после своего возрождения его музыка окажется объектом варварских искажений... и так далее»².

На деле же мирскими заботами полна жизнь Баха. Он педантичен, деловит — тщательно проверяет пункты договорных обязательств, счетов, которые подписывал, расчетов по случайным заработкам. Расчетливая деловитость — типичная бюргерская черта. Как бюргер, привыкший подсчитывать свои дивиденды и расходы, он жаловался Эрдману, что в Лейпциге летом 1729 года стояла хорошая погода, а посему меньше, чем обычно, умирало людей и меньше было похорон, и он, Бах, потерпел из-за этого убыток — на 100 талеров уменьшилась сумма его приработков. Потому же он высказывает в 1748 году неудовольствие Элиасу, длительно проживавшему у него родственнику, за то, что тот прислал дорогостоящее вино, и Баху пришлось уплатить столько-то грошей пошлины, а бочонок оказался поврежденным, и около трети вина из него вытекло, осталось всего 5 кружек. И все это описано, несмотря на занятость и нелюбовь к письменному общению, подробно, как в бухгалтерском реестре. «...А ведь так жаль, —

² Гессе Г. Игра в бисер. — М., 1969, с. 68.

добавляет Бах, — что хотя бы одной капельке этого благодатного дара Божьего довелось пролиться»³.

Мы никак не умалим гений Баха, если признаём, что в материальных вопросах он своим работодателям спуску, что называется, не давал, а подчиненных — прижимал: и очень нуждавшихся городских музыкантов, которых привлекал к исполнению «торжественной музыки» (цифры приведены дальше), и упомянутого органиста университетской церкви Гёрнера, равно как и канторатских школяров, заставляя их переписывать партии кантат. Нелепо упрекать за это Баха: в нем жило бюргерское сознание, и он гордился тем, что был бюргером, последовательно добиваясь и улучшения своего материального положения, и достойного социального статуса в бюргерской «общине».

В Арнштадте ему был положен оклад в сумме 84 гульдена 6 грошей (= 73 талера 18 грошей); сверх того бесплатно предоставлялось жилье, топливо, некоторые продукты питания.

В Мюльхаузене — с аналогичными льготами по части жилья и еды — он получал 85 гульденов.

В Веймаре: сначала 150 флоринов, с 1715 года — 250⁴.

В Кётене: 400 талеров, а его вторая жена Анна Магдалена, именовавшаяся «княжеской певицей», — 200.

В Лейпциге — он сам пишет об этом Эрдману — его заработок равнялся 700 талерам, из которых как кантор Бах получал от магистрата только 87 талеров 12 грошей, все остальное — регулярные приработки (*Accidentia*), гарантированные этой должностью⁵. Но были и другие приработки: частные заказы, инспекции органов и пр. В сумму, названную в письме к Эрдману, это не входило.

Например, в 1716 году за экспертизу органа в Галле Бах

³ В другом письме Бах отказывает Элиасу в просьбе прислать ему «прусскую фугу» — так Иоганн Себастьян именoval ричеркар из «Музыкального приношения». Если же Элиас настаивает, пусть выйдет ему, Баху, один талер — стоимость этих нот.

⁴ Флорины и талеры примерно равны. Стоимость гульдена немногим ниже талера. В талере 24 гроша, в гроше 12 пфеннигов.

⁵ В конце XVIII века министр двора герцога Веймарского Иоганн Вольфганг Гёте получал 1600 талеров. Если учесть, что цены на продукты и затраты на прочие хозяйственные надобности возросли, то соотношение этих окладов никак не позволяет отнести Баха к «малоимущим бюргерам». А ведь так утверждал Шпитта, подчеркивая «скромные условия» его существования. Вплоть до недавнего времени авторитет Шпитты способствовал тому, что такая неверная констатация получила широкое распространение в баховедении.

получил 16 талеров, за аналогичную поездку в Геру в 1724 году — 30 гульденов (а всего вместе с расходами на дорогу, еду и т. д. — 54). Празднество в честь Августа III, когда тот в 1734 году был провозглашен королем Польским, обошлось магистрату в 246 талеров, из них 92 ушло на 132 восковые свечи, 22 — на фейерверк и т. д. Бах получил за кантату 50 талеров, из которых всего 10 уплатил 20 оркестрантам; «вечернюю музыку» в 1738 году университет оплатил в сумме 58 талеров, городским музыкантам Бах отдал 8; а за «Гольдберговские вариации» для клавира граф Кайзерлинг пожаловал ему 100 луидоров (= 500 талерам).

Сравним заработки Баха с окладами представителей других профессий в Лейпциге: городской музыкант — 42 гульдена, пастор — 175, школьный учитель — 50 (если судить по сумме, которую Бах выплачивал замещавшему его в канторате Пецольду), больничный врач — около 30 и т. д.

Следовательно, если исходить из названной Бахом суммы (700 талеров — в нее не вошли прочие, неофициальные приработки), он зарабатывал в пять раз больше, чем рядовой пастор (священнослужитель в протестантском Лейпциге — видное лицо!). К тому же Бах имел от кантората св. Фомы бесплатную квартиру, которая после перестройки дома в 1732 году располагала гостиной, столовой, Componirstube, пятью спальнями и комнатой для прислуги. Его семья к тому времени состояла из девяти человек.

Приходится ли после всего сказанного удивляться тому, что Бах ощущал себя бюргером — к тому же зажиточным?

И последнее: в посмертной описи его имущество было оценено в 1.122 талера. Но сумма неточна: некоторые из многочисленных музыкальных инструментов, которыми владел Бах, книги и рукописные ноты собственных сочинений, а также произведений других авторов и прочее еще до составления описи взяли себе его сыновья. Вообще при знакомстве с описью создается впечатление, что составлялась она наспех и не все имущество Баха было в ней учтено.

2

Музыка Баха, равно как и любого композитора, не дает оснований для суждений о том, какой он был человек — отзывчивый или замкнутый, раздражительный или добродушный и т. д. Субъективные качества темперамента не находят прямого отражения в художественном творчестве;

сами категории эти неточны, переменчивы, зависимы от жизненных обстоятельств и моральных норм эпохи. Почти ничего нельзя также извлечь из скудных свидетельских показаний, коль скоро все они, начиная с некролога, написаны после смерти Баха и в основном посвящены, как это принято, восхвалению идеальных нравственных качеств «незабвенного», «блаженной памяти» усопшего. Изучению могут быть подвергнуты только собственноручно написанные Бахом документы и некоторые — более или менее достоверные — факты.

Частные письма Баха — их сохранилось всего 19 — мало чем отличаются от его же официальных посланий. Главенствует умеренный тон, который сохраняется даже тогда, когда чувствуется, что он очень огорчен — например, недостойным поведением сына Иоганна Готфрида Бернхарда — либо раздражен действиями лейпцигского магистрата. Личные чувства запряты. Лишь очень редко прорываются более эмоционально открытые тона. Например, в 1741 году Бах сердечно благодарит И. Л. Шнайдера, министра вейсенфельсского двора, приславшего ему жареную дичь: «...Мы уже расправились с ней, но лучше бы в Вашем присутствии». А как тревожился Бах о здоровье Анны Магдалены, когда находился в 1741 году в Берлине; его письма утеряны, но мы знаем об этом из сохранившихся ответов Элиаса. Сердечным дружелюбием отмечены письма Баха (1729) к его ученикам К. Г. Веккеру и Д. Николаи.

И все же в переписке преобладает этикет, своего рода росчерки «уставного письма», безличного и бесстрастного. Как они, эти послания, непохожи на письма Моцарта или Бетховена, в содержании и стиле которых так ярко просвечивает личность! Что это у Баха — проявление скрытности или сдержанности? Трудно сказать. Но представляется, что в характере Баха были противоречия, которые он с годами, возможно, преодолевал.

Якоб Штелин, учась в Лейпцигском университете, почти ежедневно, по его собственным словам, встречался с баховскими сыновьями. Младшего, Филиппа Эмануэля, он охарактеризовал как естественного, глубокого, вдумчивого, а Вильгельм Фридеман; по его мнению, «строил из себя этакое щёголя» («kehrte... den etwas affektierten Elegant heraus»). В законопослушном, привыкшем к прочной оседлости Эмануэле и в горделиво-независимом, непоседливом Фридемане словно воплотились, разъединившись, полюсы



Вильгельм Фридеман Бах

души Иоганна Себастьяна. Эмануэль — скромно-трудолюбивый — любил размеренность, порядок и, несмотря на то, что служил при прусском дворе (затем обосновался в бюргерском Гамбурге), сторонился аристократической знати. Не таким ли был его отец? С другой же стороны, вспомним своеволие молодого Иоганна Себастьяна в его взаимоотношениях с арнштадтскими властями или его упрямую, подчас мелочную борьбу с лейпцигским магистратом. Что это, как не проявление черт, которые присущи первенцу Иоганна Себастьяна? И не унаследовал ли неуживчивый Фридеман пристрастие к кочевому образу жизни от отца? Ведь и Иоганн Себастьян немало в юности бродяжничал, как средневековый подмастерье, добираясь из Ордруфа в Лüneбург или странствуя неведомо где после того, как покинул Лüneбург. Остепенившись, страсть к путешествиям не потерял. Не потому ли с охотой соглашался на экспертизу органов, новых или перестроенных, причем в дальних местах?

Он вдоль и поперек прошел и изъездил родную Тюрин-



Карл Филипп Эмануэль Бах

гию, да и Саксонию, побывал в северонемецких землях (Гамбург, Любек), добирался до западных рубежей (Кассель — в 1732 году), посещал Пруссию (Берлин — в 1741 и 1747 годах), но далее Карлсбада пределов Германии не пересекал, в чем коренным образом отличался от своих более удачливых современников — таких, как Хассе, Телеман, не говоря уже о Генделе.

Баху приходилось совершать нелегкие путешествия. Вот примерные расстояния между городами, которые он часто посещал (более точные цифровые данные указать нельзя, так как проездные пути пролегали не там, где они проходят сейчас). Эйзенах — Эрфурт: около 65 километров; Эрфурт — Веймар: 25; Кётен — Лейпциг: 60; Вейсенфельс — Лейпциг: 35; Лейпциг — Галле: 40; Лейпциг — Дрезден: 120 (сейчас около 200). Исчисление расстояний производилось на основе так называемой «почтовой мили» (Postmeile), которая приблизительно соответствует совре-

менным пяти километрам⁶. Если путь был равнинным и погода стояла неплохая, почтовая карета делала — с учетом остановок для смены лошадей — не более десяти километров в час. Отсюда следует, что на поездку из Лейпцига в Дрезден Бах должен был затратить не менее двенадцати часов. Совершал ли он этот путь за день или оставался в пути на ночлег, мы не знаем.

Для сравнения несколько примеров из более позднего времени (примерно на сто с лишним лет позже), когда и дороги стали лучше, и езда быстрее. Так, маркиз де Кюстин в 1839 году прибыл из Москвы в Петербург на четвертый день, причем гнал «курьерскую» почтовую карету, не останавливаясь на ночлег. А. И. Герцена везли в 1834 году в ссылку из Москвы в Пермь с приказом делать 200 верст в сутки, а если с ночевкой, то около 20 верст в час. П. В. Анненков (друг Гоголя, издатель хронологически первого собрания сочинений Пушкина) в 1841 году ехал с севера Италии в Рим, покрыв расстояние в 350 верст за неделю, делая в день не более 50 (!) верст (правда, надо было преодолеть Альпы). А. И. Тургенев (брат жившего за границей декабриста) в 1840 году в час дня выехал из Потсдама и только в 7 утра прибыл в Галле, сделав остановку на два часа; он же в 11 ночи выехал из Галле и лишь к 11 утра въехал в Веймар, а пообедав в Эйзенахе днем (между двенадцатью и двумя часами), прибыл в тот же Веймар к вечеру.

Последний пример наиболее показателен, так как указаны маршруты, хорошо известные Баху, но ехать ему приходилось дольше и в менее комфортабельных условиях.

Почему он любил такие утомительные путешествия?

Возможно, в них сублимировалась юношеская страсть к бродяжничеству: он жил сейчас оседло, хотя оставался непоседливым. Но тут раскрывается и другая черта его характера — общительная, «крестьянская». Он любил немецкие земли, сросся с ними и с населявшими их простыми людьми, их повседневными нуждами и радостями; потому и не стремился попасть на чужбину. В отличие от своих преуспевающих коллег, которые охотно приспосабливались к новому образу жизни — и соответственно к вольномыслию, граничившему с легкомыслием, — Бах воспитан той средой, где ремесло являлось органической частью труда и быта. Это

⁶ «Почтовая миля» отличалась в Германии от так называемой «географической» (около 7,5 километров).

ремесленное, цеховое начало заложило основу его бюргерского патриархального характера.

При исполнении служебных обязанностей он представлял в парике — таков этикет. И столь же «этикетно», церемониально он относился к существующим общественным порядкам. Он уважал законность феодальной власти и права свои защищал, опираясь на установленные ею законы. Защищал с достоинством бюргера — а не только музыканта! — осознающего ту роль, которую он занял в сословной иерархии немецко-провинциального абсолютистского строя. Не ради личного самоутверждения он так поступал, что характерно для Генделя, а позднее Моцарта и, тем более, Бетховена, а ради того ответственного дела, которое ему поручено, ради той социальной функции, которую благодаря своему гению он призван осуществить.

Бюргерские черты прочно залегли в сознании Баха. Не усвоив этого, не поймем главного в его жизненной позиции. И хотя он работал до Лейпцига при веймарском и кётенском дворах — он не был и не мог стать «придворным» в точном и полном смысле этого слова: он и там оставался бюргером, которому ближе простой люд и свой брат — музыкант, нежели аристократическая знать.

Переписку Бах не любил. «При большой его занятости, — писал Форкелю Филипп Эмануэль, — у него почти не оставалось времени на самую необходимую переписку, так что пространного письменного обмена мнениями он не мог себе позволить». (Нелишне напомнить, что Бах не ответил на дважды повторенную просьбу Маттезона дать о себе краткие биографические сведения для собрания жизнеописаний знаменитых музыкантов, а ведь для упрочения славы это было бесполезно!) Но, по словам того же Эмануэля, дом отца в Лейпциге «своею оживленностью очень напоминал голубятню». Тот же Эмануэль свидетельствует, что не было ни одного видного музыканта, который не навещался бы к Баху, когда посещал Лейпциг. Домашние концерты — неотъемлемая особенность баховского времяпрепровождения в свободные от служебных обязанностей часы. Эрдману он писал: «...могу составить семейный Concert Vokaliter и Instrumentaliter („вокально-инструментальный ансамбль“. — М. Д.), тем более что моя нынешняя жена обладает чистым сопрано, да и старшая дочь (Катарина Доротея. — М. Д.) недурно поет».

Снова предоставим слово Эмануэлю: «...он высоко ценил: Фукса, Кальдара, Генделя, Кайзера, Хассе, обоих

Граунов, Телемана, Зеленку, Бенду и вообще все, что было особенно ценного в Берлине и Дрездене. За исключением тех 4-х, что названы первыми, всех их он знал лично. В молодые годы он часто общался с Телеманом, который, кстати, вынул меня из купели»⁷. (К упомянутым добавим Вальтера из Веймара.)

Список виртуозов-инструменталистов столь же широк. Надо учесть и учеников, которые постоянно его окружали и нередко подолгу жили у него, а среди них были и крупные музыканты.

Отсюда явствует, что Бах — человек общительный. К коллегам он относился как к братьям по ремеслу, делавшим общее дело. Жаждал, в частности, встречи с Генделем (в 1719 и 1729 годах — тот ненадолго наезжал в Галле, от встречи отказался). Жаждал не для соревнования, а из неистребимой любознательности.

Осознавал ли Бах величие своего гения, как это свойственно Бетховену и даже Моцарту? Вряд ли. Гайдн в данном отношении, как и в некоторых других, был более похож на Баха — по жизненной позиции, разумеется, а не по музыкальному стилю.

Личное самоутверждение порождено новым временем — периодом расцвета эпохи Просвещения и Великой французской революции. Бах же — представитель стародавних «цеховых» нравов. Он ощущал себя не завершителем прежних традиций и не зачинателем новых, но одним из звеньев в цепи непрестанно развивавшейся, обновлявшейся музыки. В ряду тех, кто ей предан, Бах полагал себя не высшим, а равным, не чванился, хотя мы-то знаем, что как композитор он неизмеримо глубже и многостороннее своих современников — и не только их!

В близкой ему музыкальной среде Бах был, надо полагать, скромным, незаносчивым, уважал профессиональную сноровку и отвергал небрежное, недобросовестное отношение к труду.

«...Он терпеть не мог ничего половинчатого, кособокого, нечистого, незавершенного, несовершенного» (К. Ф. Крамер). В нерадивых школярах и чиновниках разных рангов именно эти качества — порознь или в целом — мешали его работе музыканта-практика, тормозили ее, вызывали у Баха раздражение, и тогда он становился резким, нетерпимым, вскипал гневом.

⁷ Г. Ф. Телеман был крёстным отцом Филиппа Эмануэля.

Есть достаточно фактов, указывающих на вспыльчивость Баха, но они явно утрированы, когда речь заходит о якобы неуживчивом его характере. Скорее следует предположить, что он обладал сравнительно ровным характером (либо хорошо владел собой). Несомненно, что этот характер был отчетливо волевым, подчас упрямо волевым, крутым и резким. Ничто не сломило его: ни испытания детства, ни гауптвахта герцога Веймарского, ни распри с лейпцигскими властями. Очевидно, что и в творчестве, и в жизни он был целеустремленным.

Бах верил без колебаний и сомнений в «предустановленную», если воспользоваться выражением Лейбница, гармонию Вселенной, в высшую упорядоченность бытия. Он привык так верить с детства и верил до конца своих дней. Это один из неотъемлемых признаков бюргерского лютеранского самосознания. Но вопреки утверждениям западных музыковедов-теологов, изучавших Баха, крайне сомнительно, чтобы он принимал хотя бы косвенное участие в церковных распрах, будь то борьба ортодоксов против пиетистов или обличение «ересей» ранних немецких просветителей Томазиуса или Вольфа.

Не следует, однако, впадать в иную крайность: Бах выполнял обязанности в церкви не по службе, а по убеждению. Работая бок о бок с пасторами на протяжении многих десятилетий, он отлично знал традиции богослужения, церковный обряд и суть его. Библия, да еще на двух языках (немецком и латинском), — его настольная книга⁸. Он прекрасно ориентировался в том, где, при каком церковном празднике, следует в очередной воскресной кантате использовать то или иное изречение из Священного писания. Он знал их, вероятно, наизусть наряду с мелодиями и текстами хоралов, духовных песнопений.

Обладая такими фундаментальными познаниями в этой специфической сфере, он вряд ли принимал участие в богословских спорах: Бах попросту не интересовался ими. Позволю себе так утверждать не только потому, что абсолютно ничего не известно о его участии в этих спорах, но и потому, что он вообще уклонялся от каких-либо разговоров на отвлеченные темы, в том числе по вопросам музыкальной эстетики: абстрактное теоретизирование ему чуждо. Не

⁸ В баховской библиотеке — полное собрание сочинений Лютера, в том числе раритеты: семитомное латинское издание 1539 года и немецкое восьмитомное — 1555-го.

потому ли он чурался интеллектуальной элиты Лейпцига, мало общался с тамошними известными профессорами во главе с непререкаемым мэтром классицистской эстетики и поэзии Готшедом? А тем, в свою очередь, Бах представлялся, вероятно, недостаточно «отесанным», бюргерски ограниченным...

Он был воспитан в лоне церкви, соблюдал праздники, постился, говел, исповедовался, за шесть дней до смерти принял причастие. Религиозное сознание не покидало его не только тогда, когда он поставлял музыку для церковного обихода, но и тогда, когда создавал светские, «мирские» сочинения. В начале произведения он обычно проставлял в аббревиатуре обращение за помощью к Иисусу — «J.J.» (Jesu Juva — «Иисусе, помоги»), в конце — «SDG» или «SDGI» (Soli Dei Gloria — «Всевышнему одному слава»). Этими обозначениями отмечены даже те рукописи, которые предназначались только для домашних, педагогически-инструктивных целей, вроде «Нотной тетради» для Фридемана или «инвенций и симфоний». (Подобные начальные обращения и заключительные благодарения содержат также некоторые рукописи Гайдна.)

Вот еще один характерный документ: определение сущности генерал-баса. Хотя автограф утерян (сохранилась лишь копия, сделанная, по-видимому, учеником в 1738 году), содержание и фразеология его типичны для Баха.

«Генерал-бас — совершеннейшая основа музыки. Он играется двумя руками — и так, чтобы левая играла предписанные (vorgeschriebene) ноты, тогда как правая берет (greift) консонансы и диссонансы, дабы выходила благозвучная гармония во славу Господню и во улажнение (Ergötzung) души. Следовательно, в конечном итоге и генерал-бас должен служить только славе Господней и воскрешению (Recreation) духа. Если это не принимается во внимание, то нет подлинной музыки, а есть лишь дьявольское треньканье и монотонный шум (Geplerr und Geleyer)». С вариациями аналогичные определения встречаются в предварениях ряда произведений Баха («Клавирные упражнения», ХТК и др.).

Чаще всего он прибегал к выражениям, обиходным в Германии со времен Лютера: «Recreation des Gemüths» и «Gemüths-Ergötzung». Gemüt в данном контексте означает весь комплекс духовных и душевных движений. Поэтому Gemütsergötzung — не просто улажнение или улаживание

чувств, но и возрождение, преображение (Recreation⁹) духовного, божественного начала в человеке.

Из этого тезиса исходил Бах в творчестве и в жизни. Отсюда его доброжелательность по отношению к себе подобным и к тем, кто нуждался в помощи, — будь то его многочисленная родня или ученики, которых надо было обеспечить службой, — а также поистине трогательная забота о семье.

Бах строго воспитывал детей в вере и труде. В семье воспитывалось также не менее шести его близких или дальних родственников. И Фридемана, и Эмануэля он по приезде в Лейпциг тотчас же (14 июня 1723 года) определил в школу св. Фомы (Томасшуле); старшего он через полгода зарегистрировал в университете. Фридеман там начал обучение в 1729 году, Эмануэль — в 1731-м.

Отцовский дом покинули: Иоганн Готфрид Бернхард («непутевый») в 20 лет, Филипп Эмануэль — имея от роду 21 год (служил сначала органистом во Франкфурте-на-Одере, с 1738 года — чембалистом у прусского кронпринца, ставшего затем королем Фридрихом II), Вильгельм Фридеман — в 23 года (служил органистом в Дрездене, где отец часто навещал его). Также видными музыкантами стали: пятый сын Баха Иоганн Кристоф Фридрих, ведущий скромный и оседлый образ жизни в провинциальном городе Бюккебурге и потому прозванный «бюккебургским» (его сын Вильгельм Фридрих Эрнст, последний музыкант из рода Бахов, умер в 1845 году), и Иоганн Кристиан (младший сын), позднее прославившийся в Лондоне (ему было 15 лет, когда умер отец).

3

Масштаб музыкальной деятельности Баха огромен, но не исключителен — в практике того времени это было типологической нормой. Есть, однако, одна область, в которой Бах отличался от современников — например, от Телемана и, тем более, от Генделя. В совершенстве овладев искусством композиции, Иоганн Себастьян стал учителем многих поколений музыкантов. Он не создавал теоретических трактатов

⁹ В русских старых гимназиях, в том числе в Царскосельском лицее, где обучался Пушкин, под словом «рекреация» разумелось то, что позднее именовалось «переменной», то есть отдых между уроками (*франц.* *recreation* — «отдых», «развлечение»).

подобно Хайнихену, Филиппу Эмануэлю Баху или Кванцу — перечень имен можно продолжить, — а обучал своим примером. Как практик музыкального искусства, его выразительных и «материальных» возможностей, в том числе акустики, Бах, по всей вероятности, не имел себе равных.

Вот два примера, рассказанные Филиппом Эмануэлем.

«Однажды, когда он приехал в Берлин повидать меня (в 1747 году. — М. Д.), я показал ему новое здание оперы; он тотчас же отметил его достоинства и недостатки (с точки зрения музыканта). Я показал ему там же большой трапезный зал; мы поднялись на галерею, опоясывающую весь этот зал; он осмотрел потолок и, не вдаваясь в дальнейшие изыскания, сказал, что у архитектора непреднамеренно получился здесь один курьез, о котором никто не догадывается, а именно: если кто-нибудь в одном углу продолговатого четырехугольного зала тихонько скажет шепотом несколько слов в стену, то другой, стоящий лицом к стене в противоположном углу, совершенно отчетливо услышит эти слова, тогда как ни в середине зала, ни в других местах никто не расслышит ровным счетом ничего. — Редкостный, удивительный кунштюк строительного искусства! Эффект этот производили размещенные в сводчатом потолке арки, которые он сразу же подметил». Неудивительно поэтому, что, по словам того же Эмануэля, «в размещении оркестра он разбирался превосходно. Он умел использовать любое место. Особенности того или иного помещения были ему ясны с первого взгляда».

А вот другой пример (рассказчик тот же): «Слушая многоголосную фугу для большого состава исполнителей, он уже после первых проведений темы умел предсказать, какие могут встретиться в дальнейшем контрапунктические приемы, а также какие из них композитор просто обязан тут употребить, и — если я стоял рядом с ним (это со мной он делился своими предположениями) — он радовался и толкал меня, когда ожидания его оправдывались».

Музыкант с такими феноменальными навыками и познаниями самой судьбой был предназначен стать Учителем.

Иоганн Мартин Шубарт, сын мельника, согласно Музыкальному словарю Вальтера, обучался у Баха с 1707 по 1717 год, после чего заменил учителя на посту органиста при веймарском дворе.

В мае 1708 года — Баху 23 года — объявился другой ученик: Иоганн Каспар Фоглер, который в словаре Гербера

(1792) назван одним из лучших органистов среди баховских учеников.

В 1721 году после смерти Шубарта Фоглер вступил в должность придворного органиста в Веймаре (позднее стал там бургомистром).

Имена других учеников ранней поры педагогической деятельности Баха до нас не дошли. Полного расцвета эта деятельность достигла в Лейпциге, где он воспитывал около восьми десятков музыкантов-профессионалов, а сверх того — в канторате — за те же 27 лет обучил примерно 300 школьников; некоторые, став по окончании обучения в Томасшule студентами университета, остались ему близки. Своих учеников он опекал, снабжал лестными характеристиками¹⁰.

Наиболее известные ученики Баха, помимо его сыновей, — Кребс, Кирнбергер, Агрикола, Гербер (отец автора словаря), Альтникколь (зять Баха), Мютель (последний баховский ученик; с 1753 года 35 лет проработал в Риге), Долес, Киттель, Шрётер, Шнайдер, Шюблер, Шемелли и др.

Как преподавал Бах?

Он не был преподавателем в нашем смысле слова, дающим «частные уроки», он был воспитателем в духе давней цеховой традиции, обычаи которой восходят к далекому прошлому. Так учили знаменитые итальянцы Андреа и Джованни Габриели, служившие в венецианском соборе св. Марка, или великий Шютц, как свидетельствовал его ученик Кр. Бернхард. Учитель — живой и недостижимый пример в композиции и в игре на клавишных инструментах. Он учит, знакомя со своими произведениями, играет их ученикам (так, Герберу посчастливилось трижды услышать все прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», подряд исполненные Бахом!); ученики делают для себя копии его творений (подчас даже таких крупных, как пассионы). На правах подмастерьев иногда подолгу живут в доме мастера.

Обучение композиторскому ремеслу и исполнительскому мастерству представало в неразрывном единстве. Иначе и быть не могло, так как фундаментом музыки служил генерал-бас. «Да и вообще смешно, — писал позднее (в 1774 году) один из преданнейших баховских учеников

¹⁰ Сохранилось 20 таких рекомендаций. Их было, несомненно, больше.

Агрикола, — отделять друг от друга искусство аккомпанемента от искусства композиции... Ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов. Следовательно, они суть уже композиция или — по меньшей мере — азбука оной».

Бах много душевных сил и времени уделял ученикам, терпеливо обучал и, если верить одному из них, иногда занимался по шесть часов кряду. Но так он занимался лишь с теми, у кого обнаруживал, по выражению Эмануэля, «способность к изобретению музыкальных идей»; тем, кто этим не владел, рекомендовал бросить сочинительство. Вообще без четкой осмысленности он не представлял себе искусства, а пустое, внешнее виртуозничанье отвергал и таких исполнителей на клавишных инструментах называл «клавирными гусарами».

Музыкальная мысль, считал он, — главное. Тот, кто ее не воспринимает, не может понять логики развития в музыке. Поэтому, будучи сам великим полифонистом, не ставил во главу угла упражнения в контрапункте, хотя потом — после предварительных занятий — уделял ему большое внимание. В этом важное его отличие от таких современных ему теоретиков, как, с одной стороны, Фукс с его капитальным трудом «*Gradus ad Parnassum*» (1725; Бах ценил этот труд), в основу которого положен контрапункт строгого письма, а с другой стороны — Рамо с его «*Traité de l'harmonie*» (1722), значение которого — в установлении примата гармонии. Бах занимал промежуточное положение между этими двумя полюсами.

Основу закладывало изучение генерал-баса, а по-нашему — гармонии и правильного голосоведения. Усвоенные знания конкретизировались на материале четырехголосного хора, которым подолгу занимались. Эмануэль свидетельствовал: «...Он сначала сам писал [к хоральной мелодии] бас, а альт и тенор они (ученики. — М. Д.) должны были придумать сами. После этого он учил их самостоятельно сочинять бас. Особый упор он делал на выписывание голосов (то есть на голосоведение. — М. Д.) ...генерал-бас и изучение хора — бесспорно, наилучший метод обучения композиции...»

Все четыре голоса хора Бах трактовал как мелодические. Для наглядности он даже требовал, чтобы каждый из голосов писался на отдельном нотном стане. Бах задавал бас без цифровки, гармонизация не предопределялась: средние голоса (*Mittelstimmen* — тенор и альт) следовало присочи-

нить к хоральному напеву, расположенному в сопрано (верхнем голосе). Наиболее сложное задание — изобретение баса, который, по Баху, — он сам в этом являлся непревзойденным мастером! — должен быть подвижным.

По свидетельству одного из учеников, затем следовало изучение двухголосных инвенций, далее сюит — «галантных» пьес — и под конец «Хорошо темперированного клавира». Занятия, очевидно, проходили за клавишными инструментами (клавикорд, клавесин, орган). Одновременно совершенствовалась игра на них: постановка руки, подвижность пальцев, аппликатура, мелизматика и т. д. Более всего ценилась ясность артикуляции в произнесении мотива, отчетливость в разделении фраз и в композиции целого, выдержанность ритма и т. д.

Итак, наряду с творческой и исполнительской педагогическая деятельность — одна из существеннейших в жизни Баха. Эта многосторонняя панорама явится, однако, неполной, если не коснуться затраченного им труда по изданию собственных сочинений.

В литературе о Бахе, как правило, указывается на необычность судьбы его творческого наследия: ничтожно малая часть прижизненно опубликована, автографы разошлись по рукам, некоторые сочинения сохранились в копиях, другие — оркестровые или вокально-оркестровые — только в голосах (партиях), с не всегда подписанной цифровкой генерал-баса, многие безвозвратно утеряны. Где только не обнаруживались считавшиеся пропавшими рукописи! Их поиски могли бы послужить сюжетом для детективного романа.

Но так ли уж необычна судьба баховского наследия? С нашей точки зрения это бесспорно. Бесспорно и с точки зрения деятелей второй половины XVIII века, когда под воздействием демократизации музыкальной жизни нотопечатание стало неотъемлемой частью издательского дела. Изменились тогда и нравы: укрепилось личное самосознание композитора — он теперь бережнее хранил сотворенное им, да и издатели активнее интересовались скорейшей публикацией того, на что был спрос. (Некоторые бетховенские фортепианные произведения выпускались в свет вскоре после их создания одновременно несколькими издателями!)

Но в баховское и предбаховское время царили иные обычаи, да и автор по-иному относился к своим сочинениям. Он писал преимущественно в порядке выполнения служебных обязанностей или по заказу мецената: церковь и двор явля-

лись заказчиками. Коль скоро сочинение исчерпало свою функцию в литургии, оно возвращалось к его творцу, покрывалось пылью в церковной библиотеке либо повторялось по инициативе кантора, чаще же — сменялось новыми сочинениями. А меценат, как это имело место и с картинами живописцев, присваивал себе посвященное ему произведение: хотел — исполнял либо попросту забывал о заказе, как было с Бранденбургскими концертами Баха. Поэтому наследие старых мастеров оказалось разбросанным в рукописях по разным владельцам и городским архивам. Даже уникальная партитура «Дафны» Шютца — первой немецкой оперы, вышедшей из-под пера гениального творца, — навеки утеряна.

Ну, а сами композиторы — как они относились к судьбе своих творений? Любому из них она не могла быть безразличной, в том числе Баху. Конечно, он был заинтересован в том, чтобы его произведения исполнялись, причем верно трактовались, но все зависело от того, где и ради чего они исполнялись.

Хотел ли он, чтобы его духовные кантаты звучали не только в лейпцигских церквях св. Фомы и св. Николая — там, где он служил кантором, но и в церквях других городов? Думаю, что нет, ибо это его собственность, которую он мог в зависимости от обстоятельств использовать для других целей, варьировать, повторять. Что ему дало бы, если бы эти произведения прозвучали в литургии церквей других городов? Ровным счетом ничего: имена авторов музыки воскресной литургии не объявлялись. Хорошо проведена служба — чувства убажены, дух вызвышен, и, довольные, бюргеры расходились по домам. Это не домысел, а истина: известно, например, письмо Баха от 20 марта 1729 года, в котором он отклоняет просьбу своего бывшего ученика о предоставлении копии «Страстей», ибо она ему самому, дескать, нужна. Как непохоже это на наши представления о стремлении композитора утвердить себя! Светские же кантаты и «торжественные музыки» создавались «на случай». Второй такой случай не подвернется, и в другой раз эту музыку нельзя исполнить. Что ж, Бах сможет использовать ее для других композиций: светскую кантату, подправив, превратит в духовную.

Иное дело — печатание нот, дело по тому времени трудоемкое и дорогостоящее, оно требовало проявления чьей-либо заинтересованности.

Здесь открывались три возможности: 1) покровитель-

ство двора, но обязательно крупного, представительного; 2) инициатива магистрата; 3) собственная инициатива. Разберем каждую из этих возможностей.

1. Бах не служил при крупных дворцах: Веймарское герцогство и Кётенское княжество не могут быть к ним причислены. Единственный его подарок дрезденскому двору — каллиграфически написанные голоса (партии) *Kyrie* и *Gloria* из мессы *h-moll* — Август III не считал необходимым опубликовать.

2. Магистрат в Лейпциге также не считал необходимым напечатать хотя бы одну из множества кантат, которые сотворил кантор св. Фомы. Нельзя за это не осудить сенаторов, возглавлявших магистрат, но в то же время не следует забывать о той вражде, которая обострилась в 30-е годы между ними и Бахом. За исключением «выборных» мюльхаузенских кантат, при жизни Баха не была более издана ни одна его кантата, не говоря уже о «Страстях», Магнификате, мессах и т.д.

3. Самому Баху не под силу было издание таких крупных произведений. Другое дело — пьесы для клавишных инструментов, которые могут играть на дому любители музыки или профессионалы. К таким публикациям Бах приступил спустя три года после того, как прочно обосновался в Лейпциге.

Гравировка нот — дело непростое. Гравировщиков мало, они нарасхват. Приходится многое делать самому. На такие трудности жаловался Франсуа Куперен, а ведь он работал при версальском дворе и пользовался привилегиями королевского фаворита! Бах на сорок первом году жизни в 1726 году издал первую партиту (сюиту) из «Клавирных упражнений», затем ежегодно выпускал еще по одной сюите, а все шесть вместе — под ор. 1 — в 1731-м. Куперен издал свой первый сборник клавесинных пьес в возрасте сорока пяти лет в 1713 году. Для наглядности сравним: римскими цифрами обозначен порядковый номер сборника, после двоеточия указан год публикации, через тире — возраст автора.

Куперен

I: 1713—45
II: 1716/17—49
III: 1722—54
IV: 1730—60

Бах

I: 1731—46
II: 1735—50
III: 1739—54
IV: 1742—57

«Музыкальное приношение»: 1747—62

Таблица достаточно убедительна для того, чтобы опровергнуть романтический миф о якобы особо неприглядной участи Баха. Он жил и трудился так, как жили и трудились многие другие его современники. Были среди них в Германии более удачливые, снискавшие устойчивое благополучие под сенью абсолютистской власти, но никто, вероятно, с такой ответственностью не относился к своему труду, как Бах. И, что во всяком случае бесспорно, не было ему равных по гениальности художественных открытий.

Эстетический идеал

1

Нелегко определить, в чем сокрыта сила воздействия музыки Баха. Она подвергалась метаморфозам в восприятии многих десятков поколений, различным толкованиям и в теоретическом, и в практическом плане — в исполнительской интерпретации, — а сила воздействия, не ослабевая, все более возрастала, особенно в XX веке.

Сложный мир запечатлен в баховской музыке, она проникает в глубины состояний, стремлений, упований. Она взывает к сочувствию, к сопереживанию, к состраданию и к соучастию в жизнедеятельной радости. Бах именно взывает, а не диктует свою волю, как свойственно, например, Бетховену. В то же время это и не исповедь в духе романтиков — не субъективная передача пережитого, несмотря на то, что личный жизненный опыт наложил несомненный отпечаток на творчество Баха¹¹. Но это опыт, в котором преломились культурно-социальные движения эпохи и который в творениях композитора стал надличным: его музыка приобщает к общезначимому, вневременному — к тому, что заложено в тайниках души и что вызывает у нас ответный отклик. Мы словно пристальнее вглядываемся в себя и — в самих себе открываем дотоле неизведанные возможности, возвышающие нас. Такова сила нравственного внушения, суггестивная сила подлинно человеческого, гуманистического искусства.

¹¹ «...В произведениях Баха раскрывается гораздо больше величие цельного мировоззрения, чем субъективное чувство творца», — указывал Э. Курт в своем труде «Основы линейного контрпункта» (М., 1931, с. 144).

Внушение возникает из-за особого дара Баха длительно пребывать в одном состоянии: время словно растягивается, границы его размываются, мы будто погружаемся в созерцание непреходящего. Состояние это может быть — и часто бывает — сложным, его не определишь однозначно. Но каков бы ни был временной объем произведения, будь то небольшая клавирная пьеса, скрипичная чакона, органная пассакалья, кантата или месса, характер «дления» в принципе останется тем же, медлительно разворачивающимся. Тут коренится одна из важнейших особенностей музыки великого немецкого мастера

Наше представление о процессуальности в музыке воспитано на бетховенской трактовке категории времени (оно утвердилось в XIX веке); эту трактовку мы невольно экстраполируем на временные процессы в произведениях Баха.

У Бетховена этот процесс развивается динамично, тогда как Бах «изображает идею в статичном состоянии, не развивает ее в становлении и изменении» (Швейцер, с. 348). Близкую к Швейцеру мысль высказал Римский-Корсаков: «...Одна из отличительных особенностей музыки той эпохи заключается в том, что они все умели как-то особенно длительно и долго чувствовать одно и то же настроение и в этом одном настроении (точнее: состоянии. — М. Д.) держаться нередко весьма продолжительное время»¹².

«Художественное время» музыки Баха и добаховской поры совсем иное, чем «время» Бетховена и романтиков. У Баха каждое мгновение интенсивно, между собой они, эти мгновения, взаимосвязанны, а рядоположение их статично. У Баха в миге — вечность. Метафорически говоря, так соотносятся капля и море. У Бетховена же, если иметь в виду крупную форму (сонатное Allegro или цикл), «мгновения» противопоставлены, и это противопоставление — толчок, импульс к динамичному развитию и конечному синтезу противоборствующих сил. Соответственно рождается иной образ: водопады, низвергающиеся в бурно текущую реку, которая растворяется в море. В первом случае (Бах) в микромире преформирован макромир, в другом (Бетховен) — из противоположности первичных элементов макромир формируется процессуально-диалектически. Там главенствует принцип развертывания, здесь — развития.

¹² Цит. по кн.: Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1. — Л., 1958, с. 53.

В приведенной оппозиции сказалось различие мироощущений — не индивидуальное, а типологическое — различие в строе мышления разных исторических типов культур. Параллельные явления наблюдаются в истории литературы. М. Бахтин определил барочный роман как «роман испытания» (имеется в виду нравственное испытание), а классический — как «роман становления личности»¹³. В барочном романе человек предстает как неизменная данность — его сущность «предобразована» и «предопределена»; в классическом же он дается в развитии, изменяясь вместе с обогащением жизненного опыта. Аналогично соотношение Бах — Бетховен.

Неизменная заданность — основа учения Лейбница о Теодицее, философского обоснования «предустановленной гармонии»; он утверждал наличие параллелизма между тем, что происходит в душе, и тем, что совершается в неодушевленной материи. Кеплеровская «гармония мира» также исходила из убеждения в наличии Высшего закона, согласно которому живая природа, в том числе людская, уподоблялась строению кристалла или пути звезд на небосклоне. Бетховену такое толкование универсума чуждо, Баху близко.

Однако в его мироотношении изначальность гармонии Вселенной не исключает ощущения неустроенности жизни. Возможно, имел место не осознанный самим Бахом, добропорядочным бюргером, социальный подтекст. Но для человека набожного, каким он был, главное — греховность земного существования, вызывающая страдания, душевную боль, быть может, даже отчаяние, что в свою очередь еще острее возбуждает потребность в утешении, увещании, уверенности в осуществлении надежды. Казалось бы — во всяком случае нам бы так казалось, — неизбежно должно возникнуть противоречие между идеальным, совершенным, и реальным, несовершенным. Борению духа Бетховена неведомы такие противоречия: он по-своему перекраивал мир, перестраивал его; романтики же обострили эту антиномию — отсюда родилась концепция «двоемирия», отголоски которой — в девизе А. Блока: «Радость, страданье — одно» (из пьесы «Роза и крест»). Бах не поставил бы тут знак равенства. Он радости радовался, а страданью сострадал, ибо одно и другое сосуществуют как неотъемлемые и

¹³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. с. 199 и далее.

нераздельные полюсы бытия. Они нераздельны, хотя друг другу противопоставлены, как жизнь и смерть, здешнее и нездешнее, мирское и духовное. В Бахе — и гены предков, и все, что его окружало, все, чем он жил, находясь не в отрыве от современности, а в гуще ее практики. И вместе с тем он в своем творчестве обнаружил удивительное чутье и восприимчивость ко всему сущностному, издревле заданному, а посему отмеченные противоречия воспринимал как неизбежность, как нечто имманентное существованию. Он и не стремился к их разрешению, к сближению или слиянию полюсов: это не подлежащие обсуждению и разгадке тайны бытия. Радость рождена приобщением к гармонии, а страдание — отлучением от нее. Между ними пролегает бесконечное многообразие оттенков психических состояний. В целом же они подчиняются Высшему закону вневременной упорядоченности, которая превосходит способность человеческого сознания.

В каждом состоянии выражен определенный аффект, также статичный, первоначальным музыкальным тезисом заданный. В состоянии может быть выражен — и это нередко встречается у Баха — «сложносоставной» (сложный, многосоставный) аффект (*Sammelaffekt*, *Gesamtaffekt*), где симультанно выявлены разные грани этого состояния. Аффект типологичен, также неизменен, но каждое его претворение индивидуально — творческая фантазия и изобретательность Баха неистощимы. Не является ли столь присущий его творчеству метод множественности вариантов переизложения следствием охарактеризованного выше мирозерцания Баха? Мы еще неоднократно будем возвращаться к этому тезису.

Характер движения, мотивное строение, скрещение разных мелодических линий, «интонационный жест», плотность или разреженность фактуры, архитектоника пьес — все служит выявлению аффектов. Но, несмотря на их различия, сохраняется тот же тип «дления».

Если вслушаться в баховскую музыку, то при всем необъятном ее образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха — в быстром или медленном темпе — неизменно «вышагивает». В статичном времени такая поступь усиливает суггестивность. Разумеется, слово «шаг» не следует понимать дословно, по-бытовому: имеется в виду поступательная размеренность ритма. Означает ли это, что ритмическая сетка музыки Баха однообразна? никоим образом, она очень подвижна. Речь идет о пульсации ритма.

Есть единица «счетного времени» (*Zählzeit*). Ее повтор неуклонен, как пульс на руке (ср. *итал.* *tempo della mano*), вне зависимости от того, сколько в данной единице нот и какова их длительность. «Счетное время» у Баха не регламентировано тактовой чертой: она преодолевается вариантной акцентностью и в полифонических произведениях, и в пьесах танцевального склада, где гомофонное сложение берет верх над контрапунктическим. Над всем главенствует строение мотивов, их артикуляция и сцепление. Отсчет равномерной пульсации создает ощущение непрерывно текущего движения. Оно может вздыматься или ниспадать, как волны прилива, но размеренность остается неизменной. (См., например, в «Страстях по Матфею» равномерный отсчет басов во вступительном хоре, в основе которого, как ни парадоксально, ритм сицилианы, тогда как образный мир совсем иной.)

Франсуа Куперен писал (1717): «Я нахожу, что мы путаем размер с тем, что принято называть ритмом или движением. Размер определяет количество и равную длительность тактов (вернее, долей такта. — *М. Д.*), ритм же — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить»¹⁴.

Характер движения (*франц.* *mouvement*) — один из специфических признаков выражаемого аффекта. И. Маттезон в капитальном труде «Совершенный капельмейстер» (1739) уделил этому вопросу на примере танцев много внимания, равно как позднее — И. Кванц (1752). Мы привыкли оперировать понятием «темп» как определением скоростных градаций от предельно медленных до предельно быстрых, причем в послебаховской музыке «время» постепенно все более дифференцировалось в пределах отдельно взятого произведения — темпы контрастно сопоставлялись; такие темповые колебания можно представить себе в виде изощренной, зигзагообразной кривой. В старинной же музыке это — ровное поле. Изначальный характер движения не нарушался. Контраст мог возникнуть при сопоставлении разделов арии *da capo* либо оркестровой увертюры и, тем более, самостоятельных частей цикла, но не в рамках пьесы (раздела): движение регулировалось избранной единицей счетного времени.

Бах только изредка обозначал темп. Он обычно оперировал всего несколькими градациями: *Largo*, *Adagio*, *Lento*,

¹⁴ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. — М., 1973, с. 29.

Allegro, Vivace¹⁵. Преобладал умеренный «шаг», который приблизительно соответствует нашему Moderato. У Баха темп, который, подобно аффекту, типологичен, предопределялся не скоростью, а характером движения — «духом музыки», ее «душой», как сказал Куперен. Характер же устанавливался самим рисунком нотного текста — соотношением длительностей, сплетением голосов, фактурой, жанровой предопределенностью. Современникам Баха достаточно было взглянуть на этот текст, чтобы понять, каков в нем отсчет времени. Поэтому и не требовались темповые обозначения. Более того, если у ключа проставлен не обычный четырехчетвертной размер, а *alla breve* (♩), то само собой предполагалось, что характер музыки возвышенный, строгий, в манере старинной вокальной полифонии — *in stile antico* (примером может служить *Credo* из мессы *h-moll*).

Бах, как правило, не проставлял динамических оттенков. Не проставлял не потому, что якобы избегал любой нюансировки, как некогда ошибочно считалось, а потому, что и здесь главенствовал типологический принцип. Все заложено в рисунке текста, и этим рисунком определялись агогические возможности произнесения, артикуляции мотива, а динамические — сгущением или разрежением фактуры, сопоставлением высотных регистров, тонально-гармоническим движением (диссонанс должен звучать громче, нежели его разрешение, учили трактаты XVIII века). Вообще есть определенная закономерность в том, что прогрессия темповых обозначений в XIX веке оказалась прямо пропорциональной прогрессии в детализации нюансировки. (Показательный пример: прошло немногим более полувека со времени смерти Баха, как Черни произвольно испещрил динамическими оттенками прелюдии и фуги ХТК.) Ибо исторические типы процессуальности в музыке неотрывны от трактовки художественного времени, что нашло явное отражение в категориях темпа, динамики и характера движения.

С исключительной полнотой представлены в наследии Баха образы движения. В этом Швейцер усмотрел его склонность к живописанию звуками. Подобная трактовка является односторонней, а при абсолютизации — невер-

¹⁵ Кванц (1752) устанавливал четыре характера движения: *Adagio*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*; все остальные градации — разновидности основных типов.

ной¹⁶. Образы движения, запечатленные в художественных творениях, вызывают многозначные ассоциации, не обязательно зрительные. Коль скоро речь идет о музыке, главное заключается в протекании во времени или — сквозь время. А время — в философском осмыслении — и константно, и изменчиво. Баховская музыка каждый раз заново в различных произведениях преобразует диалектическую нераздельность инвариантного с вариантным. Аналог тому содержится не в зрительном ряду, хотя и он не должен быть элиминирован, а в душевных движениях, что соответствует учению об аффектах. Но за душевными движениями скрывается нечто более значимое, управляющее ими — общие законы бытия. Они устойчивы, а движение изменчиво.

Вряд ли кто из творцов музыкального искусства может быть сравним с Бахом в передаче смыслового значения таких образов движения.

Движение предполагает перемещение, а всякое перемещение вызывает пространственные представления. В простейшем первоэлементе баховской музыки — в интервале, в соотношении высокого и низкого звука — уже содержится пространственное представление. Оно укрепляется при перемещении мотива в иные высотные регистры, при его обращении и т. п.¹⁷ Экспозиционные проведения *cantus firmus*¹⁸ в фуге наглядно расширяют звуковое пространство, что с особой яркостью проступает в развернутых хоровых фугах. (Будто распахнутый небосвод предстает перед нами в *Sanctus* из мессы *h-moll.*) Формообразующая роль гармонии, сосредоточенной в партии генерал-баса, которая, по словам И. Г. Вальтера (1708), «содержит все голоса», тональным движением укрепляет пространственное представление о смене «объемов» звучания¹⁹.

¹⁶ Ср. категорически высказанный постулат: «Бах апеллирует к зрительным наглядным представлениям... Для Баха звуковая живопись — самоцель» (Швейцер, с. 249).

¹⁷ См.: Курт Э. Указ. соч., с. 55—56.

¹⁸ *Cantus firmus* (с. f.) трактуется в настоящей работе и как тема фуги, и как тема (напев) хорала.

¹⁹ Иоганн Готфрид Вальтер, дальний родственник и друг Баха (см. о нем выше, с. 49—50), является автором «Руководства по музыкальной композиции» (1708; осталось в рукописи, обнародовано только в 1955 году) и первого в Германии Музыкального словаря (1732). При ссылках на эти работы далее указываются только даты их создания.

Соподчиненная и организующая роль генерал-баса вводит новые принципы пространственных параметров по сравнению с контрапунктической музыкой предшествующей эпохи (*stile antico*). Опираясь на этот бас, полифонические голоса движутся свободнее — ибо, соревнуясь, могут «концертировать» — и одновременно более взаимосогласованно. Особое значение приобретают средние голоса, уплотняющие фактуру. Раздвигается диапазон горизонтально «распластанных» линий: глубиной измерения служит басовая основа. Так в старую композиционную технику Бах вдохнул новую жизнь.

Перемещение мотивов ясно прослеживается в двух- (*Bicinium*) и трехголосном (*Tricinium*) изложении. Они словно «перекочевывают» из одной плоскостной горизонтали в другую. Создается впечатление непрерывного движения, варьируемого, но неизменного. (См. двух- и трехголосные инвенции или Дуэты из III части «Клавирных упражнений».) Такую манеру письма можно в общих чертах охарактеризовать как *технику перестановок*. Бах постоянно ею пользуется. Перестановки возможны и при проведениях в разных голосах, в горизонтально- либо вертикально-подвижном контрапункте, и на временных расстояниях при аналогических повторах. Функцию повторов выполняют в фуге варьированные интермедии, а в сольных ариях, в свободно построенных многоголосных хорах или инструментальных произведениях концертного плана — ритурнели.

Ритурнель, согласно Вальтеру (1708), «в вокальных ариях дается в их начале и в конце, повторяется и после каждого стиха (*Vers*); ритурнелем именуется также состоящий из немногих тактов музыкальный оборот (*Clausula*), который многократно появляется в пьесе». (Подробнее о ритурнельной форме см. ниже, с. 297—300.) Интермедии и ритурнели — важные звенья в непрерывном пространственно-временном движении; в их последовательности и смене осуществляется модуляционный план произведения.

Это движение, как указывалось, задано начальным музыкальным «тезисом». Он излагается то в виде мотива, то как *cantus firmus* с противосложением, то как ритурнель, в котором совмещено несколько мотивов. Последний прием, часто используемый Бахом, был чутко подмечен Б. Яворским в одном из писем 1925 года: «...Бах в своих кантатах... сначала писал один элемент, а затем присоединял другой элемент, одновременный. У Баха... — одновременность суще-

ствования разных элементов, их *сумма...*»²⁰ Далее Яворский пояснял, что это не результат сопоставления данных элементов и, тем более, не их синтез. Комментируя и развивая плодотворную мысль ученого, уточним: наблюдение относится не только к кантатам, но к творческому методу Баха в целом. Сгущая время и пространство, он совмещает в одновременности равноправные по семантической значимости мотивные образования.

Не следует отождествлять это явление с двух- или трехголосным контрапунктом на с. f. Тут имеет место другое: содержательное равноправие элементов, находящихся во *взаимодополняющем, комплементарном* единстве; они и соподчинены, и относительно независимы друг от друга, образуя сплошной, нераздельный поток, в котором выражен сложносоставный аффект. Даже в пьесах гомофонного склада вариантное изложение первичного мотивного элемента выявляет в нем многозначные грани.

Еще раз повторю, воспользовавшись термином, введенным М. Бахтиным: «хронотоп» баховской музыки инвариантен и в то же время изменчив, статичен и внутренне интенсивен²¹. Длительное пребывание в одном состоянии создает впечатление, будто в процессе «дления» нет «событий», так как внимание не переключается с одного «объекта» на другой: этот объект детально рассматривается как бы с разных точек зрения, и присущие ему качества логически «обсуждаются», исчерпывающе демонстрируются²².

Событиями преисполнена жизнь: ими отмечены рождение и смерть, смена времен года и социально-культурных явлений, этапы в духовном становлении личности и в обновлении ее душевного строя. События в реальной жизни и в художественной реальности — это вехи в процессуальном

²⁰ Яворский Б. Статьи. Письма. Воспоминания. — М., 1972, с. 336. Т. Ливанова ввела позднее термин «единовременный контраст». При всей своей броскости этот термин недостаточно точен, потому что отмеченные элементы не разведены контрастом. К тому же возникает ассоциация с другим понятием — «контрастная полифония», что к изучаемому явлению никакого отношения не имеет.

²¹ Хронос, согласно античной мифологии, владеет Временем, «топ» — в аббревиатуре древнегреческое обозначение пространства, топики. Термин призван подчеркнуть единство пространственно-временных категорий в художественном произведении.

²² Не наблюдается ли аналогичный подход в барочной прозе, где тот же объект или событие освещается в разных аспектах? (См.: *Vinper Ю.* О «семинадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969, с. 54.)

движении времени. В ряду искусств их значение рельефнее всего проступает в драматургии театральных жанров. Мы говорим также о музыкальной драматургии, не связанной ни со словом, ни со сценой. Следовательно, и в процессуальности музыки есть своя «событийность». Вопрос научно не разработанный, требующий уточнения. Однако несомненно, что там, где неожиданным оборотом прерывается инерция движения или эвристически предугадывается (а затем и свершается) кульминация, — там и возникает ощущение «события». При поворотах «действия», осуществляемого нагнетанием напряжения или внезапным контрастом, внимание направляется к восприятию «события», которое может быть обозначено как решающее в условиях данной композиции — или одно из нескольких решающих. Это — семантические узлы произведения, скрепляющие его драматургию.

С данных позиций — весь ход предшествующих рассуждений подводит к такому выводу — музыку Баха следует признать в целом малособытийной. Здесь уместно прибегнуть к сравнению с живописью, не забывая, конечно, при этом, что и сам материал, которым оперируют живописец и композитор, и выразительные средства изобразительного и музыкального искусства различны.

Со времен Ренессанса упрочился линейно-перспективный принцип построения картины. Возьмем, к примеру, многофигурную композицию: ее организующим началом является перспектива; так называемый центр линейной перспективы находится на линии горизонта. Иным является соотношение фигур в доренессансной живописи, где это соотношение определялось не центром перспективы, а иерархией семантических значений изображаемых объектов; чем важнее фигура, тем более крупным планом, как бы ближе к зрителю — в нарушение зрительного восприятия пространства человеком — она изображалась. Такова иконопись. П. Флоренский первый принцип назвал «одноцентренным», а второй — «многоцентренным»²³. Мне представляется возможным воспользоваться этим определением для характеристики архитектоники творений Баха.

Многоцентренная композиция не управляется единым «центром перспективы»: ее фазы разворачивания объединены разными узлами, пересечением и перемещением раз-

²³ Г. Вёльфлин противопоставлял плоскостную композицию глубинной (*flächenhafte — tiefenhafte Komposition*).

личных линий и характеризуются нестабильностью их соотношения. Это, естественно, не означает, что содержание баховской музыки подобно иконописи: речь идет, повторяю, о методе композиции.

Все же необходимо внести корректив. Если в качестве аналогов линейной перспективы избрать параметры тональные и динамические, которыми во многом управляется развитие в классической музыке, то нельзя не признать, что у Баха проявляются и черты одноцентрной композиции, особенно в инструментальных произведениях концертного плана. Стиль, разработанный им, — *полифонно-гармонический*, о чем всегда надо помнить: Бах равнонаправлен — и в прошлое музыкальных традиций, и в будущее. Однако при всем значении тонально-гармонических организующих центров они скорее завуалированы, чем подчеркнуты, и далеко не всегда ими обозначается кульминация. Но и этот тезис не следует абсолютизировать. Например, в танцевальной сюите «текучая» по строению аллеманда, с ее хрупким рисунком, ближе к многоцентрной композиции, а в более гомофонной сарабанде отчетливее выявляется роль гармонического фактора. Когда проводилась параллель с одно- или многоцентрной композицией, обозначалась общая, генерализующая тенденция, которая далее будет конкретизирована при рассмотрении архитектоники крупных вокально-инструментальных произведений, «Страстей» в первую очередь.

Теперь можно точнее обосновать, почему музыка Баха малособытийна (снова подчеркну — в принципе, а не в отдельных случаях). Зоны напряжения — семантические узлы — в ней рассредоточены. Они соотносятся на разных уровнях композиции параллелизмами, диссимметрическими и аналогическими повторами на близком и на дальнем расстоянии, которые объединены интонационно-вариантным изложением. Эти элементы заданы в первичном тезисе, скажем, в ритурнеле, событийная «плотность» которого такова, что этим тезисом пронизывается вся пьеса, а в цикле — номер или часть. В медленных частях заложенная в нем кинетическая энергия напряженно «разматывается», а в оживленных, токкатно-моторных стремительно распрямляется, как туго натянутая пружина (см. финалы концертов или жиги в танцевальных сюитах). Если возникают неожиданные энгармонизмы, уменьшенные септаккорды и т. п., они не рожают ощущения крупного плана: движение переводится в другую плоскость, перемещается в иные высотные регистры — при той же размеренности «шага». Как опыт-

ный оратор, владеющий искусством красноречия, Бах с помощью таких сдвигов еще сильнее акцентирует содержание речи, не прерывая ее общей направленности.

Множественность «микрособытий» не исключается. Наоборот, они украшают и углубляют неразрывность музыкальной речи. «Жизнью» мотивов вызываются их модификации, варианты, перестановки голосов и т. д. Надо уметь вслушиваться в такие детали при передаче длительно развиваемого внутренне единого состояния.

Противоречит ли последнее утверждение тому, что было сказано выше? Нет, не противоречит. В статичное время микрособытия вносят изменчивость, разнообразие «углов зрения» на единый объект. Крупные же события, которые мы привыкли улавливать слухом в масштабных произведениях венских классиков и композиторов послебетховенской поры, апеллируют к другой направленности внимания — к кульминационным зонам, «центрам перспективы». Подступы к подобным принципам формообразования встречаются у Баха (см., например, прелюдию ко 2-й английской сюите или клавесинную каденцию в I части V Бранденбургского концерта, где осуществляется подготовка к подобию репризы). Но это только подступы, не свойственные общей творческой манере немецкого мастера, хотя и обогащавшие его многоликий единый стиль, в котором переплавлены различные художественные тенденции.

Бах в этом отношении не был ни «позади», ни «впереди» своего времени. Он был «на уровне» или, точнее сказать, — в центре современных исканий, а от такого центра исходили излучения в разные стороны. Бах закрепился на позициях старонемецкой школы. Все, кто прижизненно писал о нем, отмечали многоголосную плотность звучания его музыки — одни с осуждением (И. Шайбе отмечал, что в баховских произведениях «всем голосам приходится звучать одновременно и притом исполнять их одинаково трудно, так что и не разберешь, где же главный голос»), другие с одобрением, подчеркивая совершенство контрапункта и небывалый дотоле уровень насыщенности средних голосов, придающих музыке полнозвучие (Л. Мицлер, Ф. Марпург).

Полнозвучие, «полногласие» (Vollstimmigkeit) — примета прежней традиции, но оно опирается на основу генералбаса, в чем Бах был «на уровне» своего времени. Швейцер образно писал об этой основе: «Хрупкое и сложное каменное кружево, облекающее фасад страсбургского собора,

поддерживается лишь потому, что оно укреплено на целом пучке тонких железных стержней; смелые гармонии баховских облигатных партий ищут аналогичной поддержки: они опираются на *continuo*»²⁴. Во всех трактатах первой половины XVIII века в основу композиции положено учение о генерал-басе (наиболее авторитетный такой трактат принадлежит одному из друзей Баха, дрезденскому музыканту И. Д. Хайнихену, 1728). Художественные открытия Баха в этой области прокладывали пути в будущее.

Мастера немецкой музыки, оказавшие непосредственное влияние на Баха — это Букстехуде, Бём, Пахельбель, Тайле («отец немецкого контрапункта», как именовали его современники, ученик Шютца), Шейдт, Шелле, Кунау. Он остался во многом верен их эстетическому идеалу, ибо прочно вжился в стародавние обычаи и нравы бюргерской Германии. Одновременно Бах обладал удивительной восприимчивостью ко всему новому в музыкальном искусстве. Его любознательность безгранична: *stile antico*, ведущий происхождение от нидерландской школы и увенчанный Палестриной, он сочетал с новоитальянским стилем *concertato*. Склонность к полифоническому письму и — шире — к полифоничности музыкального мышления у Баха оставалась неизменной, а под конец жизни даже укрепилась. Однако он освоил и образные возможности гомофонной кантиленности, в чем снова предстал «на уровне» своего времени. Вместе с тем полифонно-гармонический стиль Баха многостороннее, глубже, содержательнее поверхностной гомофонной мелодичности музыки многих современных ему отечественных композиторов.

То же наблюдаем в сфере жанровых интересов. Бах не приемлет ставшие в Германии примерно с 20—30-х годов главенствующими жанры оперы и духовной оратории. Ему — «архитектору в звуках» (меткое определение Шейцера!) — претила их недостаточная музыкальная организованность, однолинейность композиции. Вот почему дрезденские оперные спектакли, как говорят, он именовал «модными песенками». Ему, стремившемуся воплотить в музыке сущностное, надвременное, чужда также авантюрно-развлекательная сюжетика этих произведений. Главные жанры, в

²⁴ Швейцер, с. 247. Этот собор именовался Münster — монастырь пресвятой девы Марии — и сочетал в себе все стадии средневекового зодчества, от ранней романской до высокой, «пламенеющей» готики (XI—XV вв.). Гёте в автобиографической книге «Поэзия и правда» восторженно отзывался о нем.

которых работал Бах, традиционны: хоральные обработки, прелюдии (токкаты) и фуги, танцевальные сюиты, кантаты, «Страсти», мессы. Но он не прошел мимо новых жанров, прежде всего концерта, а также принципов концертности, равно как и средств оперной выразительности.

В том-то и заключается его своеобразие: в иерархии жанров, в их соотношении сказывается специфичность эстетического идеала художника. В этом есть и типовые черты, присущие исторической эпохе, и индивидуальные, только ему, данному художнику, присущие. По жанровым склонностям Бах скорее консервативен, коль скоро придерживался традиционных моделей. Но он обновил их современными средствами выразительности, полифонию обогатил тонально-гармоническими факторами, а гомофонию полифонизировал.

Все зависит от того, как, с каких позиций оценивать свершенное Бахом. Для тех, кто воспринимает его как хранителя старых традиций, он — воплощение «совершеннейшей музыкальной готики» (Швейцер), для других, кто справедливо оценивает обновление, привнесенное баховской музыкой в трактовку этих традиций, она представляется «классической» (Э. Г. Майер). Но каждая из таких точек зрения — односторонняя. Великий синтетический гений Баха расширил содержательную емкость прежних моделей, а новые сблизил с тем содержанием, которое сформировалось в процессе эволюции большой национальной немецкой традиции.

Бах жил в переходное время, когда резко обозначилась грань между новым и старым в типе художественного мышления. Он размывал эти грани, приобщаясь к новому, и тем самым преодолевал запреты, которые представлялись незыблемыми для стиля, находящегося в стадии завершения. В творчестве Баха концентрированно выражены черты этого стиля и возможные пути его преодоления.

2

Исторические типы культуры, общие или национальные закономерности, управляющие ими, их макро- и микросистемы сменяются не внезапно. Есть взаимосвязь между тем, что сохранилось от прежних культурных традиций (в «памяти культуры»), и тем, что предвосхищает грядущее. Диалектикой этой взаимосвязи определяется динамика соотношения художественных стилей. «Изолированных рядов

история не знает... Только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другим создает исторический подход»²⁵.

Подобный единственно верный научный подход расширяет возможности познания художественных явлений, особенно в переломные моменты истории. Различные культурно-исторические ряды всегда сосуществуют в ней, так как сама структура общества динамична, находится в непрерывном развитии. Но когда подспудно накапливающиеся черты нового вступают в явное противоречие с системой эстетических конвенций предшествующей эпохи, тогда и наступает переломный момент. Сдвиг в типе культуры, в художественном мышлении, в социальном функционировании искусства уже назрел, но еще не свершился. Пик противоречий образует переломный момент. Он может быть кратким (в таком случае смена указанных типов свершается быстрее), может быть и длительным, затянувшимся. Все зависит от исторически конкретной социально-культурной ситуации.

Вернемся к нашей параллели: Бах — Бетховен.

Примерно поровну распределена жизнь Бетховена между XVIII и XIX столетиями (соответственно 30 и 27 лет). Но Великая французская революция, обозначившая новую эру в истории человечества, озарила юность композитора, и творчество Бетховена всей своей сущностью устремилось в XIX век.

Иной оказалась судьба Баха. Всего пятнадцать лет он прожил в XVII столетии и пятьдесят в XVIII. Тем не менее он многим обязан предшествующему веку, на который пришлось время великого культурно-исторического перелома и от которого исходили сильные импульсы, перекидывавшиеся за хронологические грани этого бурного, столь противоречивого века. В Германии такие импульсы были живучими. Под их воздействием сформировалась творческая позиция Баха, она оказалась относительно устойчивой, но одновременно открытой для усвоения позднейших образно-стилистических влияний.

В 1600 году был сожжен как еретик на костре Джордано Бруно. Таким актом — пережитком средневековых изуверств — открылось столетие, беспрецедентное в Западной Европе по непрерывным войнам, эпидемиям чумного мора,

²⁵ Бахтин М. К эстетике слова. — В кн.: Контекст. 1973. — М., 1974, с. 264.

голода, погубившего миллионы жизней. Преддверие эпохи — «время контрреформации и феодальной реакции, сложения абсолютистской монархии и Нидерландской революции, первоначального накопления и формирования наций, время сражения при Лепанто (в нем принимал участие Сервантес — М. Д.), гибели „Великой Армады“ (разгрома Англией Испании, до того самой могущественной державы в Европе. — М. Д.) и Варфоломеевской ночи»²⁶.

Но XVII век — это и «начало искусства и науки нового времени»²⁷. В разных областях знаний выдвигаются такие блистательные имена, как Галилей, Декарт, Спиноза, Паскаль, Гюйгенс, Лейбниц, Коменский и др. В 1665 году публикуются первые научные журналы, а прежде неизбежную всеобщую латынь вытесняют национальные языки (организуется, например, Академия во Франции, задача которой — «создать словарь языка... упорядочить грамматику»)²⁸.

Среди крупнейших представителей искусства — Корнель, Мольер, Мильтон, Кальдерон, Веласкес, Рембрандт, Монтеверди, Люлли, Пёрселл, Шютц. Обновляются прежние художественные стили и жанры, зарождаются новые, в том числе опера. Как это ни парадоксально, годы жестоких испытаний породили необычайный взлет человеческого духа — мятущегося, исполненного тревоги и надежд, пытливых исканий, интенсивных размышлений о жизни и смерти, о бренности существования и безграничности вечного времени.

Ураганом стихийных бедствий сметены ренессансные идеи, поставившие человека в центр мироздания. Возродились былые, идущие от средневековья, теперь, однако, по-иному трактуемые, религиозные представления и космогонические концепции. Тем не менее гуманистическая устремленность Возрождения по-прежнему озаряла умы передовых деятелей науки, философии, искусства: будучи свидетелями или прямыми участниками нараставших конфликтов — государственно-правовых, социальных, идеологических, — они продолжали утверждать личностное начало. Укрепление власти абсолютистских монархий, больших или малых, указывает, казалось бы, на устойчивость тенденций «рефеодализации» общества, но исподволь, а иног-

²⁶ Виннер Б. Р. Статьи об искусстве. — М., 1970, с. 453.

²⁷ Голицышев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М., 1975, с. 215.

²⁸ См.: У истоков классической науки. — М., 1968.

да и с внезапной силой (пример — революционный переворот, возглавленный Кромвелем в Англии) формировались черты новой социальной структуры — буржуазной, — и все отчетливее давало о себе знать бюргерское, «третье-сословное» самосознание, что и привело в XVII веке к разрушению феодализма как системы ²⁹.

Сложным оказался клубок противоречий, который привел в этом столетии к великому культурному перелому. В общеевропейских масштабах он обозначился резко, а в национальных микросистемах протекал по-разному, в Германии, в частности, имел затяжной характер. Несмотря на различия, художественные тенденции эпохи имели черты общности: складывался новый тип эстетического идеала.

Это понятие многосоставно: оно включает в себя широко понимаемое отношение художника к миру и соотносительность этого мироотношения с действительностью. «В любой культуре, отображающей конкретный исторический период и его движение, обязательно должно присутствовать системное единство, заданное социально-исторической средой и ситуацией. Речь идет о некоем ядре умонастроений эпохи, о равновесии, связанности элементов, о функциональном соответствии этого духовного ансамбля всему общественному организму»³⁰. В таком «ядре» сосредоточены специфические черты данной культуры и характерный для нее *тип художественного мышления*. В разных видах искусства он проявляется по-разному, с различной степенью интенсивности и в различной временной последовательности (синхронно или диахронно), однако в типологии мироотношения, в эстетических принципах моделирования действительности сказывается исторически предопределенное идейно-образное единство.

В момент кризиса ренессансного гуманизма — на рубеже XVI—XVII столетий — сформировался тот тип художественной культуры, который приобрел наименование «барокко».

Н. И. Конрад дал блестящее суммарное определение сущности барокко как общеисторического и культурного явления во всеевропейском масштабе. Он указывал, что «феодализм начал сгорать в огне крестьянских войн». Это

²⁹ См.: Конрад Н. И. О всемирной литературе в средние века. — В кн.: Запад и Восток. — М., 1972, с. 440 и далее.

³⁰ Ястребова Н. А. Формирование эстетического идеала в искусстве. — М., 1976, с. 81.

словно прологи грядущей буржуазной революции. Далее ученый вопрошал: «...Была ли эта эпоха промежуточной (между Ренессансом и Просвещением) или самостоятельной, имеющей не только свое историческое лицо, но и обоснование? Думаю, что да. Это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда средние века в последний раз громко, грозно и величественно заговорили о себе — и уже особым голосом. Эта была эпоха, когда новое время еще путанно, но все увереннее поднимало голову». Антиномия такой эпохи, по словам Н. И. Конрада, «совершенно неповторима и необыкновенно напряженна». По выражению исследователя, подобные эпохи составляют «как бы нервные узлы истории»³¹.

Сам термин «барокко» был прежде всего применен к зодчеству. На смену готическим соборам, с их соразмерностью частей, легкостью дугообразных конструкций, стрелой пронзающих высоту, приходит барочная архитектура, в которой если симметрия пропорций и соблюдается, то линии из-за декоративного изобилия предстают смещенными, порождая иллюзию пространственного движения, а монументальные здания, увенчанные куполами, наделяются экспрессией, динамикой.

Пристрастие к динамичной, экспрессивной форме высказывания свойственно и барочной литературе. Ей присущи затейливые изгибы мысли, сложный строй ассоциаций, орнаментальная изукрашенность речи, где предмет не называется, а описывается иносказательно — с помощью образных сравнений вроде, например, следующих: «зрак души», «рука моего языка» и т. п. Их метафорическая избыточность граничит с напыщенностью (*Schwulst*, в чем Шайбе уличал Баха!). Иногда такие сравнения выполняют функцию «иероглифов», своего рода семантических знаков-эмблем; очень популярна, например, тема *Vanitas* — тщеславия, суеты, тщеты желаний, представленная в разных вариантах. Символ, аллегория, эмблема призваны передать в зримой, пластичной, конкретно-чувственной форме ощущение двойственности физического и духовного начала, несмотря на их

³¹ Конрад Н. И. О барокко (1969). — Избр. труды. История. — М., 1974, с. 266—267.

Ученые высказывают различные гипотезы об этимологии слова «барокко»: преобладает мнение, что оно заимствовано из португальского языка, где так называлась жемчужина неправильной формы, многоцветная, переливчато-мерцающая.

взаимосвязанность³². Это ощущение вызывает напряженную конфликтность произведений барочной литературы и изобразительных искусств, равно как и музыкальных творений (Бах).

«Я — мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой». Так говорит герой популярнейшего в Германии на рубеже XVII—XVIII веков романа Х. Я. Кр. Гриммельсхаузена «Симплициссимус» («Простак»)³³. Цитата характерна в содержательном и в стилистическом плане. Мир преходящ и изменчив, а в нем — судьба человека, который одновременно и «мяч» (аллегория!), и «зеркало» (одна из распространеннейших эмблем!). Личность человека, следовательно, «преобразована» и «предопределена» (М. Бахтин), но в такой преобразованности усматривается тайный смысл — Высший закон, управляющий космогонией. Стремлением к утверждению космогонических концепций, как уже отмечалось, проникнута культура XVII века в согласии с рационалистической философской мыслью того времени — картезианским учением или Теодицией Лейбница.

«Художественная культура барокко, — указывает А. Михайлов, — была пронизана рационализмом в еще большей степени, чем живое слово Ренессанса. Логика выступает в тяжелых доспехах риторики»³⁴. Усиление же риторики, в свою очередь, обусловлено морализирующей, назидательной тенденцией, свойственной данному типу культуры. Отсюда — повышенный интерес к искусству красноречия, а благодаря ему, в чем убедимся далее, риторические приемы проникают в искусство музыки. Вместе с тем ораторское слово по самой природе своей патетично, такой слог более всего подходит для выражения конфликта между суетным миром и тем сущностным, что преобразовало личность человека.

Примерами воплощения подобного противоречия могут

³² См. о значении эмблематики: *Поляков М.* Цена пророчества и бунта. — М., 1975, с. 138 и далее. Существенные труды по литературе барокко, ее содержанию и стилистике принадлежат М. Бахтину, И. Голенищеву-Кутузову, А. Аниксту, Ю. Випперу, А. Михайлову и др.

³³ Роман, которого не мог не знать Бах, издан в 1669 году и до 1713-го неоднократно переиздавался; как в свое время «Дон Кихот» в Испании, так «Симплициссимус» в Германии обростал множеством плагиатов, опиравшихся на его сюжетику.

³⁴ *Михайлов А.* Время и безвременье в поэзии немецкого барокко. — В кн.: Рембрандт. Художественная культура XVII века. — М., 1970.

служить две духовные песни талантливому поэту Иоганнеса Риста. В обеих воспевается Вечность — в одной как блаженство в другой как «громослово» (Donner Wohrt в старом написании), обрекающее человека на муки (приводим начало второй песни, легшей в основу кантаты № 20):

О Вечность, ты громовое Слово,
О Меч, пронзающий Душу.
О Начало без Конца.
О Вечность, Время без Времени.
От охватившей меня печали
Где найти спасенье?³⁵

Риторичная патетика — неотъемлемое качество культуры барокко. Полнее всего это сказалось на искусстве Германии, на долю которой выпали тяжчайшие испытания. Тридцать лет, то затихая, то вспыхивая с новой силой, на ее землях бушевали опустошительные войны. Последствия национальной катастрофы неисчислимы. Они оставили глубокий след в складе мышления, мироощущении тех, кто жил в стране, ставшей «юдолью печали, горя, вздохов».

После Вестфальского мира 1648 года Германия оказалась — и долго оставалась — раздробленной на 300 с лишним самостоятельных, политически суверенных территорий, без малого 1500 полусамостоятельных владений феодалов, сохранивших независимость от более крупных государей — курфюрстов, князей, маркграфов и т. п., — и около 50 самоуправляющихся городских республик, так называемых вольных имперских городов. Как крупные торговые центры выдвинулись на окраинах немецких земель Гамбург, Франкфурт-на-Майне и Лейпциг. Феодално-крепостническая Пруссия соседствовала с промышленной Саксонией³⁶. Борьба за политическую гегемонию в Германии вызвала между этими двумя наиболее представительными государствами неминуемый военный конфликт, что произошло на закате баховской жизни.

Отсутствие цивилизующего национального центра сдерживало развитие немецкой культуры, она также оказалась рассредоточенной по местным очагам. В такой ситуации реформация XVI века, вызвавшая огромный подъем религиозных чувств, выполняла объединяющую функцию, сплачивала бюргеров, требовавших свободы совести и гражданских прав.

³⁵ Цит. по указ. соч. А. Михайлова.

³⁶ См.: Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. — Л., 1972, с. 165 и далее.

Под прямым воздействием протестантизма развивалась немецкая поэзия XVII века, в которой звучали мотивы боли и страдания, сочувствия и утешения, горестных жалоб и убежденной веры; изложение подобных мотивов преисполнено рационалистической риторикой и морализирующими назиданиями. Типичен для поэтики барокко отмеченный дуализм: время будто остановилось в своем течении, а мир изменчив; надо уметь преодолеть его искушения нравственным противостоянием. Вот два антиномичных по содержанию стихотворных афоризма³⁷:

Мгновенье — в вечности, во тьме ночной — зарю,
В безжизненности — жизнь, а в людях — Бога зрю.

(Д. Ченко)

Да, бой с собой самим — есть самый трудный бой,
Победа из побед — победа над собой.

(Ф. Логан)

На XVII век приходится расцвет духовной песни. «Конечно, не все авторы этих песен — таланты первого ранга. Но искренность благочестивого чувства и торжественная красота языка, воспитанного постоянным чтением Библии, возвышают эти песни» (Швейцер, с. 11—12). В пассионах, кантатах, хоральных обработках Бах обращался к их текстам, в частности к ранее упомянутому Ристу (использовал восемь его текстов, на один из них написал шесть хоралов в разных вариантах). За сердечность, безыскусственность тона Бах высоко ценил Пауля Герхардта, дьякона одной из берлинских церквей, которого Швейцер называет «королем духовных певцов». На строфы Герхардта дошло до нас двадцать баховских хоралов, среди них один в десяти музыкальных вариантах, другой в восьми³⁸. Привожу образец герхардтовской поэзии:

Нам предназначив крестный путь,
Чтоб души нам исправить,
Господь не думает отнюдь
Навеки нас оставить.
Мученья наши — оттого,
Что мы покинули его!
И мы к нему вернемся!

.....

³⁷ Цит. по кн.: Немецкая поэзия XVII века/Сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. — М., 1976.

³⁸ Первый текст — «O Welt, ich muß dich lassen» («О мир, тебя покинуть должен я») — использован в «Страстях» (и по Иоанну, и по Матфею); второй — «Herzlich tut mich verlangen» («Сердцем я жажду») — использован в «Страстях по Матфею» и в Рождественской оратории.

Так верь же, верь же в торжество
Его всесветной власти,
Чтоб милосердие его
Вкусить в лихой напасти.
Земля погибнет, мир падет.
Но только тот не пропадет,
Кто не утратит веры.

Содержание, поэтика, строй речи духовной песни оказали большое влияние на немецкое музыкальное искусство. В нем, быть может, еще сильнее, нежели в музыке других западноевропейских стран, нашел отражение барочный тип художественного мышления. В общем контексте культуры Германии XVII — первой половины XVIII века этот тип мышления именно в музыке получил наиболее эстетически полноценное выражение, чему во многом способствовал протестантизм.

В 1563 году после более чем двадцатилетних (с перерывами) собраний Тридентский собор осудил любые новшества в литургии католической церкви, прервав — после Палестрины — дальнейшую эволюцию духовной музыки в странах, находившихся под идеологическим воздействием католицизма. Поэтому — ранее всего в Италии, затем во Франции — с конца XVI века все более разграничивались сферы «светского» и «духовного» творчества: в первой композиторы устремились к освоению нового, современного, вторая же подверглась консервации. Иное положение сложилось в Германии. С первых шагов своей реформаторской деятельности Лютер прославлял музыку как «бесценное, врачующее, радостное Божье творение», как «дар Господний»; он призывал к ее обновлению на основе родной национальной речи, осуществив то же в области языка — после долгих лет труда Лютер в 1534 году закончил перевод Библии. Из его окружения и при его непосредственном участии родился хорал на немецком языке, вобравший в себя специфические черты национальной народной песенности. Последующие поколения композиторов — Бах в их числе — опирались на Лютеровы заветы и возвеличивали Музыку, этот свыше ниспосланный дар, а потому все, что ни писали, творили *in Nomine Dei* (во славу Господню). Стилистическая нераздельность «духовного — светского» характерна для музыки протестантской Германии на протяжении двух столетий. (Имеется в виду, конечно, общая направленность творчества, а не неизбежные различия в содержании и в отборе средств выразительности.)

Показательно сравнение Монтеверди с его младшим

современником Шютцем: гениальные новшества, введенные итальянским мастером в музыкальное искусство, обусловлены работой в области мадригала и оперы, тогда как Шютц, используя *stile rappresentativo* музыкального театра, творил почти исключительно в духовных жанрах. Монтеверди был, очевидно, не менее набожным, чем Шютц, — в начале 30-х годов XVII века принял духовный сан, руководя капеллой св. Марка в Венеции, — однако ему не свойственна сопричастность к современному религиозному движению, которая присуща протестантским композиторам.

Такая сопричастность специфична для немецкой музыки примерно до второй трети XVIII века, когда окрепли просветительские идеи, восставшие против этой традиции. Музыка Германии знала разные школы со своими местными, «очаговыми» тенденциями, возрастала и роль творцов художественных ценностей — овеяны славой имена таких композиторов, как Шютц, Шейн, Шейдт или Букстехуде, — и все же, в отличие от коллег по профессии в Италии или Франции, они, эти композиторы, творчески не противопоставляли себя — ближнему, себя — миру, наконец, себя — Творцу универсального порядка: их объединяло *общинное* бюргерское самосознание. Чувства единения с общиной и цеховой взаимосвязанности определили устойчивость немецкой музыкальной традиции. В Бахе она нашла высочайшее выражение и — завершение.

Но Бах — на это уже указывалось — усвоил многое из того, что привнес в эту традицию XVIII век. Современники не разглядели многосоставность слоев, образующих плотно сцементированный сплав его художественного наследия: для одних он *alter Fugenmacher* («старый изготовитель фуг»), другие возмущались, что в церковную музыку он ввел оперную экспрессию. На деле же правы и те, и другие: вековую немецкую традицию Бах обогатил новой образностью, превосходящей привычные представления об эстетических стереотипах. Типологическое в баховской музыке, характерное для искусства барокко, выражено резко индивидуально. Причем в этом индивидуальном отразилось и то, что свойственно немецкой культуре XVIII века в ее неоднозначном продвижении от барокко к эстетике Просвещения.

Было бы, однако, ошибочным отождествление немецкого Просвещения с французским, которое развивалось целеустремленно, широким потоком, тогда как в Германии

первой половины XVIII века аналогичные процессы протекали медленно, зигзагообразно, не получив в искусстве законченного выражения. Поворотный момент осуществил Лессинг, многогранная просветительская деятельность которого относится ко второй половине столетия. Его предшественник Готшед, провозгласивший по французскому образцу принципы классицистской эстетики, был не столь даровитым поэтом и литератором, хотя оказал значительное влияние на современную художественную критику, в том числе на И. Шайбе, отчасти И. Маттезона. Что же касается музыкального искусства, то в нем лишь намечались предвосхищения классического стиля. Их приметы содержатся в творчестве Баха.

В истории немецкого Просвещения устанавливают три периода³⁹. Первая, переходная фаза датируется 1680/90—1725 годами. Ее открывает Лейбниц, философское учение которого популяризируют, внедряя в круг гуманитарных наук, сначала Кр. Томазиус, потом Кр. Вольф (оба работали в Лейпцигском университете, откуда были изгнаны — перешли в Галльский). Разум и добродетель — две непреложные для них ипостаси идеала. Во второй ипостаси они кое в чем перекликались с параллельно возникшим религиозным движением пиетизма. (Его основатель — Ф. И. Шпенер; термин образован от *итал.* *pietà* — «сострадание», «милосердие»). Представителей рационалистической философии объединяло с пиетистами активное противодействие официальной ортодоксальной протестантской церкви, за что они были ею осуждены. Их объединяло также выдвижение на первый план воспитания моральных качеств личности. Но, отчасти сближаясь, они отстаивали диаметрально противоположные позиции: просветители-рационалисты утверждали примат сознания, «здорового смысла», что — не на этом этапе, а позднее — приведет к расшатыванию основ христианского сознания и в конечном счете к его отрицанию, тогда как пиетизм поставил себе целью выявить в человеке не идеально-разумное, а божественное начало и посему рассматривал рационалистов-просветителей как истинных врагов религии. Пиетисты стремились укрепить веру, сделать ее эмоционально более непосредственной, душевной, человеческой.

Чувственно-конкретные черты пиетистского «благоче-

³⁹ См.: *Aufklärung: Erläuterungen zur deutschen Literatur*, 3. Aufl. — Berlin, 1974.

ствия» (Andacht) — но никак не богословское его обоснование! — были близки Баху. Вместе с тем его музыке свойственна высокоинтеллектуальная организованность, общая концепция которой сложилась — что, вероятно, не было осознано самим композитором — не без влияния лейбницевской философской школы: определение «религиозный рационализм» точнее всего характеризует мировоззрение Баха.

Вторая фаза немецкого Просвещения приходится на 1725—1750 годы. Ее возглавляет Готшед. Тогда и возникают у Баха принципиальные расхождения со сторонниками классицистской эстетики. И уж никак не связан он с третьей, лессинговской, фазой, знаменующей вершину в утверждении просветительских идей в Германии: она датируется 1750—1770 годами.

3

«Национальный характер, — писал Д. С. Лихачев, — это и особенности исторического пути литературы, особенности ее развивающихся взаимоотношений с действительностью, особенности меняющегося положения в обществе — и ее общественной позиции»⁴⁰. В творчестве Баха отчетливо выражены общественная позиция, национальный характер и ход развития немецкого музыкального искусства, проходившего под знаком барокко.

Музыкальное барокко — сложное явление. Оно многопланово и вобрало в себя разные историко-стилистические ряды: веками разрабатывавшийся полифонический склад письма; ренессансную монодию, преобразованную в декламационно-кантиленную мелодию; мотивную технику с позднейшей разработкой рельефного тематизма; тональное мышление, сменившее модальное и развивавшееся в опоре на практику генерал-баса; принципы концертирования, обострившие структурные контрасты и обновившие общий строй звучания; архитектонику, основанную на сложных композиционных связях. Названы то дополняющие друг друга, то взаимоисключающие, но диалектически сопряженные признаки. Иногда они представляли в виде отдельных стилиобразующих элементов, нередко в системном единстве,

⁴⁰ Лихачев Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. — В кн.: Литература и социология. — М., 1977, с. 85.

в том числе у Баха. Он придерживался и традиционных для музыки барокко жанров (за исключением оперы). Здесь также существовала своя система.

В каждом жанре есть стабильное смысловое ядро; оно, как подчеркивали советские ученые (Л. Мазель, В. Цуккерман), наделено определенной направленностью содержания. Жанры живут не независимо друг от друга, а составляют исторически изменчивую систему. В иерархии жанровых соотношений неизменно происходят сдвиги, что приводит к смене систем, к обновлению принципов, на которых они основываются⁴¹. Одни жанры отходят на второй план (органные токкаты, хоральные обработки) или, не отвечая более духу времени, исчерпывают себя (пассионы); другие выдвигаются как главенствующие (опера и средства оперной выразительности, принципы концертирования и инструментальный концерт, сонатные признаки).

В баховское время — и сам Бах неукоснительно этого придерживался — разделение жанров обуславливалось их функциональным назначением: место (Ort) звучания предопределяло манеру (Art) письма. Исходя из такой предпосылки еще в предшествующем столетии выработались жанрово предопределенные типы композиции; их структуры были не стабильными, а вариантными. Это — одно из многих проявлений большого искусства импровизации, которым пронизана музыкальная практика XVII и во многом XVIII столетия, во всяком случае его первой половины. В импровизационности, в том числе структурной вариативности, проявлялось личностное, индивидуальное, а на жанровой типизации сказалась тяга к выражению всеобщего, универсального — даже в пределах единичной «монады» (Лейбниц), в данном случае — в типе формы как одной из разновидностей жанра.

Типовое в сочетании с вариантным — основа творческого метода Баха, что прослеживается и в крупном, и в малом: музыка инструментального концерта вариантно переизлагается в духовной кантате, подтекстовывается, распевается хоровыми голосами, а некоторые танцы снабжаются «дублями» — мелизматически орнаментированным переизложением. В своих произведениях Бах придерживался типизированного характера движения, однако такое

⁴¹ См.: *Вольман С.* Система жанров как проблема сравнительного литературоведения. — В кн.: *Проблемы современной филологии.* — М., 1965, с. 344.

«усредненное» движение, которое может быть сведено к пяти-шести основным видам, варьировалось мотивной артикуляцией, фактурой, техникой перестановок и т. д. В передаче аффектов, душевных состояний, в воплощении сущностно типовой тематики — во всем осуществляется метод образно-структурного варьирования. В этом — коренное отличие от венских классиков: структура, например, сонатного Allegro вне зависимости от своей жанровой принадлежности нормативна, типизированна; нормативен и состав инструментальных ансамблей, оркестровых и камерных — струнного квартета, фортепианного трио и т. п., — тогда как у Баха подобные составы нестабильны⁴².

В приведенных сопоставлениях — их перечень можно продлить — отразились различия исторически разных типов художественного мышления. Приверженность Баха к барочному типу не вызывает сомнений. Однако авторский стиль гения выходит за рамки стилевого движения времени — тем более если это переходное время: типологическое переплетается с индивидуальным. Сейчас будет обращено внимание на такие «узлы сплетений», очень существенные для понимания семантики композиционной техники Баха.

Его «хронотоп» был выше охарактеризован: временные категории вызывали также типизированные пространственные представления, имевшие определенную семантическую функцию. Генетически они восходят к средневековым воззрениям, возрожденным в XVII веке, согласно которым мир расчленялся на пары противоположностей: «Небесное противостоит земному, бог — дьяволу, понятие верха сочетается с понятием благородства, чистоты, добра, тогда как понятие низа имеет оттенок неблагородства, грубости, нечистоты, зла. Контраст материи и духа, тела и души также содержит в себе антитезу „низа“ и „верха“»⁴³. Такое понимание пространства именуется спиритуалистическим, символически одухотворенным: «верх» и «низ» наделяются семантически значимой оппозицией света — тьме, блаженства — греховности, спасения — проклятию, чистых помыслов — низменным.

«Земля, море, долина — это не равнина, а низ, тяжесть, горизонталь, распластанность, косность, бессилие, противо-

⁴² О нестабильности общей схемы или плана композиции и о форме как о типе построения см.: *Холопов Ю.* Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: *О музыке: Проблемы анализа.* — М., 1974, с. 136—137.

⁴³ *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М., 1972, с. 65—66.

положные высотам, воздуху, небу, вертикали, устойчивости, подъему, утверждению жизни и света. Отсюда — сходство в средствах изображения ночи, тьмы, мрака, теней и бездны, глубины, низин, эмоций страдания; слезы, скорбь, боль передаются как глубина, низины, а радость, покой, восторг — как высоты, небеса»⁴⁴.

Еще со времен полифонистов-нидерландцев (Дюфаи) вплоть до Палестрины дуализмом пространственных представлений предопределялось образное выражение подъема — падения: устремленности вверх — нисходящего движения. Царлино, современник Палестрины, рекомендовал последний род движения связывать со словами, «выражающими печаль, страх, жалобы, слезы», а восходящее — со словами о «возвышенном, могущественном, подъеме, радости и смехе»⁴⁵.

Бах опирался на эту стародавнюю традицию в своих текстовых сочинениях: упоминание слов «отягощенность», «усталость», «сон» вызывает медленный характер движения и выдержанные ноты, а полетность, восторг, воодушевление — быстрый: голоса в полифонической ткани словно обгоняют друг друга, устремляясь в верхний регистр; юбилеи выражаются сплошным, охватывающим большое пространство, потоком звуков; устойчивость — «мотивом арки» (термин Я. Друскина), выпуклой или вогнутой, начальные и конечные тоны которой идентичны, как прочные устои, и т. п.

Здесь имеет место еще одна особенность, именуемая в литературоведении «реализацией метафоры» — возвращением слову его первоначального смысла, который стерся в результате длительного своего бытования. Такой изначальный смысл слова Бах перевоплощает в музыке. Например, упоминание извивающейся змеи — как аллегория искушений — сопровождается сложным изгибом в мелодии; если речь заходит о грехопадении Адама — «падает», низвергается один из полифонических голосов; раскаяние, исторгающее слезы, ассоциативно связывается с каплей звуков *staccato*; на страстотерпца Иисуса с издевкой надет венец, шипы которого ранят его окровавленное чело, — это вызывает в оркестре «щипки» струнных. И т. д.

Это не звукопись, а картинная наглядность реализован-

⁴⁴ *Иоффе И. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI — XVIII веков. — Л., 1937. с. 143 (ср.: *Вольфрум Ф. И.* С. Бах. — Спб. — М., 1912, с. 154—155).

⁴⁵ *Кушнарев Х. С.* О полифонии. — М., 1971, с. 23—28.

ной метафоры, которая наделена в музыке конкретно-жизненными штрихами. Метафоры, сравнения, отвлеченные понятия приобретают роль знака, общепонятного в условиях данного типа культуры, преобразуются в эмблемы. Метафоричность речи в литературе и эмблематика в изобразительных искусствах характерны для барокко. Отражение аналогичных явлений обнаруживается в музыке.

Хроматический нисходящий ход в басовой партии, фундаменте композиции, — чаще секундовый, иногда с угловатым скачком — становится эмблемой скорби в оперных ариях *lamento*⁴⁶. Такой ход в басу присущ чаконе и пассакалье, содержание которых драматично. Высокой степени обобщенности достигла также хроматизированная тема распятия как эмблема страдания, «страстей Христовых». В разных интервальных сочетаниях она встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде. (См. тему хора «Распи его!» из «Страстей по Матфею» или тему второго Кюрие из мессы *b-moll*; ср. тему фуги *cis-moll I* тома ХТК.) Эмблема эта обычно состоит из четырех разнонаправленных нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста (X). Фамилия «Бах» (BACH) при нотной расшифровке образует такой рисунок, что, вероятно, не могло не поразить композитора. В Музыкальном словаре Вальтера сказано: «...Даже сами буквы *bach* в своей последовательности мелодичны (обнаружил эту примечательность лейпцигский г-н Бах)».

Вообще, немало внимания уделялось аллегорическому начертанию нотного текста. Показателен, хотя и единичный у Баха, пример, словесно им самим расшифрованный, из «Музыкального приношения», посвященного королю Прусскому Фридриху II: когда в одном из номеров движение устремляется вверх, композитор пояснил: «Пусть возвышается слава короля подобно тому, как уходят ввысь модуляции», а в другом — канон проводится в увеличении — «Пусть растет счастье короля, как разрастаются тут ноты». Пространственно-начертательное находится в единстве с содержательно-выразительным, что с очевидностью проступает при передаче образов движения — будь то колыхание «мотива волн» (одновременно это может ассоциироваться и с пасторальной колыбельной) или «слезного комплекса» (секундово-слиговые вздохи либо «ручьи слез»). Иногда

⁴⁶ О семантике *lamento*, его генезисе и развитии см.: Конен В. Театр и симфония. — М., 1975, с. 116 и далее.

начертание текста вызывалось умозрительными представлениями. Например, слово «Kreuz» по-немецки одновременно означает и «крест», и «диез», а посему в камерной кантате для баса № 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen»⁴⁷ тональность g-moll (либо параллельный B-dur) излишне, как нам может показаться, испещрена альтерационными знаками (диезами). Или еще пример: Es-dur имеет в ключе три бемоля, это ассоциировалось со священным понятием триединства (Троицы), и собрание органических пьес «Клавирных упражнений» оп. 3 Бах открывает и замыкает — соответственно — прелюдией и фугой Es-dur⁴⁸.

С последним примером мы переключаемся в область семантической трактовки тональностей, о которой в связи с теорией аффектов много писали трактаты XVIII века⁴⁹. Действительно, некоторые из тональностей приобретали типологическое значение, рождая определенные ассоциации, которые вызывались скорее символикой рисунка нотного текста, чем реальным звучанием, коль скоро тогда еще не было нормативного, общепринятого строя и так называемый Kammerton (инструментальный строй) отличался от Chorton (хорового, вокального; этот строй имели и многие старые органы); расхождение между ними — обычно секундовое — порой достигало интервала малой терции. Баху приходилось играть на органах с разной настройкой, а ведь генерал-басовая органная партия служила опорой пению; тем не менее можно у него обнаружить подобную типологизацию: более светлы A-dur, E-dur (нередко сопряжены с пасторальным характером), D-dur торжествен из-за звучания высоких труб (образно подобен тональности C-dur в музыке композиторов позднейших эпох), «темны», омрачены печалью f-moll, fis-moll, c-moll (просветленно-элегичен — в заключительных хорах «Страстей»), h-moll — «пассионный» (см. первое Куге Высокой мессы или фугу из I тома ХТК). Все же абсолютизировать семантическую значимость тональностей не следует; приведенные характеристики относительны.

«Знаковую» функцию выполняли и сакральные числа. Это также своего рода эмблематика, но она в музыке Баха

⁴⁷ «Распятые жажду я нести» (подразумевается: совместно с Христом).

⁴⁸ Выше отмечалось, что обозначением *alla breve* предопределялся строго возвышенный склад пьесы.

⁴⁹ См.: Друскин М. Клавирная музыка... — Л., 1960, с. 76; там же подробнее о теории аффектов.

так глубоко запрятана, что функциональное ее назначение не доходит до нашего восприятия: «значимое» обнаруживается только при тщательном анализе. Лейбниц писал (17 марта 1712 года) известному французскому просветителю-энциклопедисту П. Гольбаху: «Музыка есть арифметическое упражнение души, которая исчисляет себя, не осознавая этого». Лейбницевские слова не надо толковать буквально. Сравнение музыкального искусства с математикой встречается у многих теоретиков XVII века, которые уподобляли гармонию чисел музыкальной гармонии, красоте ее пропорций, что соответствовало, по их воззрениям, гармонии Вселенной. Но даже вне зависимости от схоластических воззрений — разве мог музыкант, восхищавшийся контрапунктическим искусством, не заинтересоваться математическими соотношениями? И разве мог Бах, музыкант, обладавший основательными теологическими познаниями, не обратить внимание на числовую символику «триединства» или «десяти заповедей»? Например, числом 3 предопределены в Sanctus си-минорной мессы и метр, и исполнительский состав, в том числе шестиголосие хора, и движение секстаккордами, и т. д. А в клавирных «Гольдберговских вариациях» воспроизведены 10 канонов, каждому из которых предшествуют две свободно построенные вариации, из-за чего образуется триединство: $10 \times 3 = 30$; таково общее количество вариаций. В упомянутых же «Клавирных упражнениях» ор. 3 всего 27 пьес, что может быть выражено как 3^3 — тройная троичность!

Не будем приумножать примеры: к сакральной числовой символике, пространственно-начертательной или архитектурной, Бах, подобно своим предшественникам и современникам, обращался неоднократно. Но функция ее — подсобная, не столько образно-выразительная, сколько логически-умозрительная. Поэтому преувеличение роли «вычислительной механики» в композиционной технике Баха неминуемо ведет к произвольным выводам. С той же ограничительной осторожностью надлежит подходить к оценке роли риторических приемов в его музыкальном языке, хотя многое из того, о чем до сих пор говорилось, в известной мере с ними связано.

Риторика — учение о красноречии; оно призвано разработать пути не к познанию истины, а к убедительности изложения. Со времен античности, когда так высоко ценилось ораторское искусство с его стилистикой и грамматикой, раз-

личались общие формы выражения (*loci communi* — «общие места») и тропы — иносказания, метафоры, наглядные сравнения, вносящие определенный порядок в построение целого. Обновленные обороты назывались «фигурами речи», и при каталогизировании насчитывались десятки разных фигур.

В эпоху Ренессанса, само название которой указывает на стремление к возрождению духа и моделей античной культуры, с новой силой пробудился интерес к риторике. (В средние века она развивалась в рамках церковной проповеди, именовалась «гомилетикой», служила разъяснению богословских тезисов.) В связи с распространением светского мадригала и зарождением оперы музыка шла навстречу поэзии, и фигуры словесной речи начали перевоплощаться в музыкальные фигуры (*figurae musicae*). Первым среди теоретиков обратил на это внимание немец И. Бурмайстер — его труд «*Musica poetica*» издан на латинском языке в 1606 году. Во многих трактатах XVII — начала XVIII века устанавливалась прямая связь музыки со словом и музыкальных фигур со словесными, а такие выражения, как «поэтическая музыка» и «музыкальная поэтика», стали общеходными.

Между фигурой речи и музыкальной фигурой нет тождества, есть аналогия. Термины же заимствованы из античной риторики. Так, подъем или ниспадание мелодической линии обозначались соответственно как «анабазис» и «катабазис»; артикуляционная пауза — «апозиопезис»; точный повтор — «паллилогия», а повтор на других ступенях, секвенционно — «климакс»; возвращение к исходному звуку (мотив арки) — «хинотипозис»; фигуры типа группетто — «киклизис»; хроматические ходы или скачки на диссонирующие интервалы — «*passus* (или *saltus*) *duriusculus*». И т. п.

Коль скоро музыкальные фигуры приобретали семантическую функцию в связи с текстом, характеризовалась главным образом горизонталь — мелодические линии, орнамента, ритмические членения, кадансовые обороты (*Klausel*, *Clausula*) и т. д. Хотя вопросы фактуры изложения и упоминались (так называемые *Satzfiguren*), но речь шла преимущественно о применении диссонансов, их разрешении (например, избегание привычных разрешений — «эллипсис») и соотношении с консонансами. Параллельные явления между музыкой вокальной, текстовой, и инструментальной, бестекстовой, не сопоставлялись, и общие закономерности

сти в стилевом движении музыки на протяжении XVII века не затрагивались. В номенклатурном перечислении приемов — ограниченность данной теории и, как следствие, ограниченные возможности ее применения для постижения творческого метода Баха, ибо у него, в отличие, скажем, от Шютца, музыкальное развитие текстовых произведений относительно независимо от вербального, словесного, не говоря уже о собственно инструментальных сочинениях. Тем не менее роль музыкально-риторических фигур в усилении экспрессии, патетики весьма значительна в немецком музыкальном искусстве XVII века: они способствовали выработке типизированных лексических оборотов. Бах их усвоил, включив в ряд других приемов, которые в совокупности образовали его индивидуальный авторский стиль.

Другая сторона учения о риторике, касающаяся правил расположения материала речи, не получила обстоятельного освещения в трактатах XVII—XVIII веков (подробнее — у Маттезона, 1739). Хотя их авторы писали о необходимости аналогичных членений в музыкальных пьесах, но опять-таки чаще всего такая необходимость отмечалась в вокальных сочинениях и исходила из построения стихотворного текста. Подобные членения можно рассматривать и как синтаксические, как членения на фразы, предложения, периоды, соответствующие произнесению словесного текста, и как архитектурные, аналогичные разделам ораторской речи. Насколько первый род членений ясно обнаружим, настолько второй, плодотворный в изучении творческого метода Баха, требует дальнейшего научного исследования⁵⁰.

Построение ораторской речи могло воздействовать на музыку и не прямо, а опосредованно. Долгие годы Бах провел рядом с пасторской кафедрой — то как органист, то как кантор, руководитель хоров. Риторические приемы проповеди, использующие логически обоснованные, разносторонние тезисы, сравнения, покоящиеся на параллелизмах, повтор ради убедительности доказательств — все это не могло не оказать влияния на архитектуру произведений Баха. Естественно, и в этом он опирался на музыкальную традицию своих предшественников, но и те, в свою очередь, испытывали аналогичные влияния.

⁵⁰ Обычно устанавливают шесть разделов: 1) начало, вступление; 2) рассказ, сообщение; 3) главное положение; 4) опровержение (возможное возражение); 5) подкрепление; 6) заключение (см.: Друксин Я. С. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха. — Київ, 1972).

Эстетический идеал Баха был рассмотрен в разных аспектах — и в культурологическом, и в собственно музыкальном плане. Суммируя, остается добавить немного.

Бах — полифонист в самом широком значении этого слова: он мыслит структурно-полифонически. Развертывание музыкального процесса протекает в разных взаимосвязанных пластах фактуры. Их линии относительно самостоятельны по временной горизонтальности, а в одновременности соподчинены по вертикали. В построении формы существенны: повторы на близких и дальних расстояниях, аналогии по сходству и по контрасту (а аналогия есть тот же повтор, но неполный), вариантность изложения, радиальная симметрия, или, иначе, диссимметрия как небинарная симметрия, где подобное располагается вокруг центральной оси⁵¹. В целом же возникает сложная система перекрестных связей, параллелизмов, соответствий, вызывающая многообразный строй ассоциаций.

Таким методом композиции обусловлена содержательная многозначность (полисемия) музыки Баха. Им же во многом определяется склонность Баха к пересочинению чужих и собственных произведений, что именуется «пародией».

В наше время данное слово употребляется не в смысле «заимствование», как это имело место в баховское время, а в насмешливом наклонении. («Пародия» — дословно с греческого «пере-песнь» или «противо-песнь»; ср. русское слово «перепевы».) Пересадка в авторские произведения чужих тем, отдельных отрывков или целых сочинений, их перекомпоновка — все это не представлялось в баховское время чем-то зазорным. Главное, чтобы к старому, по выражению И. Маттезона, были добавлены «проценты». Бах подобным образом пересочинял концерты Вивальди и других авторов. Но почему он так часто пародировал собственные сочинения?

В истории музыки есть множество примеров авторских переключений фрагментов из одних своих сочинений в другие — от Мусоргского (включение в оперу «Борис Годунов» отрывков из ранее написанной незавершенной оперы «Саламбо») до Прокофьева (кое-что из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» перекочевало в оперу «Война и мир»). Но чтобы то же произведение, внутренне законченное и

⁵¹ О различии бинарной и радиальной симметрии см.: Виннер Б. Р. Статьи об искусстве. — М., 1970, с. 440.

совершенное, представляло с другим текстом лишь слегка подправленным, целиком, большими «блоками» или отдельными номерами, причем иногда инструментальные сочинения подтекстовывались, — непривычная для нас практика, а для Баха привычная (см. об этом на с. 212). Швейцер не мог постигнуть значение этого метода. Современные баховеды его разъясняют.

Подсчитано (см. работы Л. Финшера, В. Ноймана и др.), что в дошедшем до нас наследии Баха примерно двадцать процентов приходится на автопародии; в общей сложности — 186 арий и хоров вместе с 22 речитативами. Из них:

75 случаев (в их числе 4 речитатива) заимствования из духовных сочинений и включения в духовные же;

72 (в том числе 8 речитативов) — из светских в духовные;

61 (в том числе 10 речитативов) — из светских в светские.

Дальнейшие изыскания продолжаются, и численные показатели автопародий возрастают.

Чем же объясняется столь большое их количество?

Бах создавал произведения преимущественно «к случаю». (Это касается в первую очередь текстовых, вокальных сочинений.) Подворачивался другой случай, и в иной ситуации законченное произведение *доканчивалось* в другой редакции как вариант предшествующего. Иногда тому способствовали ассоциации по смежности, то есть выражение аналогичных типизированных аффектов, но бывало и так, что, пересочиняя, Бах будто играл несходными значениями, и эта игра — из-за полисемантической музыки — доставляла ему эстетическое наслаждение. Не проявляется ли и в этом вариантность как определяющая черта его творческого метода, ибо пародия есть не что иное, как переизложение? Пусть музыка в новой редакции не вполне соответствует акцентуации текста, но зато — благодаря другому контексту — в ней, в музыке, обнаруживаются иные грани. Примерно так мог рассуждать Бах. Возможны и другие причины — поспешность в работе при срочном заказе. Но с годами он был меньше обременен служебными обязанностями, а число пародий умножалось. Значит, не одной только занятостью объясняется обращение к ним. К своим рукописям Бах относился как рачительный хозяин, заинтересованный в том, чтобы содеянное им, раз отзвучав, нашло применение в иных обстоятельствах и в другой версии.

Различают четыре вида пародий:

1) прототип совершеннее его переработки (случай редкий у Баха; здесь действительно имела место спешка);

2) прототип лишь немного подновлен из-за переподтекстовки или других причин (случай нередкий);

3) прототип переработан, усовершенствован (случай, часто встречающийся у Баха);

4) прототип служит образцом, по которому создается еще более совершенная, а по существу другая, композиция (также частый случай).

Возрастающая ценностная шкала в последовательности отмеченных четырех типов убедительно подтверждает приверженность Баха к методу множественности вариантов переизложений.

5

В творческой эволюции гения скрещивается воздействие фактов личной биографии и «фактов» эпохи. Трудно установить всеобщую закономерность в этой взаимосвязи; у одних художников она более тесная, у других менее, да и интенсивность эпох бывает разная — взрывчатая или устойчивая. Тем не менее эстетический идеал художника, как правило, является константным, хотя жизнь, социальная и личная, вносит в него коррективы. Изменения касаются не основного ядра идеала, а образно-выразительной стороны, жанровых соотношений.

Когда же складывается эстетический идеал? Тогда, когда, преодолевая установившиеся стереотипы художественного мышления, гений предстает мастером, диктующим законы искусству. Сам он может не осознавать, что уже свершился этот качественный скачок. Смысл его в определении *своей* художественной позиции, *своего* метода моделирования действительности, причем не только в сиюминутной ситуации, но и в перспективе будущего. До того гений находился в рамках традиции и, впитывая разнородные художественные впечатления, опробовал их возможности, теперь же выработал свое отношение к ним. Происходит акт отторжения: границы традиции преодолеваются, формируется авторский стиль. Следы прошлых воздействий могут сохраняться, но рудиментарное отбрасывается: пробудилась избирательная способность, которая позволяет и прошлые, и нынешние воздействия озарить собственным светом художественных открытий.

«Когда появляется истинный художник, великий мастер, — писал Эрнест Хемингуэй, — он берет все то, что было достигнуто и открыто в искусстве до него, и с

такой быстротой принимает нужное ему и отвергает ненужное, словно он родился во всеоружии знания, ибо трудно представить себе, чтобы человек мог мгновенно овладеть премудростью, на которую обыкновенный смертный потратил бы целую жизнь; а затем великий художник идет дальше того, что было открыто и сделано ранее, и создает свое, новое»⁵².

Будучи целостно-совокупной, эволюция гения в ретроспекции представляется как нечто в себе завершенное (даже в том случае, если его жизнь оказалась трагически оборванной), как подобие художественного творения, наделенного «сюжетом». Вникнуть во внутреннюю суть этого «сюжета» призвана периодизация творческого пути мастера. Переоценивая, мы формализуем процесс, отвлекаемся от частного, жизненно-конкретного, дабы выявить закономерное. В том, как расчленяется процесс, обнаруживаются и трактовка изучаемого явления, и методология исследования.

До недавнего времени периодизация творчества Баха не вызывала сомнений. Представала, казалось бы, ясная картина. В мае или начале июня 1702 года — Баху недавно исполнилось семнадцать лет — завершились годы ученичества. Далее в биографии пробел. С марта по сентябрь 1703 года он служил при дворе младшего веймарского герцога. 3 июля того же года участвовал в конкурсе на должность органиста в Арнштадте, где пробыл до 29 июня 1707 года. Затем около восьми месяцев проработал органистом и композитором в Мюльхаузене. С 1708 до 1718 года — снова Веймар, на службе у правящего герцога, потом (1718—1723) — Кётен. 22 мая 1723 года Бах перебрался в Лейпциг.

Периоды сводимы к схеме: Веймар I — Арнштадт — Мюльхаузен — Веймар II — Кётен — Лейпциг. Так по названным городам рассматривается биография Баха. Но разве ориентиром для установления периодизации творчества могут быть служебные или географические перемещения, которые к тому же — если говорить о последних — совершались в близлежащих районах Тюрингии и соседней с нею Саксонии? Правда, менялись условия работы — от придворных к церковным, а потом вновь к придворным и от них опять к церковным. Сменялись меценаты — одни менее

⁵² Хемингуэй Э. Смерть после полудня (1932). — Избр. произведения в 2-х т., т. 2. — М., 1959, с. 186.

благожелательные к Баху, другие более. Менялись и взаимоотношения с городскими магистратами. Но все эти факторы не могли существенно влиять на процессы художественного развития композитора, они сказались только на преобладании того или иного *жанра* в творчестве Баха. Это важный момент, но не исчерпывающий.

Обоснование образно-стилевой эволюции по такой привычной схеме приводило к недостаточно аргументированным суждениям. И. Н. Форкель, например, полагал, что пора зрелости у Баха наступила только в 1720 году. В противовес ему Ф. Шпитта утверждал, что в двадцатитрехлетнем возрасте Бах вступил в «первое десятилетие мастерства» — так назвал он в своей монографии обширную главу, посвященную Веймару II. К сожалению, некоторые последующие исследователи подчас отказывали Баху в праве именоваться мастером в столь молодые годы. Однако тот же Шпитта мало внимания уделил кётенскому периоду, недооценил его значение. Этот пробел восстановлен на нынешнем этапе баховедения (см. труды Г. Бесселера, В. Феттера и др.). И все же, вопреки фактам, живуче мнение, будто Бах занял место в ряду «великих» только в тридцативосьмилетнем возрасте, после вступления в должность лейпцигского кантора. Что же касается лейпцигского периода, охватывающего 27 лет, то он изучался как якобы единый в своей монолитности. Правда, Шпитта — в согласии с К. Биттером, но с иной аргументацией — в качестве разделительной вехи обозначил 1734 год. Биттер наивно сознавался, что ему не удалось разыскать архивные материалы, освещающие остальные 15 лет жизни Баха, поэтому, дескать, он и избрал эту дату. Шпитта, не упоминая Биттера, вводит ее по внешне биографическим соображениям: вместо Геснера — поклонника Баха — пост ректора кантората занял Эрнести-младший, в дальнейшем баховский недоброжелатель. Но ведь недоброжителем он стал позднее, о чем упоминает сам Шпитта! Вот характерный пример того, как биографический метод исследования, изолированный от стилистического, может запутать даже крупного ученого. Современные баховеды (Г. Дадельзен, Кр. Вольф и др.) внесли много нового, ценного в изучение «позднего» Баха. Их изыскания будут далее учтены.

Только комплексный метод исследования — биографический, образно-стилевой, жанровый — может обеспечить научную достоверность периодизации. Но такой метод сталкивается с немалыми трудностями. Перечислю их.

1. Мы располагаем далеко не полным баховским наследием. Ограничусь только одним напоминанием: $\frac{2}{5}$ духовных кантат утеряно. А из-за недоступности утерянного, в том числе двух — а возможно, и трех — пассионов, в установлении периодизации по стилевому признаку возникают некоторые гипотетические моменты.

2. Многие произведения дошли до нас в позднейших редакциях (например, некоторые веймарские кантаты — в лейпцигской версии), поэтому неполнота сведений не дает возможности исчерпывающе охарактеризовать ранние, докётенские периоды в творчестве Баха.

3. О том, какие коренные изменения в представления о его деятельности внесла современная хронологическая атрибуция духовных кантат, говорилось в предшествующих разделах книги. Вот где факты биографии (активное участие в студенческом Collegium musicum) и творческое развитие художника (спад интереса к жанру духовных кантат) предстали в единстве! Столь же существенны новейшие изыскания, касающиеся сроков работы Баха над мессой *h-moll* или «Искусством фуги». И по этим вопросам, и относительно аналогичной атрибуции других произведений дискуссии продолжаются, что может внести необходимые коррективы в периодизацию творчества, в частности — в эволюцию интереса Баха к разработке того или иного жанра.

Комплексный метод изучения развития авторского стиля должен быть соотнесен с общим стилевым движением времени, что недостаточно последовательно рассматривается в подавляющем большинстве монографий о Бахе, где их герой, согласно неизжитым романтическим воззрениям, представлен противостоящим своему времени. Но вне общего стилевого контекста нельзя всесторонне объяснить те изменения, которые претерпевает авторский стиль и которые свершаются не только по внутренне имманентным законам, но и под воздействием новых художественных впечатлений. Тем более это относится к Баху, неистребимая любознательность которого неоднократно отмечалась. С детских лет он привык изучать произведения других мастеров, для себя переписывая их; затем, списывая, их переизлагал; так поступал в 1710-е годы с концертами Вивальди, а в 30—40-е с мессами Кальдары и Зеленки (последний работал в Дрездене) или с совсем недавно, в 1735 году, написанным *Stabat mater* Перголези. Подобный «наглядно-начертательный» метод усвоения современной музыки (а также старой — Палестрины) характерен для Баха.

Он жил в переходное время, на это также неоднократно указывалось. Импульсы к развитию немецкой национальной музыкальной традиции шли изнутри и еще сильнее извне — от современной французской и особенно итальянской музыки. Напор последней резко обозначился на рубеже первого — второго десятилетий XVIII века. Без учета этих воздействий не понять разносторонней силы того творческого взлета, которым отмечен этот рубеж в стилевой эволюции Баха. Он оставил замечательный документ, подтверждающий сказанное, — обширную докладную записку лейпцигскому магистрату, датированную 1730-м годом. В ней читаем: «...Нынешнее состояние музыки (*status musices*) совершенно иное, чем прежде, искусство очень заметно выросло, вкус (*итал. gusto*; собственно — манера, стиль. — М. Д.) претерпел разительные перемены... поэтому прежний род музыки более не может удовлетворить наш слух» (буквально — «уши»). Что же подразумевал Бах под прежней музыкой? Близкий ему Л. Мицлер в статье 1739 года «Кантатный стиль» уточнял, что перелом свершился 20 или 25 лет назад. Позднее в известном трактате флейтиста и композитора И. Кванца «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» (1752) говорится, что на протяжении первой половины XVIII века немецкая музыка изменялась от десятилетия к десятилетию (раздел XVII, § 1; раздел XVIII, § 62 и далее). Там же Кванц утверждал, что на основе синтеза разных национальных школ родился «смешанный стиль» и что этот стиль и есть специфический *немецкий* стиль — «и не только потому, что именно немцы прибегли к нему, но и потому, что они уже долгие годы повсеместно ввели подобный стиль и нигде он так не расцвел, ни в Италии, ни во Франции, ни в какой-либо другой стране» (раздел XVIII, § 87).

Бах осуществил это уже к 20-м годам — на что Кванц, как и другие современники, не обратил внимания, — преобразовав итальянский *gusto* вместе с французским *goût* (равнозначные понятия) на немецкой национальной основе. Кстати, в упомянутой записке 1730 года он писал, что трактовка новой музыки предъявляет к исполнителям повышенные требования: «...от немецких музыкантов требуют умения тотчас же, с листа исполнять всякого рода музыку, будь она из Италии или Франции, Англии или Польши...» Каков размах музыкальной осведомленности Баха! Не в порядке полемики с магистратом он так писал: французскую музыку изучал еще будучи в Люнебурге; вскоре познакомился с

итальянской, а затем все время пристально ее изучал; под английской, очевидно, в первую очередь имел в виду Генделя; польские же танцы и фольклорные напевы вошли в моду из-за честолюбивых притязаний курфюрстов Саксонских на королевский престол Польши.

Наши предварительные замечания разрослись ради обоснования предлагаемой периодизации, этапы которой будут теперь в самых общих чертах очерчены.

О творческих исканиях «раннего» Баха мы почти ничего не знаем. Как у него осуществился качественный скачок от ученичества к первой вершине мастерства, судить трудно. Если назвать конкретные произведения, путь к этой вершине ведет от клавирного «Каприччио на отъезд любимого брата» (1704) через мюльхаузенские кантаты («Actus tragicus», 1707) к органным шедеврам — к токкатам d-moll и C-dur (ок. 1709). Отсчет, следовательно, приходится вести с конца 1700-х годов. Все предшествующее приходится назвать предварительным периодом, сейчас же начинается *второй, зрелый*.

Исследователи (Г. Бесселер и др.) справедливо отмечают присущие произведениям этого периода виртуозный блеск, свежесть изобретения, яркие проявления бурного темперамента, смело опровергающего привычные эстетические нормы. Здесь скрестились и традиции импровизационного искусства северонемецкой школы, и контрастная динамика *stile concertato*; пиетистская «сладостная» элегичность преобразует кантиленность новоитальянской скрипичной школы, а исконно немецкая мотивно-контрапунктическая техника обогащается ладотональным развитием. В целом это своего рода период «бури и натиска» в творчестве Баха. Полнее всего он отразился в жанрах и видах органной музыки. По экспрессивности показательны и камерные, сольные кантаты, созданные с 1714 по 1717 год. Одной из вершин данного периода и одновременно вехой в переключении к следующему может считаться органная Пассакалья c-moll (1716—1717).

Начало *третьего* периода приходится примерно на «сердцевину» пребывания Баха в Кётене: на рубеж первого — второго десятилетий XVIII века. Поразительна интенсивность того, что им было свершено в это время: тут и пьесы для струнных смычковых инструментов (среди них знаменитая Чакона для скрипки соло, скрипичные концерты, в том числе двойной), и Бранденбургские концерты (1721; первые версии некоторых из них относятся к более

ранним годам), и клавирные пьесы (I том ХТК, 1722; сюиты). Тот факт, что Бах именно в данное время начинает писать произведения с поучительно-дидактической целью, в стремлении к расширению педагогического репертуара, объясняется не только личными, тем более семейными, мотивами («Нотные тетради» для Фридемана, для Анны Магдалены; инвенции): он стремится еще глубже проникнуть в образно-выразительные и структурные закономерности музыкального искусства. Бах полностью овладевает ими, в том числе в оркестровом письме. Произошли, правда, смещения в соотношении жанров: отпала область церковной музыки, но она не являлась центральной и в предшествующий период. Светские же кантаты Бах создавал в Кётене и частично использовал их музыку в Лейпциге (переизлагая их как духовные).

В отмеченной «сердцевине» спрессовано то, что развивается в последующие десятилетия: сочетание чувственно-конкретного с рациональным, совершенного полифонического мастерства с неслыханным богатством гармонии, индивидуализации тематизма с более отчетливым выявлением в нем жанровых, в том числе танцевальных, примет, ригористичной формы с элементами разработки, ритмического разнообразия артикуляции с остинатностью, драматической декламационности с кантиленностью, патетики с созерцательностью и т. д. Поэтому, на мой взгляд, решительно никаких оснований нет к тому, чтобы переезд Баха в Лейпциг и смену должности придворного ангальт-кётенского капельмейстера на должность кантора церкви св. Фомы считать новой вехой в периодизации его творчества.

Третий период простирается примерно до второй половины тридцатых годов. Обосновавшись в Лейпциге, Бах, в сравнении с кётенскими годами, резко сменил иерархическую координацию жанров: на первый план выдвинулась область духовной музыки. Функциональное назначение жанра повлекло за собой некоторую переакцентировку в сфере выразительных средств, но их система не подверглась изменениям. К тому же у Баха не отпал интерес к инструментальной музыке: он приступает к изданию «Клавирных упражнений», а в кантаты активно внедряет, наравне с вокальным, инструментальное начало, даже в виде самостоятельных номеров. Если же напомнить биографические данные, то после очевидной недооценки лейпцигской общественностью в 1729 году «Страстей по Матфею» Бах переключился на работу со студенческим Collegium musicum и

возвратился — преимущественно в виде автопародий — к концертным жанрам. Так «кётенское» сомкнулось с «лейпцигским».

В творчестве Бетховена как особый период обычно выделяют «последнюю декаду» (десятилетие). Аналогичную, условно говоря, «декаду» можно отметить у Баха, только хронологические ее границы, возможно, шире: они охватывают около полутора десятилетий. Подобно любой периодизации, эти грани относительно подвижны и не сводимы к точно определенной дате.

В декабре 1734 года Бах создал Рождественскую ораторию, представляющую собой свод кантат, большинство из которых пародийны. Это — прощание с жанром, к которому он еще до того охладел. Через пять лет Бах издает «Клавирные упражнения» ор. 3 — сборник полифонических органнх пьес с преобладанием хоральных обработок. Одновременно долгие годы, чуть ли не до последних лет жизни (во всяком случае, до 1747 года), ведется работа над Высокой мессой на литургический латинский текст, не связанный с декламацией родной речи, что позволяет композитору свободнее выявить свое вокально-полифоническое мастерство. Вариация, fuga, канон главенствуют в последующих произведениях: в «Клавирных упражнениях» ор. 4 («Гольдберговские вариации»), во II томе ХТК, в «Музыкальном приношении», в «Искусстве фуги». Перечень достаточно убедительный: происходит смещение жанров опять в сторону инструментальных и в направлении к *stile antico*, пробуждается склонность к выявлению имманентных музыкальных закономерностей, рационально обусловленных строгим контрапунктом. На этом, *четвертом*, периоде еще сильнее, чем прежде, ощущается стремление к передаче объективного, надличного, универсального. Не сказывается ли тут, своеобразно преломившись, воздействие рационалистических идей века Просвещения? Вопрос сложный, требующий дальнейшего научного обоснования. Во всяком случае, специфичность данного периода не вызывает сомнений.

Но это не возврат к прошлому, к хоровому полифоническому стилю нидерландцев или Палестрины: Бах не отходит от свойственной его стилю индивидуализации тематизма, от организующей, направляющей развитие функции тонального плана, от структурной динамики, разработанной в *stile concertato*. Это и не следствие резиньации якобы из-за непризнания его гения: наоборот, прием, оказанный ему

Фридрихом II в Берлине в 1747 году, — высшая точка такого признания. Жизнь, конечно, сопровождалась и огорчениями: разразилась омрачившая Баха междоусобная война между Пруссией и Саксонией, были болезни и смерти в семье, да и собственное здоровье пошатнулось. Но никак и ничем не подтверждается романтическая версия о том, будто в старости он отвернулся от окружающей действительности.

Бах сумел отстоять творческую независимость и тогда, когда был придворным музыкантом, и тогда, когда находился под присмотром церковных и городских властей. Его жизненная судьба была не столь легкой, и все же — если иметь в виду творческую эволюцию — это была счастливая судьба, предоставившая ему возможность синтезировать то, что осуществлялось в светской музыке, с тем, что делалось в духовной. В последнюю «декаду» он собирал, просматривал, выверял, приводил в порядок свои рукописи. Общался с учениками и со многими другими музыкантами, был деятелен и трудолюбив. Он мог бы сказать о себе словами Шютца, также упорядочивавшего в старости свое наследие: «Тем самым и после смерти я буду служить Богу, миру и доброму имени моему».

Творчество

Вокально-инструментальные жанры и виды

I

Вокальная (текстовая) музыка преобладает в художественном наследии Баха не только количественно: ею определяется системное единство его творческого метода. В основе же вокальной музыки — хоральные напевы. Прав Вагнер, утверждавший, что протестантский хорал (включая в это понятие и духовную песнь XVII века) служил основой для построения немецким художником — подразумевается Бах — «самых великолепных зданий»¹.

Напомним некоторые статистические данные.

Мы имеем немногим более двухсот духовных кантат (вместе с их вариантами). Из них только в 55, то есть примерно в $\frac{1}{4}$, отсутствует хорал с текстом; при этом, однако, в упомянутых цифровых показателях не учтено, что хоральные мелодии звучат — без текста! — и в инструментальных (оркестровых) голосах. Очень значительна роль хоралов и в «Страстях», и в мотетах.

Далее, Бах оставил 173 хоральные обработки для органа (с вариантами — 239), где текст отсутствует, но подразумевается: у современников уже сами эти напевы вызывали определенный строй смысловых ассоциаций. Хоровых же обработок, преимущественно с дублирующими инструментальными голосами, сохранилось — вместе со «Страстями», ораториями и мотетами — 204. Филипп Эмануэль в 1784 — 1787 годах их издал, правда не полностью, но добавил еще 185 обработок из позднее утерянных кантат, а

¹ Вагнер Р. Избр. работы. — М., 1978, с. 57.

возможно, и из других баховских сочинений. Всего, следовательно, 389². В это число не вошли, однако, те хоралы, в которых есть большие оркестровые интерлюдии, а также те, где хоральный напев — как *cantus firmus* — служит построению крупной полифонической композиции.

Приведенные данные доказывают, во-первых, стойкую приверженность Баха немецкой художественной традиции, основы которой заложены протестантской церковью, и, во-вторых, его глубокое проникновение в строй немецкой национальной песенности и — шире — музыкальной речи. Он уделял столь большое внимание хоралу не только потому, что в литургических напевах усматривал концентрированное выражение специфических черт национальной песенности, но и потому, что в их текстах содержалась мысль — вербальный, словесный тезис, который преследовал нравственно-назидательные цели. В таком разрезе эстетическая ценность напева представляла неотрывной от этической: хорал приобретал значение и символического знака, и означаемого.

Как же в творчестве Баха соотносился вербальный ряд с музыкальным? Начиная со Швейцера этот вопрос по-разному освещался музыковедами различных поколений и методологических направлений. Не вдаваясь в полемику, выскажу свои соображения. Но сначала целесообразно отметить некоторые типические черты в музыкальной традиции протестантской литургии.

Лютеранская церковь начиная с ее основателя Мартина Лютера широко пользовалась методом перетекстовки («пародии») старых песен — народных немецких, иноземных (преимущественно гугенотских), католических, «авторских» (сочиненных композиторами иногда и для светских, нецерковных нужд) и т. п. Как в хорале, так и в авторской духовной песне XVII века на одну мелодию пелось несколько строф. Нередко и они перетекстовывались — явление обычное в фольклорной практике. При таких под- и перетекстовках переинтонировалась мелодия: ритм преобразовывался, приобретал присущий хоралу размеренный характер. Прямое, непосредственное воздействие слова на музыку ослаблялось, хотя в массовом восприятии все компо-

² См. новейшее издание: Johann Sebastian Bach. 389 Choralgesänge, hrsg. von Bernhard Friedrich Richter. — Leipzig, s.a. (в дальнейшем сокращенно — сб. Рихтера). Более полное издание хоралов Баха, в том числе органных, — *Terry Ch. S. Bach's Chorals*, v. 1—3. — Cambridge, 1915—1921.

ненты духовного песнопения со временем сливались в единый образ.

Иными предпосылками обусловлено соотношение текста и мелодии в католическом песнопении: псалмодическая монодия и артикуляция латинской речи доминировала над собственно мелосом. Даже позднее, когда григорианский хорал был распет («тропирован», обогащен секвенциями), церковь требовала сохранения примата слова, что позднее нашло отражение в декретах Тридентского собора XVI века. Для лютеранской же церкви — до ее догматизации на рубеже XVII — XVIII веков — характерно нестабильное соотношение текста и напева.

В вокальной музыке Бах опирался на эту национальную художественную традицию, в чем он предстает антиподом Генриха Шютца, родившегося за 100 лет до него.

Шютц, согласно меткому определению Г. Эггебрехта³, — *musicus poeticus* («музыкант-поэт»), для которого главное — «искусство перевода текста в музыку» (собственные слова Шютца). Его историческое значение очень велико: используя художественный опыт итальянских мадригалов — от Дж. Габриели до *stile concitato* («взволнованного, возбужденного стиля») Монтеверди, — он обновил строй немецкого национального искусства. Своими замечательными творениями, равно как и через посредство своих многочисленных учеников, Шютц предопределил дальнейшее развитие немецкой музыкальной речи, включая органичность слияния вокального начала с инструментальным. (Знал ли Бах лучшие его творения, в частности Рождественскую ораторию и пассионы, — неизвестно.) Выдвигая главенствующее значение слова и риторических приемов в его музыкальном воплощении, Шютц, однако, не опирался на хорал в той мере, как это свойственно Баху, а чисто инструментальную музыку, в том числе органную, — снова в отличие от Баха — игнорировал. В период расцвета своей деятельности, в 1653 году (умер в 1672-м), Шютц жаловался, что молодые композиторы «охотно устремляются к новому и более склонны принижать достигнутое в прошлом (*das Altertum*), чем возвышать его»⁴. Бах оказался в числе этих «молодых». Он шел иным путем: к нему неприменимо определение *poeticus*, он — *Musicus*, который впитал в

³ *Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz: Musicus poeticus.* — Göttingen, 1959.

⁴ Цит. по изд.: *Eggebrecht H. H.*, op. cit., S. 21.

себя, усвоил и синтезировал исторически разнородные тенденции. Наряду с ранее отмеченными хоральными традициями таковы *stile antico* старых полифонистов и *stile concertato* современной оперной школы.

В условиях контрапункта строгого письма сама техника полифонических преобразований расшатывала как значимость слова, так и логическую последовательность фраз: отдельные слова либо даже целые фразы одновременно «всплывали» в разных голосах — то в противосложении (то есть реально на другую мелодию), то канонически, когда слухом улавливается только начальное слово, и т. п. В конечном итоге это приводило к симультанному совмещению различных текстов. (Пример тому — так называемые «пародийные» мессы, в которые включались вместе с каноническими народные тексты и напевы.)

Второй — оперный — модус, проявившийся в сольных ариях, базировался на принципе, противоположном технике контрапунктических перестановок: вокальная мелодия, основываясь на *basso continuo* (генерал-басе), исходила из декламационного распевания текста. Значение слова здесь, казалось бы, существеннее, чем в сложно-контрапунктическом стиле. Так оно поначалу и было. Но в дальнейшем — если иметь в виду не речитатив, а арию — в итальянской оперной школе, оказавшей влияние и на другие национальные школы, мелодийное (кантиленное) начало вступало в соревнование с вербальным, из-за чего отдельные слова — даже слоги! — многократно повторялись, логическая же последовательность фраз нарушалась, подчас граничила с бессмыслицей (ср. сатирическое претворение такой бессмыслицы в романсе Мусоргского «Классик»).

И наконец, еще один фактор — развитие концертирующего инструментального стиля, также стимулированное итальянской школой. Его воздействие, особенно воздействие скрипичного искусства, сказалось к началу XVIII века на заново открытых возможностях инструментализации вокальной партии, а такая инструментализация могла дополнительно способствовать нарушению просодии и синтаксического строя словесной речи.

Отмеченные факторы синтезированы Бахом, ими обусловлена его трактовка соотношения слова и музыки, которую следует определить так: *в созданных им композициях музыкальный ряд относительно независим от вербального. Как непревзойденный полифонист, он вокальную оперную выразительность, базирующуюся на движении генерал-*

баса, сочетал с приемами многоголосного контрапунктического письма. Поэтому в отличие от «оперистов» (согласно тогдашней терминологии) не выделял вокальный голос как главенствующий над инструментальным сопровождением — они представляли в равноправном единстве: вокальная партия инструментализировалась, инструментальная же вокализовалась. Такова принципиальная установка Баха, которой он придерживался, склоняясь то к манере старых полифонистов, то — в ариях или хорах песенного склада — к гомофонно-гармонической манере.

Можно ли на основании приведенных соображений утверждать, что Бах был безразличен к тексту? Никким образом. В ответ на запросы Форкеля об Иоганне Себастьяне Филипп Эмануэль писал: «Касательно церковных вещей покойного можно указать на то, что работал он над ними жертвенно и сообразно их содержанию, без нелепого небрежения словами, стремясь выразить *не отдельные слова*, а смысл целого» (курсив мой. — М. Д.). — Очень важное, верное замечание!

Подавляющее большинство баховских вокальных произведений создано для нужд протестантского богослужения, в котором они выполняли одну из функций ритуала. Таковы написанные на немецкий текст «Страсти», кантаты, оратории, мотеты. На латинском языке — Sanctus, Магнификат, так называемые «краткие мессы» и Высокая месса h-moll (последняя не предназначалась для исполнения в лютеранской церкви). Естественно, что в данном контексте нас будут интересовать произведения на немецком языке, и прежде всего кантаты (баховские оратории — по сути те же кантаты). О «Страстях», в основе которых лежит связный евангельский рассказ, у нас еще будет специальный разговор, хотя многое из того, о чем пойдет речь ниже, имеет к ним прямое отношение.

Духовное музыкальное произведение — не проповедь, как утверждают протестантские ортодоксы: музыка не может стать таковой, ведь ее развитие подчинено законам непонятийной, дискурсивной логики, а закономерностям, имманентно присущим данному виду искусства. Кантата и не молитва; включение в нее хорала — дань ритуальной традиции. Задача кантаты — создать благостное, молитвенное настроение. (Немецкое слово Andacht примерно соответствует такому толкованию, но имеет еще одно значение: «благоговение».)

Поэтические, так называемые «мадригальные», тексты,

внедренные в арии, речитативы и хоры кантат или пассионов, — это размышления по поводу определенных тезисов, иносказательных притч или изречений проповеди, размышления, выражающие заинтересованное созерцание или благостное состояние. Заинтересованное созерцание призвано вызвать у слушателей эмоциональное возбуждение или умиротворение, скорбь или радость создающей мысли.

Следовательно, кантата служила тем же целям, которыми вдохновлены все баховские произведения, что сконцентрировано заключено в словах «*Gemütsergötzung*» и «*Recreation des Gemüts*» (см. выше, с. 132). Но вместе с тем в кантате содержится и поучение, назидание, заключенное прежде всего в спетом слове. Вне текста не могла быть создана такая музыка. Бах призывал в ней к добрым деяниям, осуждал суетность, сострадал мукам Христа — «Агнца Божьего, взявшего на себя грехи мира» (в нем — в образе Иисуса, который «смертью смерть поправ», — Бах усматривал самое гуманное, человеческое), и, наконец, согласно догматам вероучения, возглашал славу тому, кто хаосу противопоставил порядок, душевным сомнениям и терзаниям — величавую гармонию мироздания.

Мог ли Бах при подобном подходе игнорировать смысл текста? Конечно, нет. Но точность в просодии слова или в произнесении фразы в целом, логическая упорядоченность в последовательности таких фраз — не главная его задача. Если он и нарушал нормы синтаксиса и орфоэпии (способов интонирования акцентуации речи), то делал это не по небрежности, но ради более эффективной передачи музыкальной экспрессии, или, как тогда говорили, аффекта. Главное в вербальном тексте обычно сосредоточено в начальном тезисе. Им определяется и тематизм, и характер движения, и тип фактуры. Тезис, или, точнее, высказанная в нем мысль, — исходный для Баха творческий импульс. Тезис этот с различных сторон и на разных композиционных уровнях освещается, доказывается, обсуждается — скорее самой музыкой, нежели последующими словами.

Отмеченная выше относительная независимость музыкального ряда от вербального не означает, что Бах якобы безразличен к дальнейшему словесному изложению первоначального тезиса. Важные, на его взгляд, слова (например, «смерть», «падение», «возвышение» и т. п.) он всегда выделяет в вокальной либо инструментальной партии, средствами фактуры или тонального движения. Это могли быть и образные сравнения, и риторические фигуры, и отдельные

эпитеты живописно-изобразительного порядка. Когда они встречаются в тексте, Бах не преминет тотчас же подчеркнуть их. Эти приемы наглядной образности в музыкальном воплощении были выше определены как «реализация метафоры». Остается лишь удивляться тому, с каким совершенством гениальный мастер, вчитываясь в детали текста, «реализовал» эти метафоры в композиции, строение которой обусловлено логикой музыкального развития.

Начальным словесным тезисом не исчерпывается, однако, содержание текста всей вокальной пьесы. Часто этому тезису противостоит другой — его альтернатива вроде, например, следующих антиномий: сомнение — убежденность, страдание — ликование, смерть — воскресение. Подобные оппозиции положены в основу многих хоров из кантат, двухчастность которых можно уподобить связной парности прелюдии и фуги. В сольных же ариях второй, «альтернативный» тезис дается скорее как еще один, но иной аргумент ради подтверждения в *da saro* начального тезиса.

Что же представляют собой тексты, использованные Бахом, каковы их источники?

Прежде всего — это Библия. Из Ветхого завета брались изречения (в 128 кантатах они даны без изменений), а также псалмы, поэтику которых высоко ценил Лютер (в 46 кантатах они приведены целиком, в 58 — отдельные строки). Из Нового завета — преимущественно евангельские истории (пассионы, Рождественская оратория). Все остальное представлено вольными поэтическими вариациями на религиозные темы. Как указывалось, такие стихи именовались «мадригальными». В отличие от духовной песни, с ее строфическим строением, выдержанной метрикой и рифмоструктурой, эти стихи, подобно мадригалу, не членились на строфы, количество и протяженность строк не регламентировались, рифмы могли быть неточными и даже отсутствовать. Обилие же метафорических нагромождений объясняется тогдашней практикой, которая, согласно учению о риторике, требовала от оратора умения *docere, movere, delectare* («поучать, пробуждать, возвышать»).

Бах избирал краткие тексты, состоявшие порой всего из нескольких строк. На протяжении одной пьесы он неоднократно повторял их отдельные слова или обороты, за что его еще при жизни критиковали Готшед, Шайбе, Маттезон. Критики Баха, однако, не поняли задач, которые он ставил перед собой: как отправной пункт ему важна была основная

мысль (или ее альтернативный тезис): весь текст Бах воспринимал как подтверждение главной мысли, которую он, перевоплощая, развивал в музыке, а потому и не интересовался последующим словесным развертыванием. Эту мысль он трактовал многозначно, из-за чего не всегда удается установить, какие слова или фразы являются в данном произведении ключевыми. Такими «ключами», метафорически говоря, Бах открывал не один «замок» воображения, а сразу несколько, которые по своей функции поливалентны: в процессе развития накрепко свитых вокально-инструментальных голосов они приобретали различные значения. К тому же исходные музыкальные тезисы обычно репрезентируются симультанно, в одновременности, взаимодополняя друг друга.

Возникает вопрос: почему Бах обращался к мадригальным стихам посредственных поэтов? Банальности, которые в этих стихах содержатся, вызывают поныне у исследователей баховского творчества чувство сожаления. Справедливы ли сетования на сей счет? — По-моему, нет, и дело не только в невысоком общем уровне тогдашней немецкой поэзии.

То, что мы расцениваем как безвкусную банальность, Бах воспринимал как стереотип, направлявший его фантазию в привычное для него русло. Если бы стихи были лучше — сумел бы он создать еще более глубокие и возвышенные творения? Вопрос неуместен: в пассионах и кантатах запечатлены высочайшие достижения гуманистического искусства. (Попутно спросим: почему не предъявляются аналогичные претензии к операм — среди них есть ставшие классическими, — словесный текст которых, мягко говоря, несовершенен?) Более того, сама постановка вопроса по сути своей нелепа, ибо, коль скоро композитор писал музыку относительно независимую от текста, ему как раз и нужны были стереотипы, выполнявшие подчиненную, служебную роль, а не стихи, которые по художественной ценности соревновались бы с музыкой.

Что же касается прихожан, для которых он создавал эту музыку, то, в отличие от нас, им были ясны содержащиеся в мадригальных стихах аллюзии, вызывавшие ассоциации с библейской сюжетикой и образностью. Ведь по своему содержанию эти стихи находились в одном ряду со строфами духовных песен или строками библейских изречений. Правда, если рассматривать тексты баховских произведений как таковые, то создается впечатление некоего вавилонского

столпотворения, где перемешаны образные системы и поэтика разных столетий и различных эстетических уровней, но все это сплавлено музыкой единого авторского стиля. После смерти Баха неоднородность словесного и музыкального содержания все более обостряла критическое отношение к его вокальному наследию. И все же: как могло случиться, что лютеранская церковь — причем надолго, чуть ли не до XX века, — отказалась от художественного богатства, которое могло украсить ее литургию?

Парадокс содержится и в самих жанрах немецкой духовной музыки первой половины XVIII века, и в том, как их претворил Бах.

Показательны в данном отношении «Страсти». Бах развивал старый тип пассионов, каким тот сложился к концу предшествующего столетия. Основное внимание сосредоточено на евангельском рассказе, изложение которого перемежается хоральными песнопениями и размышлениями по поводу описываемых событий. Бах усилил субъективный момент в их передаче, драматически обострив средства выразительности. Вместе с тем он не принял входивший в моду тип так называемых «ораториальных пассионов», в которых канонический текст полностью заменялся вольным поэтическим его пересказом. Бах пользовался мадригальными стихами только в ариях и некоторых хорах. Он остановился на полпути: не приняв современную, модную трансформацию пассионов, выходившую за рамки церковной литургии и устремившуюся на концертную эстраду, старую модель он словно взорвал изнутри неслыханно новым образным строем музыки. Прежняя конструкция была не в состоянии сдерживать такой напор, и баховские «Страсти» предстали в истории этого жанра как явление уникальное. Они уникальны не только из-за высокого совершенства в воплощении художественного замысла, но и как неповторимый по органичности сплав архаичного, веками отстоявшегося, с новаторским.

То же наблюдаем в кантатах.

Внедрение в их конструкцию арий с речитативами, свершившееся к началу XVIII века, — до того преобладал мотетно-хоровой склад — знаменовало крутой поворот в эволюции жанра. Бах адаптировал это новшество, даже включил арии с речитативами в старый тип «хоральных кантат». Но строй музыки оставил прежний — полифонический, безмерно обогатив его, тогда как современные ему композиторы все более склонялись к гомофонно-гармони-

ческому стилю, близкому к оперному, что вызывало дальнейшую секуляризацию («обмирщение») этого жанра. В результате кантата была изгнана из обряда протестантского богослужения, и гениальное наследие Баха надолго выпало из поля зрения музыкантов. Даже Форкель в 1802 году без должного пиетета отозвался о баховских кантатах. А примерно за тридцать лет до того органист и композитор Даниэль Шубарт, разрабатывавший вопросы эстетики, резко осуждал тех, кто, по его словам, вздумал ввести в церковный обряд кантату — «этот пестрый кафтан арлекина (Harlekinjascke), от театра заимствованный наряд»⁵.

Приведенные слова неприменимы к музыке Баха, что отмечает и Шубарт: ее эмоциональной экспрессии или возвышенной созерцательности чужда внешняя театральность. Но, как и в пассионах, ингредиенты духовной кантаты Баха разнородны, а сочетание старого с новым неповторимо оригинально. Мы сумеем убедиться в этом при раздельном рассмотрении компонентов вокальных сочинений Баха. (Их разбор относится как к кантатам, так и к «Страстям».)

II

Основными компонентами баховских вокальных сочинений являются:

- 1) хорал;
- 2) речитатив;
- 3) ария;
- 4) хор.

В указанном порядке они и будут здесь рассмотрены.

1. Фантазия Баха в обработке хоральных напевов поистине неисчерпаема. Он мог по многу раз обращаться к той же мелодии, давая различные ее образные трансформации⁶. Текст хорала имеет несколько строф. Импульсом к обработке чаще служили начальные строфы — ими определялся

⁵ Schubart C. F. D. *Iden zu einer Ästhetik der Tonkunst*. — Leipzig, 1977. Книга впервые опубликована в 1784 году. Шубарт возмущен мешаниной текстов кантат, где строфы духовных песнопений (хоралов) соседствуют с мадригальными стихами; гневно он обличает безвкусицу речитативов, вообще чуждых, по его мнению, стилю церковной музыки.

⁶ Так, сохранилось 10 обработок напева «Herzlich thut mich verlangen» (мелодия Хаслера, текст Герхардта), столько же — «O Welt, ich muß dich lassen» (мелодия Изаака, текст Флеминга), 7 — «Jesu, meine Freude» (мелодия Крюгера, текст Франка: дважды этот напев использован в мотетах Баха) и т. д.

ее характер, но иногда в качестве отправных избирались другие строфы, в чем проявлялась характерная для музыки Баха переменная функция «ключевых фраз». Литургический напев, содержащийся обычно в сопрановом голосе, в разных сборниках того времени представлен различными вариантами. Из возможных Бах избирал те, которые считались в Лейпциге общепринятыми. Порой он иначе метризовал напев, иногда вносил коррективы в саму мелодию. Главное в характере обработки определялось движением баса, ладо-тональной «перекраской» напева и фактурной уплотненностью средних голосов. Четырехголосие утвердилось в Германии к середине XVI века и стало характерной приметой немецкой традиции — в отличие от хоровой полифонии строгого письма (*stile antico*), для которого характерно пятиголосие с двумя партиями сопрано⁷. Вокальные голоса хора дублировались инструментами, что помечалось «*colla parte*». Если же дополнительно вводились контрапунктирующие оркестровые партии, то четырехголосие превращалось в шести- или даже семиголосие.

Литургический напев служил вербальным и музыкальным тезисом, а обработка — его толкованием. В отличие от подавляющего большинства современников, Бах не ограничивался гомофонного склада гармонизацией напева, а по-своему его трактовал, полифонически развивал. Трактовка же исходила не только из структурных закономерностей с. ф., но и из его семантического, поэтического содержания. Частным подтверждением тому может служить свидетельство баховского ученика Циглера: «Что касается до игры хоралов, то мой учитель, господин капельмейстер Бах (он еще жив), наставлял меня, чтоб я играл эти песнопения (*Lieder*) не просто так, между прочим, а сообразуясь с аффектом слов»⁸. Если, по Баху, это было важно для органических импровизаций на темы хорала, то роль «аффекта слов» еще более возрастала в вокальных, текстовых сочинениях.

Хорал впитывал разнородные влияния на протяжении примерно полутора столетий (если отсчет вести от лютеровской реформы⁹). Синтезируя их, хорал основывался на специфике немецкой песенности. Для него типична перио-

⁷ В свободно написанных хорах — не в хоралах! — Бах нередко обращался и к такому пятиголосию.

⁸ О том же свидетельствовал и другой ученик Баха — Агрикола.

⁹ Как полагают, Лютер начал составлять «песенный катехизис» в 1524 году.

дичность в смене отграниченных мелодических фраз, которые соответствуют отрезкам текста: каждая фраза завершается ферматой как знаком цезуры; наличие же общих мотивов или интонационных оборотов придает этим фразам единство. Главенствует в четкой метрической сетке плавность размеренного движения (в старой нотации — половинными нотами). Она сохраняется и там, где активнее подчеркиваются то гимнические черты (с ходами вверх по звукам трезвучия при последующем поступенном спуске), то «пассионные» (с хроматическими нисходящими ходами), то скорбно-сосредоточенные (с «мотивом вздоха», по Швейцеру) и т. д.

Хорал в баховских духовных произведениях выполнял две взаимосвязанные функции: семантическую и конструктивную. Он использован трояким способом: а) в, так сказать, «натуральном» четырехголосном сложении (в современном музыкознании такой хорал условно именуется «общинным»); б) как *cantus firmus* развитой композиции; в) как сгусток тематизма полифонической пьесы. (Классификация дана в самых общих чертах.)

«Общинный» хорал либо дублируется в оркестре по принципу *colla parte*, либо *c.f.* свободно-контрапунктически излагается в вокальных и инструментальных голосах, но при обязательном совпадении в них временной протяженности строк напева. В кантате эти хоралы даются чаще всего в конце — как смысловое обобщение, подтверждение главного идейно-образного тезиса всего произведения. Вместе с тем, замыкая произведение, состоящее из нескольких номеров, то есть своего рода цикл, хорал выполнял конструктивную функцию. Она отчетливее проступает тогда, когда начальный хорал, даже если он разработан другим способом, корреспондирует конечному, архитектурно обрамляя цикл. В кантату — тем более в «Страсти» — включаются также другие четырехголосные хоралы: они расставлены как вехи, направляющие развитие «сюжета», который скрыто содержится в идее главного тезиса кантаты и явно — в евангельском повествовании пассионов. Роль подобных вех — двойная: с одной стороны, в них содержится определенный смысловой акцент, а с другой — они и расчлняют циклическую композицию, подытоживая ее разделы, и одновременно их объединяют «арочными перекрытиями», или обрамлениями.

Другой тип хоральной композиции представлен четырехголосным хоралом, строфы которого «всплывают» на фоне

сплошного, самостоятельного оркестрового движения: инструментальные голоса не дублируют вокальные, они нейтральны по отношению к ним (см. заключительные номера кантат № 138, 109 и многих других). Возникает подобие *tutti* и *solì*, где «соло» — хоровое пение хоральных строк, а «тутти» — ритурнель. Подобные обработки часто встречаются у Баха. Назовем их «концертантными».

«Концертантный» хорал типичен для крупных вокальных произведений. Кое в чем он соответствует хоральной фантазии, истоки которой восходят к органной музыке (характерный пример — № 35 из «Страстей по Матфею»). Что же касается «сгустков хорального тематизма», то образцов тому множество в с.ф. хоровых фуг.

Типы обработок варьировались в зависимости от функции, которую они выполняли в общей композиции, — соединительной, разъединяющей, вводящей или замыкающей, — а также от сюжетной драматургии повествования (в первую очередь в пассионах). Все три фактора находились во взаимодействии и определяли конечный художественный результат, по трактовке иногда весьма неожиданный¹⁰.

В целом же Бах стремился преодолеть стандартную «квадратность» в строении напева, для чего усиливал неразрывность мотивных связей в контрапунктирующих голосах, но как меру времени сохранял размеренность шага, где четверть служила единицей отсчета пульсации (*Pulsschlag*). Подвижный бас «вышагивал», то восходя, то нисходя; в противодвижении «шагали» средние голоса, часто в виде слигованных малосекундовых последований восьмых; хроматизировалась порой даже партия баса (см. в сб. Рихтера № 182, 4 и др.). Если попытаться вывести общую закономерность, путь развития каждой обработки таков: от усложнения фактуры к модуляционному отклонению и заключительному прояснению. Роль таких отклонений — неожиданных модуляций, интенсификации хроматизма и пр. — возрастает в предпоследнем стихе или в последнем, перед завершающим кадансом. Особой гармонизацией выделяются также отдельные слова (например, слово «смерть»).

Каждый хорал в баховской обработке, большой или малой, — законченное художественное целое. Это отно-

¹⁰ См., например, в сб. Рихтера № 167 (из «Страстей по Матфею»), образец необычной гармонизации начальных тактов хорала; ср. № 91 из кантаты № 50, где в мелодии использован целотонный ход с тритонном (!), — этот хорал в баховской трансформации Альбан Берг включил в финал своего скрипичного концерта.

сится и к четырехголосным обработкам с оркестром *colla parte*, которые отчасти близки к кётенской «Органной книжке», и к тем двум способам обработки, которые принципиально отличаются от органных из-за более сложного взаимодействия вокального и инструментального начала.

2. Введение в немецкие духовные жанры декламационно распетого речитатива, заимствованного из итальянской оперы, знаменовало крутой поворот в истории кантаты и «страстей», что неминуемо привело к их дальнейшей секуляризации. Лютеровская реформа утвердила только один вид речитатива — «пассионный тон» (*Passionston*) как своего рода немецкоязычный вариант григорианской псалмодии. Само наименование указывает, что это было получение-полупение евангельского текста. Со временем, однако, и этот «тон» подвергся историческим модификациям, начал сближаться с итальянским речитативом.

В баховском воплощении «пассионный тон» отмечен особой выразительностью: он состоит из микроструктур, в которых ощущается преемственная связь с древней традицией и вместе с тем имманентная законченность музыкальных фраз, в которых выражен главный смысл словесного текста. Бертольт Брехт, по словам Ганса Эйслера, восторгался этими речитативами, отмечая их «жестовую природу». Как и в остальном, Бах предстает здесь одновременно и приверженцем старых традиций, и смелым новатором.

В речитативах кантат он менее оригинален: пользуется общепринятыми мелодическими стереотипами, потому что не связан ни пиететом к библейскому слову, ни «пассионным тоном». Как это ни покажется на первый взгляд странным, Бах тут более тщательно выверяет просодию, нежели в «Страстях». Чем это вызвано? В пассионах каждая речитативная фраза строится как формально завершенная музыкальная микроструктура, в которой содержится ядро мысли Священного писания, тогда как в кантатах используются мадригалные стихи с трафаретным набором риторических возгласов и метафор. Там, в пассионах, при выявлении авторского отношения к евангельскому рассказу надлежит сохранить благочестивый тон, здесь же, в кантатах, свободнее применяются приемы театральной декламации — патетичной и в чем-то более связанной с обыденной речью.

Отмеченные различия объясняются разной функциональной направленностью речитатива в «Страстях» и в кантате. В первых главенствующее семантическое значение отведено

вокальному интонированию канонического *прозаического* текста; партию Евангелиста в «Страстях по Матфею» Бах даже специально выписал красными чернилами. Все же остальное в пассионах — размышления или иллюстрации к тому, о чем повествует евангельская история. Тогда-то и включаются речитативы на мадригальные *стихи*, отчасти функционально близкие к кантатным, так как стихи эти выполняют не главную, а вспомогательную роль, способствуя переключению из одной образно-эмоциональной сферы в другую. Их задача — подготовить восприятие аффекта, который разовьется в следующем за тем номере. Модус выразительности зависит также от того, какой из видов речитатива тут избран. К началу XVIII века откристаллизовалось три подобных вида, определяющим фактором в разграничении которых является тип инструментального сопровождения. Но все эти виды наделены у Баха — в отличие от современной оперной традиции — большой модуляционной свободой, богатством гармонии.

Сопровождение речитатива *secco* («сухой»; назывался также *semplice* — «простой») ограничивалось лапидарными аккордами органа (в церкви) или чембало; в баховские времена такой аккорд обозначался в басу — в *continuo* — одной нотой, с цифровкой или без оной, то четвертной, то слиговой половинной¹¹. Генерал-бас направлял ладотональное движение свободно парящего вокального голоса. Таковы в «Страстях» речитативы Евангелиста.

Речитатив *accompagnato* («сопровождаемый») происхождением своим, как и *secco*, обязан опере; он основан на сплошном сопровождении оркестра, преимущественно струнного. Таковы в «Страстях» речитативы Христа, величаво размеренная мелодическая речь которого — ее исполняет бас — окружена нимбом: струнные звучат выше ее, а *continuo* дает опору. В аналогичных речитативах кантат оркестровое сопровождение разнообразнее: ради повышения экспрессии включался подчас весь оркестр.

С той же целью в третьем виде — в речитативе *obligato* — принимал участие наряду с вокальным голосом обязательный («облигатный») солирующий инструмент. Тот же инструмент продолжал солировать и в следующем

¹¹ В итальянской оперной практике установилась разновидность речитатива *secco* — речитатив *parlando* («говорной»); его назначение — информативное, а музыкальная ценность незначительна. (Моцарт в спешке поручал своим ученикам запись таких речитативов; певцы нередко подменяли их трафаретными оборотами).

номере, арии, соревнуясь с вокальной партией. Бах широко пользовался этим видом речитатива и в «Страстях», и в кантатах. В позднейших изданиях развернутые мелодизированные речитативы, представляющие собой цельное, но формально незавершенное построение, именуются «ариозо». Бах же этим термином не пользовался и, кстати сказать, не расчленял ни «Страсти», ни кантаты на «номера», как это сейчас делается.

Выше были высказаны некоторые критические замечания по поводу кантатного речитатива. Следует их верно понять: «Страсти» Бах тщательно отделявал, многократно редактировал, а кантаты, как правило, писал к еженедельной воскресной литургии второпях и, естественно, всю силу творческой изобретательности отдавал разработке центральных по смыслу номеров — хору и арии, а не речитативам. Тем не менее и в этой области есть немало замечательных откровений. Ограничусь только одним примером — из кантаты № 155 «Mein Gott, wie lang, ach lange»¹², написанной в Веймаре в 1716 году. Имею в виду начальный речитатив (а по-нашему — ариозо), который аккомпанируется струнными. На длительном органном пункте *re* сопрано поет мелодию, редкую по красоте и декламационной патетике, исполненную душевной боли; далее осуществляется модуляция, колоратура возникает на словах «der Freudenwein gebricht»¹³; речитатив обрывается на доминанте. (В следующем затем прекрасном дуэте альты и тенора с солирующим фаготом отчаянию противопоставлено уверенное внушение: «Du mußt glauben, du mußt hoffen, du mußt glauben»¹⁴.)

Что же касается «Страстей», то здесь можно вывести следующую закономерность: речитатив на евангельский текст — замкнутое музыкальное построение, состоящее из сцепленных мелодических формул и устремляющееся к центральному по смыслу слову или фразе — к эмфазису, которым определяется каждый раз неповторимая структура такого речитатива. В ариозо на мадригальные стихи возрастает роль инструментального сопровождения, где кристаллизуется мотив (или ритм, или тип фактуры), а также нередко закрепляется тембр солистов — вокалиста и инструменталиста, которые будут вести «диалог» в следу-

¹² «Господь, как долго, ах, как долго».

¹³ «Мне отказано в вине радостей».

¹⁴ «Ты должен верить, ты должен надеяться, ты должен верить».

ющей арии, из-за чего ариозо тесно связано с арией и непосредственно переходит в нее. В качестве примера назову речитатив *obligato* «Ach Golgatha, unseliges Golgatha»¹⁵ (№ 69 из «Страстей по Матфею»), который по выразительнейшей патетике близок к упомянутому выше ариозо из кантаты № 155. В ариозо из «Страстей» и в последующей арии сохранен тот же состав: поет альт, солируют два гобоя да качча на фоне *continuo* (орган). Тесная взаимосвязь ариозо с арией, подобная оперной «сцене», сохраняется также в кантатах.

3. Ария утвердилась в немецкой духовной музыке к началу XVIII века. Под влиянием оперного стиля в ней надолго закрепилась форма *da capo* (d.c.)¹⁶. Вторая часть (B) здесь противопоставляется первой (A) по характеру изложения и тематизму и сменяется повторением начальной (A). Их контраст не столько преодолевался, сколько механически «снимался». Функцию обрамления выполнял инструментальный ритурнель. Таков стереотип, установленный представителями неаполитанской оперной школы, возглавленной Алессандро Скарлатти, и породивший на протяжении последующего столетия вплоть до Моцарта разнообразнейшие претворения.

В немецкой практике начиная с середины XVII столетия получили распространение «духовные концерты» (высшие достижения в этой области — у Шютца и Шейна), в которых сменялись вокальные эпизоды, сольные инструментальные, хоровые. Во второй половине столетия развитие будущей кантаты шло в двух направлениях: включались то духовная строфическая песнь (она именовалась также «одой»), то мадригальные стихи. В подобного рода песенных, или ариозных, эпизодах под влиянием пиетизма усиливалось субъективное начало в выражении благочестивых чувств. В конечном итоге к началу XVIII века это и привело к введению в кантату речитативов с арией d. c. Ария начала проникать и в «Страсти». Показательны пассионы Кристиана Флора, где наряду со старым *Passionston* в изобилии даны инструментальные пьесы, в их числе «синфонии», сольные (духовная песнь) и хоровые номера.

Бах виртуозно владел формой d.c. Ее варианты неисчислимы: то он исключал полностью повторение начальной

¹⁵ «Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа».

¹⁶ Буквально (*итал.*) — «с головы», то есть с повторением с начала.

части в d.c.¹⁷, то частично его заменял; в иных случаях — в стремлении «размыть» грани формы — словесную «репризу» (то есть повторение начального тезиса) давал раньше музыкальной (то есть до того, как в музыке возникало d.c.). И т. п. Но всегда сохранялось ведущее значение инструментального ритурнеля — начального «девиза».

В основе лежит следующая схема: первая стихотворная строка короче второй, поэтому в первой больше повторений слов и выражений — таков исходный тезис, который закреплён в сложносоставном аффекте ритурнеля. Приведем примеры из «Страстей по Матфею». Иногда это морализирующее изречение: «Терпение, когда меня жалят лживые языки», то есть ложные наветы следует переносить терпеливо (№ 41); иногда это обращение к себе: «Истекай кровью, дорогое сердце» (№ 12); порой ключевая фраза содержит сложную риторическую фигуру: «Если слезы на щеках моих бессильны [перед вами], о, тогда — возьмите мое сердце» (№ 61).

Во второй части арии Бах обычно брал более развернутый текст, в котором развивались или обосновывались поэтические обращения или дидактические поучения из первой части. Он избегал трафаретного контрастного противопоставления этих частей, обычного для оперных арий, и строил общую композицию согласно учению о риторике: как тезис — его обоснование (разработка) — подтверждение (d.c.).

В инструментальном ритурнеле, словно в зерне, содержится все, что будет далее произрастать в музыке арии; он — либо образующие его мотивы — пронизывает всю ткань пьесы; им же она подытоживается. Вокальный голос сначала подхватывает ритурнель, частично или полностью, затем варьирует. Развитие аффекта достигается полифонической техникой перестановок и попеременной, во взаимосвязи, артикуляцией изначальных темообразований в вокальных и инструментальных партиях. У инструментов мотивы предстают рельефнее, заостреннее, в пении — лиричнее, кантиленнее. Во второй (модулирующей) части и в вокальной партии меньше словесных повторов, преобладает декламацион-

¹⁷ Примеры собственно двухчастной арии (без повторения первой части) единичны. См. № 58 «Es ist vollbracht» («Свершилось») из «Страстей по Иоанну», где в первой части (Molto Adagio) солирует альт вместе с виолой да гамба (в сопровождении только continuo), а во второй (alla breve), в данном случае оживленной, к ним добавляются струнные. Необычно для Баха и строение арий из кантат № 123, 136, 139.

ность, тогда как в инструментальных часто звучат те же мотивы, что и в первой. Поэтому, несмотря на внутреннюю контрастность частей, композиционное единство сохраняется, а возвращение музыки первой части (d.c.), оказывается совершенно органичным. В этом специфическая особенность баховских арий, хотя в кантатах встречаются и другие разновидности, более простые, гомофонные.

Обязательный компонент музыки арии — солирующий инструментальный голос или группа однородных инструментов (например, две флейты либо струнные и т.п.). Облигатные инструментальные партии в сольных вокальных произведениях являются неотъемлемым признаком концертирующей манеры¹⁸. Развитие, как правило, трехслойно: одну линию ведет вокальный голос, иную — облигатный инструмент, третью — *continuo*, то есть басовая партия. Будучи относительно самостоятельными, они взаимодействуют друг с другом. У Баха чаще всего солируют скрипка, флейта, гобой, иногда виолончель (виола да гамба), фагот, труба.

Арии из баховских духовных кантат исполняются у нас, к сожалению, редко¹⁹. Даю выборочно перечень тех, которые, на мой взгляд, могут обогатить репертуар вокалистов. Первая цифра означает номер кантаты; вторая — через косую черту — указывает на номер (часть) из данной кантаты (они приведены в хронологическом порядке); в скобках дается год создания («предп.» — предположительно, «ред.» — новая редакция)²⁰.

Сопрано: 21/3 (предп. 1714, ред. 1724), 178/5 (предп. 1723), 105/3 (1723)²¹, 70/5 (1723), 75/5 (1723), 147/5 (1723)²², 32/1 (1726), 72/4 (1726), 80/4 (предп. 1715, ред. 1735), 249/5 (1725, ред. 1735), 11/10 (1732, ред. 1735).

Альт (меццо-сопрано): 182/5 (1714), 54/1 (предп.

¹⁸ Родоначальником этой манеры считается композитор неаполитанской школы Агостино Стеффани.

¹⁹ В концертах чаще звучат духовные песни из сборника Шемелли (1736), но из 69 мелодий этого песенника только в отношении трех доказано авторство Баха; в остальных его роль ограничилась гармонизацией.

²⁰ Арии из пассионов и мессы *b-moll* не упоминаются, коль скоро они лучше известны и более доступны для ознакомления.

²¹ Редкий пример арии без сопровождения *continuo*: ср. также сопрановую арию «*Aus Liebe*» из «Страстей по Матфею» или альтовые из кантат № 46, 170/3.

²² Ср. прелюдию *d-moll* из ХТК I.

1714), 185/3 (1715), 132/5 (1715), 184/4 (1723), 89/3 (1723)²³, 190/3 (1724), 94/4 (1724), 33/3 (1724), 85/2 (1725), 11/4 (1732, ред. 1735)²⁴.

Тенор: 172 / 4 (1714), 165 / 5 (1715), 186 / 5 (предп. 1723), 179/3 (1723), 41/4 (1725), 6/5 (1725), 249/7 (1725, ред. 1735), 85/5 (1725).

Бас: 172/3 (1714), 132/3 (1725), 163/3 (1715), 104/5 (1724), 10/4 (1724), 26/4 (1724), 82/3 (1731).

Из Рождественской оратории (1734, BWV 248) выделяю арии № 19 и 39 (сопрано), № 4 (альт), № 41 (тенор), № 8 (бас); из Магнификата (1723) — альтовую арию № 9.

4. Исходный тезис (за исключением сольных кантат) содержится в хоре, которым открывается произведение. Это может быть и пространное полифоническое изложение строф хора, и большой хор с хоральной мелодией или без таковой на тексты библейских изречений или псалма. Хорам иногда предшествует оркестровое вступление²⁵. Аналогичные хоры бывают и в середине композиции, и, реже, в конце. Разработке этих номеров Бах придавал большое значение. Здесь его полифоническое искусство запечатлено в полной мере.

Среди дошедших до нас духовных кантат $\frac{3}{4}$ от общего числа содержат фуги. Это поистине энциклопедия разных видов фуги в вокальной полифонической музыке. Правда, собственно фуг, внутренне замкнутых, не так много, чаще используется строение французской увертюры по схеме медленно — быстро (без повторения первого раздела), что напоминает парную композицию прелюдия — fuga (см. кантату № 75)²⁶. Нередко fuga вырастает из предшествующего изложения как замыкающий развернутый раздел данного номера.

Старый вид — мотетный: каждая строка текста наделена своим тематизмом при общности образующих его мотивов. C.f. проводится канонически во всех голосах: либо от сопрано к басу, либо в других вариантах (№ 2, 34, 38, 121). Иногда это сцепленная последовательность фугетт. Оркестр

²³ Ср. тему фуги g-moll из ХТК I.

²⁴ Ср. арию «Agnus Dei» из мессы h-moll. Это варианты одной и той же арии из утерянной светской кантаты.

²⁵ Среди ранних кантат начиная с 1707—1708 годов — в № 106, 182, 21, 12, 152, 31; затем — примерно с 1726 года — роль оркестровых вступлений возрастает.

²⁶ Здесь, как и далее, называются только отдельные примеры.

дублирует голоса *colla parte*, но может иметь и относительно самостоятельное значение, как это свойственно ригурнельной форме.

Другой вид предстает в облике бесконечного канона с удержанным контрапунктом, где «вождь» и «спутник» попеременно — но не синхронно — вступают на фоне перестановок этого контрапункта. Интермедии, как в мотетном виде, отсутствуют, что в известной мере сближает данный вид с ричеркаром, но бас тематически нейтрален. Вслед за В. Нойманом этот вид можно определить как «пермутационная fuga»; под пермутацией подразумевается переменная функция контрапунктов (№ 182/2).

Также к старому виду относятся те фуги, где в манере *stile antico* инструменты дублируют вокальные голоса. Отличительная черта таких фуг — величавый характер, размеренность движения *alla breve*. Обычно так излагаются неизблемые догматы вероучения (№ 3, 179, *Credo* из мессы *h-moll*).

Перечисленные виды связаны с предшествующей традицией, но Бах обновил ее экспрессией высказывания, яркостью тематизма, смелой новизной тонального развития. Возросла также роль интерлюдий — инструментальных ригурнелей, часто разрабатываемых только в оркестровой партии²⁷.

Усиление их формообразующей функции порождает особый вид, условно именуемый «концертной фугой». «Концертность» проявляется и в противопоставлении вокального начала инструментальному, и в сопоставлении образующих их групп, порождая, в частности, многохорные композиции. Порой включаются сольные вокальные эпизоды — речитативы или ариозо (№ 138, 95).

Возрастание удельного веса инструментального фактора отчетливо выявляется в произведениях, имеющих развернутые оркестровые вступления и заключения, которые, будучи аналогичными по музыке, обрамляют композицию по типу французских увертюр: начальный раздел *Grave* (*Largo*, *Adagio*) с пунктирным ритмом повторяется в конце части (№ 194).

Встречаются и хоры песенного склада — своего рода модернизированные духовные строфические песни, где уже нет фуг, хотя не исключается каноническое вступление голо-

²⁷ Среди многих примеров — кантаты № 47, 50 (сохранилась не полностью).

сов. Нередко такие хоры, подобно ариям, написаны в форме d.c.²⁸

Специфическими чертами в пассионах наделены хоры, в которых сохраняется евангельский текст при передаче возгласов толпы. Такие хоры именуются *turbae* (множественное число от лат. *turba* — смятение, неразбериха, шум «толпы», учеников или первосвященников, старейшин или стражников). Иногда *turbae* начинаются с внезапного *forte*, обрисовывая ярость толпы. Или, наоборот, напряжение возрастает к концу и обрывается на доминанте, уступая место продолжению рассказа Евангелиста. *Turbae* обостряют драматизм, образуют яркий контраст к предшествующим и последующим эпизодам.

Старые пассионы начинались небольшим вступлением — *Introitus*, своего рода молитвой. Бах заменяет ее большим драматичным хором. В «Страстях по Иоанну» этот хор исполнен величия и драматизма. В «Страстях по Матфею» это гигантская по размаху «сцена», воссоздающая шествие на Голгофу. Композиция двухорна: один хор поет текст жалобы, другой — вопрошающие реплики; затем оба хора объединяются, и над общей массой, охваченной печалью, состраданием, раскаянием, словно парит уверенная тема хорала (девятый голос!), в котором дается квинтэссенция поучения пассионов.

Таковы хоровые порталы, вводящие в баховские «Страсти». В композицию «Страстей по Матфею» введен также мадригальный хор — во вступлении ко второй части — как горестная жалоба «дочери Сиона», собирательного образа скорбящих; есть — в первой части — и другой хор (№ 33), комментирующий пленение Иисуса. Хоровые же эпилоги к обоим пассионам решены в духе просветленно-печальных песен-арий d. c. В древней иконописи такие сцены именовались «положение во гроб».

Лучшие хоры кантат не уступают пассионам по образной силе и художественной значимости²⁹. Благодаря законченности выражения они предстают художественно целостными произведениями, которые как таковые — вне контекста всей кантаты — вполне могут звучать в концертном исполнении.

²⁸ Классический пример — последний хор из «Страстей по Иоанну» (перед заключительным хоралом); ср. аналогичный хор из «Страстей по Матфею».

²⁹ Среди многих, помимо ранее упомянутых, назову № 6, 25, 77, 79, 80, 102, 105, 181 и др.

Укажу, наконец, что из 24 номеров мессы h-moll — 15 хоровых, а Osanna восьмиголосна, то есть двухорна. Двухорные композиции встречаются также в мотетах a cappella.

О мотетах следует сказать особо.

В лейпцигских церквях было принято открывать воскресную обедню и вечерню краткими латинскими мотетами, заимствованными от предшествующих поколений композиторов, причем руководил исполнением не кантор, а его помощник — староста хора. Вот почему Бах оставил всего шесть мотетов на немецком языке. Они созданы с 1723 по 1746 год преимущественно для траурной церковной службы по умершим видным гражданам Лейпцига. Располагая двумя-тремя певцами-школярами на каждую партию, Бах усиливал хоровую звучность инструментальным сопровождением *colla parte* либо органным *continuo*. В современной нам практике хоровые мотеты поются без сопровождения³⁰.

Бах подбирал и компоновал тексты из духовных песен, псалмов, библейских изречений, посланий апостола Павла. Общий характер музыки выдержан не в старом мотетном стиле, а в новом, «концертирующем» и одновременно напевном, что соответствует духу хоральных мелодий, без которых не обходится баховский мотет. Изложение бывает простым, иногда прорываются аккордово-гомофонные «возглашения», полифоническая же разработка всегда очень разнообразна.

Пятиголосный мотет «Jesu, meine Freude»³¹ отличается от других и большей временной протяженностью, и специфичностью строения. В основу положены шесть строф хора-ла, а композиция состоит из 11 сравнительно кратких частей. Крайние (хорал) тождественны по музыке. Вторая часть подобна предпоследней. Параллелизм устанавливается между «кантабильными» терцетами — четвертой и восьмой частями (в первом случае — две отдельные партии сопрано и альтов, во втором — альты, тенора и басы). Есть соответствия в драматической экспрессии пятой (Vers 3) и девятой частей (Vers 5), равно как и между хоральными обработками третьей и седьмой частей. Такими кругами окаймления выделена fuga шестой части — в ней сосредоточена центральная идея произведения о главенстве духа над телом.

³⁰ Исключение составляет торжественный мотет «Lobet den Herren» («Славьте Господа») с развернутой кодой «Аллилуйя»: сохранилась выписанная Бахом партия *continuo* для органа, отличающаяся от партии вокального баса. Но и этот мотет может исполняться a cappella.

³¹ «Иисус, моя радость».

Швейцер в своей монографии назвал этот замечательный мотет «проповедью композитора о жизни и смерти» (Швейцер, с. 533).

Четыре композиции двухорны. Упомяну мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied»³², вызвавший в 1789 году восторг у Моцарта. В первой части длительно наращивается и широким потоком разворачивается полифоническое движение; во второй — в хоровую «арию» вклиниваются строфы хора; в финале еще более усиливается триумфальное звучание начальной части с принесением элементов танцевальности³³.

И в этом, и в других мотетах Бах виртуозно использует «стереофонические» эффекты «разъединенных хоров» (*cori spezzati*): они и сливаются воедино, и разъединяются; нередко один хор, перекликаясь с другим, подхватывает его партию, а порой внезапно вторгается в ход музыкального развития для обострения драматизма (см. упомянутые выше аналогичные хоры из «Страстей по Матфею»).

В общем, мотеты по манере письма мало чем разнятся от соответствующих номеров кантат³⁴. Бах предстает здесь великим мастером хорового искусства. Как никто другой, он сумел *stile antico*, покоящийся на контрапункте строгого письма, сочетать со *stile concertato*, сущность которого заключается не только в диалогическом соревновании групп хора или солистов, но и в опоре на генерал-бас. Бах привнес в эту область новизну гармоний и модуляций, дотоле небывалую, равно как и исключительное многообразие форм хоровых композиций.

III

КАНТАТЫ

1

Бах приступил к исполнению служебных обязанностей лейпцигского кантора весной 1723 года. По установленным лютеранством обычаям, церковный год (*Kirchenjahrgang*) начинался с четвертого воскресенья до Рождества; такие

³² «Пойте Господу новую песнь».

³³ Характер музыки данного мотета никак не соответствует траурной службе. Высказываются убедительные соображения о том, что он писан в связи с окончанием (в 1746 году) войны Пруссии с Саксонией.

³⁴ Для сравнения Швейцер называет хоры из кантат № 108, 68, 121, 14, 38, 2.

воскресенья назывались «адвент»³⁵. Календарный (астрономический) год не совпадал с «церковным»: последний исчислялся с конца ноября — начала декабря.

Исполнение кантаты включалось в воскресную литургию, а также в те высокие («двунадесятые»³⁶) церковные праздники, которые приходились не только на воскресные дни. Главных торжеств два: Рождество и Пасха. Их связывает личность Иисуса — чудо его рождения и воскресения из мертвых, согласно догматам христианского вероучения. Между этими двумя центральными точками распределяются другие церковные праздники. Перечислим главные.

В последующие три воскресенья после первого адвента фигуральная (полифоническая) музыка лютеранской церковью запрещалась, так как это — время покаяний. Зато в дни Рождества и Нового года она постоянно звучала под церковными сводами. Торжества завершались праздником *Eiphanias* (Богоявления). В предпасхальные три недели кантаты не исполнялись вплоть до так называемого Вербного воскресенья (*нем. Palmsonntag, лат. Palmarum*). На Страстную пятницу давались пассионы. Торжественно, три дня, праздновалась Пасха (*нем. Ostern*) — Воскресение Христово. В ближайшие 7—8 недель кантору надлежало проявить большую активность. По церковному учению, Христос после воскресения был на сороковой день вознесен на небо (праздник Вознесения, *нем. Himmelfahrt*), а еще через десять дней, то есть на пятидесятый день, нисшел с небес Святой Дух³⁷, что отмечается в Духов день (Пятидесятница, *нем. Pfingsten*), который неразрывно связан с Троицей (*лат. Trinitas*). Святая Троица — главный догмат христианства: триединство Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа. Праздником Святой Троицы (*нем. Fest der Heiligen Dreieinigkeit, Trinitatisfest*), который приходится на первое воскресенье после Пятидесятницы, замыкается большой цикл церковных праздников. «Собираясь, как в фокусе, вокруг центрального праздника Пасхи, система переходящих праздников... как бы спиралевидным движением разворачивалась

³⁵ Advent (от *лат. adventus*) означает «приход». У православных предрождественское время продолжается 40 дней, а у католиков и протестантов — около 4 недель.

³⁶ Дву(два)надесятый, то есть двенадцатый; всего в церковном календаре 12 высоких праздников.

³⁷ В живописи олицетворялся в виде ангелов или голубя с миртой в клюве.

из него по всему пространству годового круга...»³⁸ С первого воскресенья после пятидесятого дня от Пасхи более не было столь больших праздников до предрождественского адвента; на этот период приходилось примерно 26—27 недель. Всего же в течение церковного года кантор должен был написать 59 кантат, не считая созданных «на случай» — поминальных, венчальных и т. д.

Согласно Филиппу Эмануэлю, кантатное творчество его отца охватывает пять полных церковных годов. Итого духовных кантат должно было быть 295. В это число не входят кантаты, которые создавались в Веймаре, — там Бах поставлял только по одной кантате в четыре недели, и в совокупности они не могли обслужить весь церковный год. Мы располагаем примерно двумя сотнями духовных кантат³⁹. Частью это авторские партитуры, частью копии голосов (партий), вокальных и инструментальных. Остается нерешенным вопрос: упорядочивал ли позднее Бах свое наследие по датам церковного календаря, дабы охватить по определенному плану все праздники, либо писал одну кантату вслед за другой в зависимости от тех или иных обстоятельств? Вопрос не праздный: если принять первую версию, то надо будет признать, что баховский «ежегодник» представляет собой замкнутый в себе гигантский сверхцикл; если же признать вторую версию — а она представляется справедливой, — то в смене видов и разновидностей кантат есть элемент случайности, вызванный объективными условиями работы кантора церкви св. Фомы. Далее я попытаюсь это доказать.

Изыскания А. Дюрра, Г. Дадельзена, В. Ноймана и других зарубежных музыковедов восстановили порядок следования — а тем самым и сочинения — кантат за два лейпцигских церковных года, а также предшествовавшие им полгода, когда еще до адвента 1723-го Бах вступил в должность. Два «ежегодника» охватывают 1723/24 и 1724/25 годы. Третий «ежегодник» — 1725/26 — представлен не полностью, и Дюрр полагает, что утраченные кантаты, возможно, охватывали 1727 год⁴⁰. Теперь у Баха ослабевает интерес к данному жанру: количество новых кантат резко сокращается (или они также утрачены?). Подавляющее большинство,

³⁸ *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря. — В кн.: Контекст — 1978. — М., 1978, с. 90.

³⁹ В отношении ряда кантат авторство И. С. Баха остается недоказанным.

⁴⁰ Сохранились три кантаты начала 1727 года (№ 58, 82, 84).

включая Рождественскую ораторию, — пародии. На годы до 1735-го приходится от одной (в 1730-м и 1732-м) до пяти кантат (в 1731-м), а между 1735-м и началом 40-х годов создано всего четыре; едва ли не самая поздняя — № 34 (является переработкой поминальной кантаты, написанной весной 1726 года).

Бах, однако, не называл свои духовные произведения «кантатами» — вероятно, это наименование ассоциировалось у него со светскими жанрами. Он пользовался различными иными наименованиями:

а) «мотет» — имелось в виду не пение а *cappella* и не специфически мотетная техника композиции, а полифоническое произведение, где хору отведена главенствующая функция (см. кантату № 71);

б) «концерт» (*Concerto*) — не в нашем, а в старом понимании, как сочинение для совместного ансамблевого музицирования, в котором могут участвовать солирующие голоса (см. № 33, 40, 42, 57, 58, 119, 132, 134, 138, 144, 178, 194);

в) «диалог» (*Dialogo*) — в тех случаях, когда «собеседовали» два солиста без хора, но обычно с заключительным хоралом;

г) «*Stück*» — нейтральное название: «вещь», «пьеса», «сочинение».

Изредка в самом наименовании указывалась направленность содержания, например: *Actus tragicus* («Трагическое действие» — № 106), *Trauerode* («Траурная ода» памяти королевы Эберхардины — № 198) и т. д. Подобные сочинения также исполнялись в церквах, равно как и кантаты на поминки, на помолвки, на выборы магистрата либо на освящение органа.

Приурочение кантаты к тому или иному воскресному богослужению в известной мере предопределяло ее образный строй. Так, в Рождественской оратории подчеркнут пасторальный тон, и, наоборот, помпезностью отмечены кантаты на празднование дня Реформации (справлялся 31 октября; см. № 76, 79, 80) или на ежегодные перевыборы магистрата (в Лейпциге проводились в августе; см. № 29, 69, 119, 120, 193, 137)⁴¹. Например, оркестр в мюльхаузен-

⁴¹ Сохранилось только шесть лейпцигских выборных кантат, а за годы службы Баха магистрат переизбирался 27 раз. Три кантаты явно утеряны, сохранились три программки с их текстом. Что исполнялось в остальных 18 случаях — неизвестно; быть может, повторялись ранее написанные кантаты.

ской «выборной» кантате (№ 71) включает три трубы, две флейты, два гобоя, фагот, струнные, continuo с органом, а в первой «выборной» (с литаврами), которую Бах исполнил в Лейпциге 3 августа 1723 года, состав духовых еще более мощный: четыре трубы, две флейты, пять гобоев (из них два да качча). «С трубами и литаврами», как указывали тогдашние лейпцигские газеты, звучали светские кантаты на государственных торжествах.

Светские кантаты, в том числе упомянутые выше, Бах обозначал, согласно старому наименованию оперы, как *Dramma per musica* («музыкальная драма»). (Часто, вопреки итальянскому правописанию, слово «dramma» он писал с одним m.) Иногда он называл их *Serenata* («серенада») или *Azzione teatrale* («театральное действие»). Он так именовал эти произведения не потому, что пытался приблизить их к оперному спектаклю, а потому, что хотел акцентировать в их музыке действенный момент в отличие от превалирования созерцательности в духовных произведениях. В светских жанрах он смелее пользовался привычным нам обозначением «кантата»: таковы и «Кофейная» (№ 211), и «Крестьянская» (№ 212) кантаты, в которых наличествуют даже конкретные носители действия — некие персонажи; они не наделены, однако, как в опере, индивидуально-характерными чертами. Нет на них намек и в таких, казалось бы, программных произведениях, как «Геркулес на распутье» (№ 213), «Умиротворенный Эол» (№ 205) или «Состязание между Фебом и Паном» (№ 201). Бах остается тут верен принципу непсонификации, что свойственно и пассивонам, ибо волнует его не отдельное, а общее, не обрисовка поступков, а выявление нравственной их сути, не *действие* как таковое, а *смысл* его.

С этой точки зрения становится еще понятнее, почему Баху удавалось с такой легкостью превращать светскую кантату в духовную, причем при перетекстовке лишь слегка подправлялась вокальная партия, а оркестровые голоса могли оставаться без изменений. (Бывали, конечно, и более основательные переработки!) Возможность появления этих пародий разъяснена выше; поясню сейчас примерами: скорбь о кончине Иисуса — то есть выражение общего — вмещает в себя печаль, вызванную смертью реального лица как явлением частным. Или в обратной связи: восхваление государя (князя, курфюрста), владеющего своими подданными, можно уподобить восхвалению Творца, вершащего судьбы людей и Вселенной. Ведь даже в библейских псалмах

встречались такие образные сравнения: «Gott ist mein König»⁴². Неудивительно поэтому, что много номеров из светских «драм» (кантат № 213 и 214) перешло в Рождественскую ораторию в неизменном виде. Единство образной системы и творческого стиля укрепляло метод пародии. Более того, оно способствовало размыванию жанровых границ, и чисто инструментальную, «светскую» музыку Бах не только включал в духовные кантаты, но и снабжал религиозным текстом. (Примеры приводятся дальше.) Поэтому разделение кантат на светские и духовные условно: по музыке они близки, исключения единичны. Основные различия состояли в том, что духовная кантата никогда не обходилась без хора, в то время как в светской он отсутствовал.

Духовная кантата длилась примерно от 20 до 40 минут; в последнем случае она распадалась на две части. Количество номеров колебалось в среднем от пяти до восьми. В двухчастных оно удваивалось; первая часть исполнялась до проповеди, вторая после нее. В светских произведениях число номеров могло быть большим — до двадцати четырех в № 212.

Примерно половина кантатных текстов (включая светские) атрибутирована⁴³. Среди поэтов, вероятно, наиболее одаренным был Саломон Франк, с которым Бах работал в Веймаре, в Лейпциге же он сотрудничал с плодовитым, но довольно посредственным поэтом Пикандером (псевдоним Кр. Ф. Хенрици). Нередко Бах вносил коррективы в стихи, частично сам их писал — полагают, что примерно в тридцати кантатах он выступил в этой роли. В спешке так поступали и Кунау, и Телеман, и другие композиторы.

К сожалению, нет исчерпывающих исследований по поэтике и лексике кантатных, равно как и пассионных, стихов, а было бы поучительно выяснить типологию образных сравнений, метафор, эпитетов и т. п., которые чаще всего использовал Бах. Особенно существенным представляется вопрос о степени их приближения к библейским псалмам или духовным песням. Этим следовало бы заняться литературоведам, хорошо ориентированным в немецкой поэзии XVII—XVIII веков. Выводы помогли бы по-новому осве-

⁴² «Господь — мой царь» (то есть «владыка») — см. кантату № 71.

⁴³ Они полностью собраны в кн.: *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, hrsg. von Werner Neumann. — Leipzig, 1974; в сноске на с. 17 содержится перечень литературы о текстах кантат, которая до сих пор весьма скудна.

тить семантическую направленность баховского кантатного творчества.

Рудольф Але, баховский предшественник на служебном посту в Мюльхаузене, в конце XVII века впервые включил в кантату арию песенного склада на духовные стихи, предварив ее инструментальным ригурнелем (четыре скрипки и continuo). Таких арий он опубликовал 104 (в пяти больших томах). В 1700 году Эрдман Ноймайстер, работавший с 1715 года пастором в Гамбурге, начал печатать собственные религиозные тексты — мадригальные стихи — на все праздники «церковного года». Образцом была избрана сольная оперная ария с предшествующим ей речитативом. Новшество вызвало резкую отповедь теологов. Во второй «ежегодник» Ноймайстер добавил мадригальные стихи и для хора. Но и этот сборник не получил одобрения. Окончательное решение явилось компромиссным: неприкосновенными давались библейские изречения, а мадригальные стихи добавлялись для речитативов и арий. Телеман, к тому времени приобретший известность в Германии, на третий (1711) и четвертый «ежегодники» написал музыку, и ноймайстеровский тип утвердился в обиходе протестантской церкви.

Бах находился в дружеских отношениях с Телеманом и около 1712 года ознакомился с содержанием третьего сборника. Вероятно, уже в следующем, 1713 году он создал по этому образцу кантату № 21 и, используя аналогичную модель, бесспорно, в том же году написал для правителя Саксен-Вейсенфельсского княжества, любителя охоты, свою первую светскую кантату — № 208 («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd»)⁴⁴.

Бах отверг Ноймайстера как поэта, тексты которого обнаружены всего в пяти баховских кантатах, но принял его тип словесной композиции, добавив — как неотъемлемое звено — хорал. За исключением сольных кантат, модель стабильна, хотя возможны отклонения от нее. Основные компоненты: библейское изречение или псалм; речитатив (возможно и ариозо), ария (может быть заменена дуэтом); хорал. Нередко вокальный текст предварялся оркестровым вступлением («синфония», «сонатина», «соната», «увертюра»). В простейшем виде крайние, хоровые номера обрамляли средние, сольные, в которых дважды повторялась последо-

⁴⁴ «Мне лишь охотничьи забавы по душе»: кантата известна под названием «Охотничьей».

вательность речитатив — ария. Внедрение в сердцевину произведения хора (на строфическую духовную песнь или мадригальные стихи) усложняло композицию, но вместе с тем упорядочивало ее «объединяющим» контрастом, выделяя опорные звенья композиции.

Нетрудно заметить, что в основу многообразных разновидностей положено симметричное соотношение, подобное tutti — soli в концерте: хор — соло — хор — соло — хор. Симметрия эта, однако, кажущаяся: она преодолевается пространственно-временными параметрами музыки — тем, как она длится, разворачивается, каков тип движения, состав исполнителей и общий характер звучания. К примеру, большая хоровая fuga по своей композиционной функции никак не идентична «общинному» хоралу.

Важную роль в объединении номеров играет тональное соподчинение. Известны два рода соподчинения: сонатный (или концертный), где части имеют разные, но родственные тональности, и сюитный (или вариационный) — однотональный. Хоральные кантаты XVII века основаны на сюитном принципе; они возникли из органных вариаций или партит на тему хорала. В кантатах с мадригальными текстами — а их большинство — применен принцип «сонатный», причем значительно разнообразнее и обостреннее, чем в инструментальных циклах. Объясняется это и большим числом частей (номеров) в кантатах, чем в сонатно-концертных жанрах, и тем, что соотношением тональностей и ладовых наклонов Бах стремился в текстовой музыке выделить аффект данного номера, его образно-смысловое значение в общей композиции. Если крайние части ее обрамляли, то сердцевина окаймлялась кругами соответствий. Могут быть и многоуровневые «многоярусные» соответствия, на которых, как на прочных перекрытиях, покоится вся конструкция.

Такие семантические выделения подобны эмфазису, но в условиях не отдельной фразы, а всего циклического произведения. Это одно из проявлений учения о риторике — искусстве ораторской речи — в применении к музыке. Оно вошло, что называется, в плоть и кровь музыкального искусства XVII — первой половины XVIII века в тесной связи с учением об аффектах.

В одной из самых ранних кантат Баха, а именно в № 106 (Actus tragicus), эмфазисом выделена сердцевина сочинения (f-moll), что нашло отражение в модуляционном плане (главствующая тональность — Es-dur):

Es	Es	c	c—f	t	b	As—c	Es
Сонатина	Хор	Соло	Соло	Хорал Соло + Хор	Соло	Соло + Хорал	Хорал

Другая ранняя кантата, № 4 («Christ lag in Todesbanden»⁴⁵), — однотональная хоральная партита. По той же модели написана в 1715 году хоральная кантата № 80 («Ein feste Burg ist unser Gott»⁴⁶). Но спустя двадцать лет Бах ее переработал, ввел наряду с каноническими строками (Vergus) хорала мадригальные стихи и — соответственно — «разнотональность». Вот каков модуляционный план ставшей потом знаменитой Реформационной кантаты (в квадратные скобки заключены номера на мадригальные стихи):

D — D — [h — fis — h] — D — [h — D — G] — D

Опираясь на старую модель XVII века, Бах расширял ее образные возможности средствами оперной выразительности, вводя речитатив с арией. Повышалась и роль контраста, который осуществлялся на разных уровнях: в ариях — благодаря различию в характере движения и звучания, в том числе регистровом, тембровом и т. п.; в хоровых номерах — в зависимости от характера разработки, фугированной или более гомофонной и т. п. Контраст смягчался или, наоборот, обострялся благодаря введению речитативов, в которых подготавливались образные «модуляции» и их соподчинения⁴⁷.

До нас дошла 61 «хоральная кантата». 57 написаны в Лейпциге. В баховском творчестве это не особый тип, а лишь разновидность основного кантатного типа, сформировавшегося еще в Веймаре. Но там Бах писал больше сольных кантат, так как имел в своем распоряжении только восемь мальчиков и два мужских голоса. Всего у Баха таких произведений 53: для одного солиста (примеры приводятся далее), для двух (так называемые «диалоги» — см. № 60, 159, 57), для трех или четырех солистов (№ 154, 155, 85). Он

⁴⁵ «Христос лежал в оковах смерти».

⁴⁶ «Господь — надежный наш оплот».

⁴⁷ Примером «объединяющего» контраста может служить хоральная кантата № 130. Ее строение: 1) хор с тремя трубами, тремя гобоями, литаврами, струнными (с.ф. у сопрано); 2) речитатив альты с continuo (во всех номерах есть continuo); 3) «воинственная» ария баса с тремя трубами; 4) речитатив сопрано и тенора со струнными; 5) ария тенора с флейтой в духе гавота; 6) хорал с тремя трубами, тремя гобоями, литаврами и струнными.

продолжал создавать подобные произведения и в Лейпциге, где располагал канторским хором. Чем это вызвано?

Кантата в литургии именовалась «главной музыкой» (Hauptmusik). Чем значительнее церковный праздник (да еще когда число их велико), тем более возрастает роль фигуральной музыки, а соответственно — напряженность работы кантора и школяров кантората. После утомительного труда мальчики нуждались в отдыхе, нуждался в нем и сам композитор, из-за чего писал менее сложные сочинения, то есть «камерные» кантаты, в которых участвовали солисты-певцы из числа даровитых мальчиков и малый состав певчих для хора, просто изложенного.

Так, после репрезентативных кантат № 75 и 76, с которыми Бах выступил 6 мая 1723 года по утверждению в должности кантора, он дал в следующие два воскресенья сольные кантаты № 24 и 167 и только 2 июня исполнил двухчастную композицию № 147. Или другой пример. На рубеже того же 1723 и следующего годов работа была очень напряженной: Бах подряд написал и разучил с учениками Магнификат и шесть больших кантат (№ 63, 40, 64, 163, 190, 65); после столь щедрого подарка лейпцигским бюргерам он выступал в последующие шесть недель только с сольными кантатами.

Вывод ясен: конкретные условия работы диктовали выбор тех или иных видов или разновидностей кантат. Не учтя этого, нельзя умозрительно выводить их общую классификацию. Поэтому наиболее рационален эволюционно-хронологический подход. При таком подходе раскроется величие всего содеянного Бахом в кантатном жанре. Ход эволюции будет далее в общих чертах обрисован⁴⁸.

2

Если кантата № 4, единственная у Баха однотональная хоральная партита, — самая ранняя, как полагают некоторые исследователи⁴⁹, то не приходится сомневаться в том, что гений Баха созрел во всей полноте к его двадцати двум годам. Правда, кантата известна по партиям 1725 года, но вряд ли автор внес к тому времени в это мужественно,

⁴⁸ Как и выше, я придерживаюсь хронологии, уточненной А. Дюром; частично опираюсь также на приводимые им фактические данные и ценные наблюдения, касающиеся эволюции стиля баховских кантат, анализа отдельных произведений.

⁴⁹ Другие считают, что она написана между 1708 и 1714 годами.

волевое по духу произведение существенные изменения, настолько цельной и монолитной является его семичастная композиция, соответствующая семи *Versus* текста и мелодии пасхального хора⁵⁰. Раннее происхождение выдает и техника письма, и состав духовых без обязательных позднее флейт и гобоев, с цинком (ныне заменяется флюгельгорном или трубой) и тремя тромбонами. В каждом номере — это станет правилом для Баха — специфическая, особая комбинация инструментов.

Горделиво и мощно звучит мюльхаузенская «выборная» кантата № 71 (премьера состоялась 4 февраля 1708 года). Молодой композитор придерживается в ней дробной, много-эпизодной композиции, аналогом которой в инструментальной музыке может служить тип органной гоккаты Букстехуде: арии кратки, подобны ариозо, главенствуют хоры, в каждом (кроме хора) характер изложения изменчив, последовательно не выдержан. Тем не менее намечается стремление к объединению разнородных элементов⁵¹.

Среди мюльхаузенских сочинений выделяется образно-выразительным единством *Actus tragicus*. Датировка, этой «поминальной» кантаты № 106 — равно как и траурные события, вызвавшие ее создание (последний вопрос не столь существен, не буду его касаться), — вызывала у баховедов споры. Сейчас уже нет сомнений в том, что кантата написана в 1707 или 1708 году. «Трагической», однако, ее музыку нельзя назвать: преобладает скорбный тон. Его подчеркивает прозрачное звучание оркестра с двумя флейтами и двумя виолами да гамба. Это и не «действие» (*Actus*), а размышление, исполненное сдержанности. Строение дробно-сквозное (см. приведенный выше тональный план), что свойственно кантатному типу XVII века. О том же свидетельствует и мотетная техника письма большого вступительного хора с частой сменой типов движения, с внедрением в него сольных эпизодов и т. д. В «сонатине» содержится мотивное ядро, которое развито в заключительной хоральной обработке. Последней предшествует дуэт сопрано и

⁵⁰ Изложение с. ф. предваряется краткой оркестровой «симфонией». Строение кантаты аналогически симметрично: хор — дуэт (сопрано и альт) — соло (тенор) — хор (мотетного склада) — соло (бас) — дуэт (сопрано и тенор) — хорал. Каждый номер заканчивается ликующим «Аллилуйя».

⁵¹ См. также написанные в 1707—1708 годах или несколько позднее кантаты № 131, 106, 196; в последней впервые появляется ария d. с.

баса. Хоральные мелодии включены и в центральный фа-минорный раздел хора, и в дуэт.

Новый этап отмечен в 1713 году светской кантатой № 208. Бах обращается к ноймайстерскому типу вербальной композиции с расчлененностью номеров — хоровые отделены от сольных, — с речитативами (или без оных) и ариями. Но еще существеннее не текстовое, а музыкальное содержание — первое является производным от второго: с 1708 года Бах осваивает концертирующий стиль итальянской инструментальной музыки в органных произведениях, а теперь привносит черты этого стиля, обогащенного оперной выразительностью, в кантатное творчество. Знаменательны в этом отношении девятнадцать веймарских кантат⁵². То, что за 1714—1716 годы в них достигнуто, послужит основой для лейпцигских кантат. Это относится и к ариям, и к хорам.

В ариях всесторонне разрабатывается форма d. c. — и в простейшем виде, и в более сложном, с развитой второй частью либо с сокращенной репризой, но всюду значительна роль инструментального ригурнеля. Поучительно изучение сольных кантат — таких, например, как альтовая № 54 («Widerstehe doch der Sünde»⁵³) — или № 155 («Mein Gott, wie lang, ach lange»⁵⁴) для сопрано, альты и баса. В первой всего три номера с сопровождением струнных и continuo: ария (d. c.) — речитатив — ария (развита вторая часть, укороченная реприза свободно переизложена). В № 155 четыре сольных номера с заключительным простым хоралом. Кантата, названная Бахом Concerto, начинается с выразительнейшего речитатива — по сути ариозо, — охарактеризованного на с. 199, после чего идет дуэт альты и тенора (автор обозначил его как «арию») с солирующим фаготом; d. c. варьировано, только начальный инструментальный ригурнель повторяется без изменений; речитатив баса приближен к ариозо, а последняя, сопрановая ария может быть сочтена двухчастной, так как под конец повторен лишь ригурнель.

Хоры решены столь же разнообразно по форме и фактуре: например, в № 21 — мотет, в № 82 — фуга, канон, в

⁵² 1714: № 182, 172, 21, 54, 199, 61, 92; 1715: № 80а, 31, 165, 185, 161, 162, 163, 132; 1716: № 155, 70а, 186а, 147а.

⁵³ «Воспротивься же греху». Красота музыки призвана обрисовать сладостный соблазн греха, а остианность — противостояние ему. Великолепна начальная ария этой кантаты (начинается с доминантсептаккорда на органном пункте тоники!).

⁵⁴ «Господь, как долго, ах, как долго».

№ 172 — «концерт» (хор d. c.), в № 61 — своего рода прелюдия с фугой, в № 12 — пассакалья. Значительна названная последней кантата «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»⁵⁵: исполнена глубокого «пассионного» состояния начальная «синфония» с солирующими гобоями, которая подводит к развитию того же состояния в хоровой пассакалье с хроматически спускающейся басовой темой⁵⁶. Хроматикой пронизаны также вокальные голоса первого раздела (этот раздел в переизложении образует *Crucifixus*⁵⁷ мессы h-moll); средний раздел, более оживленный, — мотетного склада; d. c. первого раздела завершает номер. Далее без связующих речитативов следуют подряд три арии. Хроматика и диатоника — полярные интонационные полюсы кантаты. Они еще сосуществуют в альтовой арии, тематически перекликающейся с синфонией (№ 4 — «Крест и венец соединены»). Диатоника высветляется в басовой арии, где «шествуют» канонем вокальный и инструментальный голоса согласно тексту: «Я следую за Христом». В сопрановой арии (№ 6) еще отчетливее проступает аккордово-гомофонное сложение. Простой хорал заключает кантату.

Вырабатывая свой основной тип духовных кантат, в веймарские годы Бах многое опробует: в заключении вместо хорала дает то хор d. c. (№ 182), то развернутый дуэт (№ 140); большой оркестровой «сонатой» открывает кантату № 31, устанавливает мотивно-тематические связи между отдельными номерами в № 161 («Komm, du süße Todesstunde»⁵⁸) — замечательном творении, близком по духу *Actus tragicus*; «небеса ликуют и земля торжествует» в пасхальной кантате № 31. И т. д.

Бах неоднократно повторял многие веймарские кантаты в Лейпциге — например, двухчастную композицию № 21 («Ich hatte viel Bekümmernis»⁵⁹), в которой большие арха-

⁵⁵ «Слезы, вздохи, треволнения».

⁵⁶ Недавно установлено, что тему и ее изложение Бах заимствовал, «пародируя», из любовной кантаты Вивальди «Piango, gemo, sospiro e reno». («Плачу, стенаю, вздыхаю и стражду»). Поразительное смысловое совпадение содержания этих начальных строк с текстом баховской кантаты!

⁵⁷ *Crucifixus* означает «распят».

⁵⁸ «Приди, сладостный смертный час».

⁵⁹ «Я много горя претерпел». Маттезон — очевидно, Бах исполнил кантату и в Гамбурге в 1720 году — предъявил к ней претензии за пренебрежение декламацией (композитор не был назван): четырежды повторяется начальное местоимение «ich». Бах игнорировал критику и часто повторял свою кантату, равно как и № 61, 31.

ично звучащие хоры сочетаются с сильными номерами концертирующего стиля. В ряду лучших — хоральная кантата № 80а, переработанная в Лейпциге и вошедшая в историю под названием «Реформационной» (ещё о ней впереди).

Не менее четырех «приветствий иници» кантат в честь князя Леопольда Бах написал в Кётене. Подготавливаясь к испытаниям на должность лейпцигского кантора, он создал кантату № 23 «Du wahrer Gott und Davids Sohn»⁶⁰. Такие произведения назывались *Probstücke* — «испытательными». Но в Лейпциге ему заготовили другой хорал, «Jesus nahm zu sich die Zwölfe»⁶¹, легший в основу кантаты № 22. Была ли она написана там же, в Лейпциге, или в Кётене, неизвестно, равно как неизвестно, звучала ли 2 февраля 1723 года лишь кантата № 22 или же вместе с ней и № 23, благо длительность каждой невелика (около 20 минут). Они несложны по музыке, сходны по строению, но, на мой взгляд, № 23 содержательнее⁶². Очевидно, вкусу лейпцигских властей соответствовал более традиционный и простой вариант.

Утвердившись в должности, Бах представил лейпцигским прихожанам с мая по июль семь кантат, из них четыре двухчастные (в том числе № 21), проявив исключительное богатство творческой фантазии. В известной мере близки друг другу две первые «главные музыки» новоизбранного кантора — они созданы на протяжении недели: № 75 «Die Elenden sollen essen» и № 76 «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes»⁶³. В обеих композитор демонстрирует все, на что способен, но пока еще приноравливается к вкусу прихожан — не стремится поразить их новшествами. Кантаты великолепны, особенно № 75. Аналогичны в их функции вступительного хора, подобные прелюдии с фугой (в № 75 изложение контрастное и сжатое, в № 76 — более развернутое, с сопоставлением *tutti* и *solí* и с динамичным нагнетанием в коде). Тождественно повторение хоралов в первой и во второй части. Арии сравнительно краткие, иногда танцевального склада (№ 5 в первой кантате, № 3 во второй). Вторые части открываются «симфонией» (следующие номера в кантате № 76 выдержаны в духе камерной музыки кётенского периода).

После столь «большой музыки» — третьей явилось повто-

⁶⁰ «Бог истинный Давидов сын».

⁶¹ «Иисус взял к себе двенадцать [апостолов]».

⁶² Так, драматичен дуэт (№ 1), разный заключительный хорал (№ 4).

⁶³ «Да будет еда у убогих»; «Глагола повествуют о славе Господней».

рение № 21 — Бах дает две более скромные по замыслу кантаты № 24 и 167, а 2 июля — опять двухчастную № 147 (снова идентичны хорам, заключающие первую и вторую части).

В этих произведениях складываются типологические черты: начальные хоры репрезентативны, «концертантны», порой архаичны, мотетного сложения; на зрях сначала сказывалось воздействие мелодики духовных песен, затем характер усложняется, равно как и композиционное строение; возрастает смысловое значение речитативов и облигатных, солирующих инструментов; вообще инструментальное начало все активнее соперничает с вокальным — оркестр является равноправным участником ансамбля; «концертантна» и трактовка хоров с оркестровыми интермедиями-ритурнелями. В эмоционально-образном плане заметно усиление драматической экспрессии, что отчасти сближает кантаты с пассионами; усиливается также контраст между номерами композиции.

Типологическое не исключает характерно-индивидуального. Встречаются кантаты другого рода — в духе внецерковного музицирования. Бах позднее будет, подтекстовывая, «пересаживать» в литургический обряд музыку кётенских концертов. Сохраняется и камерная, сольная разновидность. Но основной тип духовной кантаты теперь окончательно утвердился.

В 1723 году после упомянутых произведений Бах написал два десятка кантат. В 1724-м в общей сложности пятьдесят пять. В следующие два года соответственно тридцать пять и двадцать пять. (Цифры частично округлены.) В перечне не учтены возобновления веймарских кантат, а также повторения ранее написанных лейпцигских. Если исчислять не по академическому, а — начиная с конца 1723 года — по церковному календарю, то наш перечень охватывает приблизительно три «ежегодника» (последний — неполный). С 1727 года — а намечилось это ранее — обозначился спад интереса Баха к кантатному жанру. Тем не менее в том же 1727 году он создал выдающуюся по драматической выразительности Траурную оду, в середине же 30-х годов три оратории, в их числе Рождественскую. К этому времени относится и последняя редакция Реформационной кантаты. (Анализ названных произведений приводится ниже.) Нельзя, однако, в общем обзоре последовательно рассмотреть всю громаду лейпцигских партитур. Ограничусь указанием на переломные моменты в эволюции жанра.

Среди кантат, написанных в 1723 году, начиная с июля, представляют большую ценность: № 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht»⁶⁴ (суров большой, мотетного склада вступительный хор, прекрасна сопрановая ария № 3 с солирующим гобоем); небольшая кантата № 179 (широко развита начальная хоровая fuga, также мотетного склада); № 138 (приближается к хоральной кантате); № 194 (ощутимы черты оркестровой сюиты: хор № 1 — французская увертюра, ария № 3 — пастораль, № 5 — гавот, № 8 — жига и т. д.); камерная № 60, названная «диалогом» («собеседуют» о вечности и «громовом слове» Страх и Надежда; впечатляет начальный дуэт, где в оркестре передан «гром» грозного гласа); неисчерпаемостью изобретения покоряет № 70 «Wachet, betet»⁶⁵; значительны вступительные хоры № 46, 109 (там же — хорал с большими оркестровыми интерлюдиями), 194 (Бах неоднократно повторял эту кантату), 64 (с чертами архаики), 138 (необычно непрестанное чередование хоровых хоральных строк с сольными речитативами) и др.

В первые месяцы 1724 года Бах чаще, чем обычно, обращался к камерной кантате: сказалось предшествующее перенапряжение сил и кантора, и мальчиков Томасшуле. Для облегчения исполнительских задач и хорал излагался проще (в № 153 три таких хорала). На этом фоне выделяется праздничная кантата № 65 «Sie werden aus Saba kommen»⁶⁶; в оркестре, помимо обычных струнных и continuo, две валторны, две флейты, два гобоя да качча; внушительен начальный хор; две арии, различные по характеру, свободно развиты без d. c.⁶⁷ Среди камерных, с преимущественно гомофонно трактуемым хором, — мелодически щедро пасторального склада кантата № 104 «Du Hirte Israel»⁶⁸; этот склад, заданный в оркестровом вступлении, развит в последней, басовой арии — сицилиане.

11 июня 1724 года Бах исполнил кантату № 20 «O Ewigkeit, du Donnerwort»⁶⁹ — с нее начинается почти полный «ежегодник» хоральных кантат, продолженный до Пасхи 1725 года. Всего их сорок (в заключение была возоб-

⁶⁴ «Господь, не ходи на судилище».

⁶⁵ «Бодрствуйте, молитесь».

⁶⁶ «Они из Саввы придут» (речь идет о волхвах, принесших дары младенцу Иисусу).

⁶⁷ См. также № 67, где преобладает сквозной принцип развития.

⁶⁸ «Ты, пастух Израиля».

⁶⁹ «О вечности, громовое слово». Ср. начальный текст упомянутого «диалога» — кантаты № 60; это духовная песнь И. Риста, отрывок из которой приведен на с. 159 настоящей книги.

новлена кантата № 4)⁷⁰. Уже отмечалась роковая ошибка Шпитты и Швейцера в датировке этих кантат, что привело к неверным выводам относительно эволюции творчества Баха: не под конец — к 40-м годам — он вернулся к старому типу композиции, а в зените активной деятельности, ко второму сезону пребывания на посту кантора церкви св. Фомы. Почему он так поступил? Скорее всего потому, что хотел показать прихожанам, что и в прежней манере может сочинять не хуже своих предшественников Шелле или Кунау. Но старую манеру он коренным образом обновил.

Бах обычно сохранял неизменными строфы и напев хорала только в первом номере, развернутом хоре, и заключительном хорале. В остальных (речитативах, ариях) давался вольный стихотворный парафраз с частичным использованием некоторых строк, иногда даже строф канонического текста⁷¹. Музыка же этих номеров либо ничего общего не имела с с. f., либо исходный мотив отчасти совпадал с ним, но затем самостоятельно развивался; наконец, если текстовая строфа не переизлагалась, то напев хорала как бы извне внедрялся в иную фактуру и характер изложения данного номера — в солирующий вокальный или инструментальный голос.

В старую модель XVII века Бах привнес контраст между номерами и однотональную хоральную партиту сменил на разнотональную. Внес он и интонационно-жанровый контраст между средними номерами и крайними. Тем самым прежнюю модель он подчинил закономерностям своего основного типа духовной кантаты, и «хоральная» стала лишь ее разновидностью. Это был не шаг назад, ностальгический возврат к прошлому, как утверждали некоторые исследователи, а смелый рывок в будущее⁷². Бах и позднее время от времени возвращался к данной разновидности, работа над которой увлекла его в 1724 — 1725 годах⁷³.

⁷⁰ 1724: № 20, 2, 7, 135, 10, 95, 107, 178, 94, 101, 123, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122; 1725: 41, 123, 124, 3, 111, 92, 125, 126, 127, 1.

⁷¹ Исключение составляет № 107, где нет парафраза, отчасти № 101.

⁷² Исходя из ложных предпосылок, Швейцер критиковал Баха за эти новшества (с. 571—572).

⁷³ См. № 129 (1726), 117 (1728—1731), 192 (1730), 112 (1731), 100 (1733), 97 (1734). В перечисленных кантатах для арий и речитативов использованы хоральные строфы вместо мадригалных стихов. Чем это вызвано, объяснить трудно. Может быть, в спешке Бах не нашел подходящего поэта?

Заглавный хоровой номер — смысловой центр произведения. С. f. проводится крупными длительностями в одной из вокальных партий (преимущественно у сопрано, часто поддерживается трубой) как непреложный тезис, тогда как партии других голосов, вокальных и инструментальных, развиваются относительно самостоятельно. В других случаях с. f. излагается хорально, то есть четырехголосно, где самостоятельна только оркестровая партия. Наконец, напев хора может явиться с. f. всей полифонической ткани. Средства разработки многообразны: мотетные, даже с оркестром *alla parte* (№ 38): сеть хоры, подобные французской увертюре с фугой во втором разделе, концертирующие — в ритурнелльной форме (оркестровый ритурнель, частично сокращенный, повторяется пять раз в № 62) и т. д. Заключительный хорал — часто простой, а заглавный номер внушительен по разработке и размеру (более половины всей композиции занимает в № 2, 41 и 1). Между ними располагаются арии с предшествующими им речитативами, дуэты, терцеты. Образная содержательность этих номеров не поддается типологизации, да и не все из них художественно равноценны. Оркестровые составы — при соблюдении определенного стандарта — изменчивы, иногда весьма помпезны (№ 130, 91, 37).

Не буду подвергать разбору отдельные произведения, упомяну некоторые, обратив особое внимание на заглавные номера.

В первых же хоральных кантатах обнаруживается разнообразие решений: в № 20 — французская увертюра, в № 2 — мотет, в № 3 — «тезис» (с. f. на сей раз у тенора) обрамляется свободно развитыми голосами, тематически с хоральным не связанными.

№ 10 «*Meine Seel' erhebt den Herrn*» («Возвеличит душа моя Господа») — немецкий магнификат (лютеровский перевод латинского песнопения «*Magnificat anima mea Dominum*»). Здесь впервые — и единственный раз — Бах избрал в качестве с. f. напев григорианского хора. В № 38 «*Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*» («Из бездны бед к тебе взываю») — также перевод известного латинского песнопения («*De profundis...*»), что побудило Баха возродить старинную мотетную технику, где вокальные голоса дублируются инструментальными. В строгой манере выдержан и хор № 78. Это волеисполняющая страдания чакона; в основе — нисходящий хроматический четырехтоновый ход (ср. № 12); появляется и мотив креста, что обусловлено

текстом: «Иисус, душа моя». В последующих сольных номерах воспеваются то радость искупления (особенно в дуэте второго номера), то скорбь. В оркестровом сопровождении заключительного хораляется возрождается хроматический ход.

О смерти говорится в кантате № 8 («О Господь, когда умру я?»), но с какой трепетной надеждой и задушевностью! Утешение сулит чудесный хор в № 62, тогда как в № 3 воплощена жалобная песнь. «Как мимолетно, как ничтожно», — поется в № 26, и в музыке передается текучее движение как символ всего преходящего в жизни — «словно в тумане», согласно тексту. В противовес зыбкости торжественным, гимническим характером наделен хор в № 180. Великолепны разработки хоров в № 41 (новогоднее благодарение) и 125 (между шестью номерами есть мотивно-тематические переклички, ибо в тексте утверждается нераздельность мира и радости).

«Цикл» хоральных кантат завершает кантата № 1, исполненная 25 марта 1725 года⁷⁴. Предумышленно ли Бах повторил в Лейпциге свою раннюю хоральную партитуру № 4, чтобы продемонстрировать исходный пункт и подвести итог собственным исканиям в данной разновидности жанра? Ответ может быть только гипотетическим — внутренние побуждения художника нам неизвестны. Так или иначе, с апреля Бах возвращается к основному своему типу и до января следующего года создает около двадцати кантат, то есть меньше, чем в предшествующий год: нет новых кантат в летние месяцы, почти нет в осенние — до рождественских празднеств. Это не означает, что воскресная служба в таких случаях проводилась без «главной музыки»: Бах повторял свои старые произведения либо исполнял произведения других авторов.

Как и выше, бегло упомяну немногие из этих кантат⁷⁵.

Певучая манера заглавного хора кантаты № 6 сродни заключительному хору из «Страстей по Иоанну». Совпадение не случайно: кантата приурочена ко второму дню Пасхи, и пассионы ей предшествовали. (В 1725 году исполнялась вторая редакция этих «Страстей».) Текст гласит: «Останься с нами, уж вечер наступил».

⁷⁴ Кантата на текст «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасен свет утренней звезды»); в большом хоре — не живописная звукопись, а выражение состояния блаженного покоя в ритме сицилианы.

⁷⁵ Девять кантат (№ 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176) написаны на тексты поэтессы Марианны Циглер, близкой к «классицистскому» окружению Готшеда. Бах частично переименовал ее тексты.

Вступительная большая «синфония», открывающая камерную кантату № 42, привнесена, очевидно, из ранее написанного, утерянного концерта. Краткая по протяженности кантата № 85 для четырех солистов «Ich bin ein guter Hirt»⁷⁶ привлекает мелодичностью, а № 183 — колоритной инструментовкой (солируют четыре гобоя, по два д'амур и да качча, и виолончель *riccolo*). № 137 — хоральная кантата на пять строф текста.

№ 79 открывается торжественным хором, в котором аккордово-гомофонное сложение сочетается, чередуясь, со свободно-полифоническим. Кантата написана к празднованию дня Реформации, который в Лейпциге справлялся всегда торжественно. В первом номере кантаты № 110 «Unser Mund voll Lachen»⁷⁷ Бах воспользовался музыкой оркестровой увертюры D-dur (BWV 1069) и очень искусно ее подтекстовал, распределив *tutti* и *solì* между инструментальными и вокальными партиями. Ликующий характер соответствовал празднованию первого рождественского дня. А на второй день он дал камерную кантату № 28, небольшую по размеру, но изобретательно разработанную (открывается арией сопрано, № 2 — простой по изложению хор, далее — ариозо баса, речитатив тенора, дуэт сопрано и альты, очень краткий хорал; состав духовых — два гобоя, цинк, три тромбона).

В январе 1726 года Бах создал четыре кантаты, а затем надолго умолк: вместо собственных исполнял кантаты кузена из Мейнингена Иоганна Людвига Баха (1677 — 1731)⁷⁸. Что это — признак охлаждения к данному жанру? С мая Бах вернулся к нему и до конца года написал примерно два десятка произведений. В процентном отношении стало, однако, больше сольных кантат и больше пародий, в том числе подтекстовок инструментальных сочинений Кётенских лет.

Так, в первой же майской кантате № 146 «Wir müssen durch viel Trübsal» начальные две части основываются на музыке клавирного концерта d-moll. (Это пародия второй степени: утерянный первоисточник — концерт для скрип-

⁷⁶ «Я пастырь добрый».

⁷⁷ «Рот наш полон веселья» (дословно — «смеха»).

⁷⁸ До мая десять кантат, затем на протяжении того же года еще восемь. (Кантата № 15, авторство которой ранее приписывалось Иоганну Себастьяну, принадлежит Иоганну Людвигу.) Ныне доказано, что И. С. Бах не является также автором музыки кантат № 53, 115, 141, 142, 160, 189, 218, 219; сомнительно его авторство в № 150, 160.

ки.) «Синфония» полностью соответствует первой части концерта, только вместо клавира — орган, а оркестр дополнен деревянными духовыми. Во вторую часть вплетены хоровые голоса с текстом: «Многими скорбями должны мы войти...» В № 35 вообще отсутствует хор, в конце нет даже хорала. Первоисточник — также клавирный концерт, но лишь отрывочно до нас дошедший. В первом оркестровом номере солирует орган; возможно, части концерта вошли и в другие номера (всего их семь). В № 169 (D-dur) снова использован концерт кётенских времен, сейчас известный как клавирный E-dur (также пародия второй степени). В «синфонии» солирует орган, вступительный хор опять отсутствует, в арии № 5 переизложена вторая часть концерта.

Среди лучших сольных кантат — № 52 для сопрано с «синфонией», которая представляет собой раннюю версию начальной части I Бранденбургского концерта, а также № 55 для тенора и № 56 для баса; в последней восходящая последовательность нот (*d—g—b—cis—d*) призвана графически воссоздать взгроможденный на плечи крест, который, согласно тексту, «я охотно понесу...»⁷⁹

Масштабны по разработке вступительные хоры в кантатах № 39 (содержит 218 тактов), 102, 187 и 19; последний — один из самых ликующих в баховском кантатном творчестве. Великолепен хор в № 47 «*Wer sich selbst erhöhet*», который воспринимается как гигантская по размеру fuga (объемлет 228 тактов). Однако строение хора двухфазно: он содержит две fugи на тот же текст — «Кто сам себя возвышает — да будет унижен» (в с. f. первой fugи преобладают хроматизмы, для с. f. второй характерен активный квартовый ход). Fуги обрамлены музыкой оркестрового вступления; при повторе, в конце номера, в нее вплетены вокальные голоса.

Остается сказать немногое — с 1727 года Бах лишь эпизодически создавал новые кантаты, преимущественно пародии. В высшей степени оригинальна Траурная ода памяти жены курфюрста Саксонского Эберхардины — № 198 (см. с. 88). В автографе партитуры помечена дата окончания: 15 октября 1727 года. Исполнение состоялось через два дня — привычный для Баха срок для подготовки премьеры новой кантаты! В ней две части: в первой семь номеров, во второй три. Опорные звенья образуют три хора: № 1, по форме ригурнельный, а по характеру торжественный,

⁷⁹ Среди сольных кантат для баса отметим также № 82 (1727, на сей раз без хорала).

скорбно-драматичный, выражающий мольбу о спасении; замыкающий первую часть хор № 7 в честь умершей, утвердительный, фугированный; последний номер, заключающий кантату, типичен для баховских хоровых «арий» — песен прощания. В четырех речитативах и трех ариях осуществляется эмоционально-образная «модуляция» произведения. Швейцер метко характеризует «колоколов жужжащий звон» в альтовом речитативе с арией № 4—5 и покой, преодолевающий страх смерти, в басовом речитативе № 9 (Швейцер, с. 468—469). В сольных номерах — в каждом по-своему — активно участвуют солисты-инструменталисты. Инструментарий своеобразен: помимо continuo с двумя лютнями, к обычным струнным добавлены две виолы да гамба, парный состав флейт, гобоев д'амур, простых гобоев; медь полностью отсутствует, как в пассионах. «Пассионным» характером отмечена и музыка кантаты. Недаром основные ее номера затем перешли в утерянные «Страсти по Марку», а до того — № 1 и 10 в Траурную музыку памяти князя Ангальт-Кётенского Леополяда.

На другом полюсе баховского творчества — «выборные» кантаты № 120 (1730) и № 29 (1739, повторена в 1749 году). Обе пародийны. Как положено, звучат «трубы с литаврами», а в тексте воздается хвала и благодарение: «Wir danken dir, Gott», — поется в величественной кантате № 29: в оркестровой «прелюдии» дана обработка для органа с оркестром аналогичной части из партиты для скрипки соло E-dur (в кантате — D-dur)⁸⁰.

И наконец, высшее творение Баха — Реформационная кантата № 80 «Ein' feste Burg ist unser Gott». Первоначальная версия, частично на другой текст и в виде хоральной партиты, относится к 1715 году. Через десять лет, в Лейпциге, Бах ее развил с теперешним текстом, привнес мадригальные стихи и «разнотональность», но первый хор был тогда проще. Окончательная редакция относится, вероятно, к 1735 году (ранее полагали, что к 1733-му)⁸¹.

Первый эпически развернутый номер знаменует вершину баховского вокально-инструментального творчества. Как «твердыня», окруженная сверху трубой, внизу басами,

⁸⁰ Это немецкий *Te Deum* («Тебе, Господь, мы воздаем хвалу»). В торжественно-ликующем плане выдержана также приобретающая популярность кантата № 51 (1730).

⁸¹ А. Дюрр доказывает это, сравнивая ее композиционный план с хоральной кантатой № 14, которую Бах собственноручно помогил 1735 годом.

проводится в вокальных голосах мелодия хорала, проникнутая силой и энергией; она проводится и в оркестровом *tutti*. Техника проведения мотетная — цепь взаимосочлененных малых «фуг», каждая из которых соответствует строке хорала, а под конец излагается каноном как тезис, незыблемый в веках и в необозримом пространстве.

Бурно развивается следующая, басовая ария — символ борьбы за «твердыню», а над басом, подобно знамени борьбы, сопрано возглашает тему хорала, слегка мелодически изукрашенную. Вспомним замечательное определение, которое дал мелодии этого хорала Ф. Энгельс, — «Марсельеза XVI века»! В басовом ариозо наступает перелом: колорит смягчается; возникает умиротворенный ритм сицилианы, сопрано (№ 4) поет: «Приди в сердечный дом мой». В хорале № 5 с оркестровыми интерлюдиями в унисон — едва ли не единственный раз у Баха! — четырехголосный хор при поддержке трех труб противостоит напору дьявольских сил (в этом номере воссоздан характер жиги). Наступает переломный момент. Дуэт исполнен грации, покоя: «Блаженны они...» Заключительный хорал *alla parte* утверждает главную тему этой мощно изваянной фрески.

Приблизительно на то же время, что и Реформационная кантата, приходится создание трех ораторий. Но сначала несколько замечаний о светских кантатах, исчерпывающий анализ которых дал Швейцер⁸². Их общее количество около двадцати, однако следует его умножить по крайней мере вдвое, если не больше. Остальные утеряны. От некоторых сохранились только стихотворные тексты, музыка других, еще не опознанная, быть может, сохранилась в духовных кантатах.

Светские вокально-инструментальные сочинения Бах писал «на случай»: по заказу состоятельных бюргеров или ответственных чиновников либо как приветствия знатым вельможам, на помощь которых рассчитывал, — герцогам, князьям, августейшим особам. В 1733 — 1734 годах за 13 месяцев он написал пять таких произведений в честь Августа III и членов его семьи. Началом подобным благодарениям послужила написанная в 1713 году вейсенфельская «Охотничья» кантата № 208, музыка которой исполнена

⁸² См. в его монографии главу XXX. Не надо только принимать во внимание сетования Швейцера по поводу небрежностей декламации в пародиях Баха, противоречащих, по мысли авторитетного исследователя, якобы главенствующему в его творчестве живописно-изобразительному началу (см. с. 552—553).

жизнедеятельной бодрости. Бах любил эту кантату, позднее возобновлял ее исполнение, иногда с частично измененным текстом, даже с перетекстовкой, как духовную. Отдельные произведения созданы ради развлечения посетителей кафе Циммермана: в Collegium musicum состоялось большинство премьер баховских светских кантат, другие исполнялись, возможно, в домашних условиях (например, № 204 «О до-вольстве»). Несколько кантат написано по заказу Лейпцигского университета, где аналогичный студенческий Collegium musicum вел конкурент и соперник Баха Гёрнер. Там же была исполнена Траурная ода.

Светские кантаты сродни по композиции духовным, но в них отсутствуют интонационные обороты церковных напевов в разработке хоров. Отчетливее также сказывается наличие танцевальных элементов, но после Кётена они проникли и в произведения на религиозную тематику.

Вообще — на это уже обращалось внимание — у Баха нет водораздела, отделяющего «мирское» от «духовного». Возникает вопрос: создавая светские кантаты, не предусматривал ли он заранее возможность переизложения их музыки для церковных нужд? Не являются ли тогда первоначальные, «светские» редакции этих произведений «заготовками» для будущих духовных творений? Гипотеза рискованная, и потому не будем на ней настаивать, но количество пародий поражает своей численностью.

Среди светских кантат можно наметить две группы: одни бессюжетны и в таком смысле полностью соответствуют видовому определению кантаты, в других, которые Бах называл «*dramma per musica*», содержатся слегка намеченные сюжетные перипетии (но никак не драматические — условно стилизованные!), а персонажи наделены мифологическими или аллегорическими именами. Ограничусь одним примером: «Геркулес на распутье» (№ 213). Но как мало интересовали Баха характерологические детали: отдельные номера из этого «музыкального действия» без существенных изменений перешли в Рождественскую ораторию с иной подтекстовкой, порой противоположной по смыслу⁸³.

⁸³ Ср., например, аналогичные по музыке арии для альта: в № 9 «Геркулеса» текст начинается словами «Не желаю слышать тебя, не желаю видеть тебя», а в № 4 оратории говорится: «Готовься к нежной встрече с прекраснейшим, любимейшим». Такие парадоксальные перетекстовки приводит Швейцер при сравнении текстов светского оригинала и духовной пародии кантат № 173а и 173 или 30а и 30 (см. в его монографии с. 510, 527). Примеров тому множество.

Особняком стоят «Кофейная» и «Крестьянская» кантаты № 211 и 212. В тексте последней есть провинциальные диалектизмы; характеры более явственно очерчены, а в музыке немало народных танцев и мелодий. В отличие от «драм», действующие здесь персонажи — современные Баху простые люди. Следуя традиции, он назвал эти произведения кантатами, тогда как вполне их можно было бы определить как зингшпили, но данный термин появился в Германии спустя десять лет после того, как в 1742 году Бах создал «Крестьянскую» кантату. Любопытно, что столь необычное для него сочинение, «бурлескное», как по-французски охарактеризовал его Бах, явилось последним в его обширном кантатном творчестве!⁸⁴

IV ОРАТОРИИ

Когда в наше время заходит речь об оратории, то в памяти прежде всего воскрешаются эпические творения Генделя на библейские сюжеты с монументальным звучанием хоровых масс, олицетворяющих народ, которого ведет к победе свободолюбивый герой. Ничего подобного не найдем в трех дошедших до нас «ораториях» Баха: в них воплощены другие идеи, другие душевные состояния.

Формально это те же духовные кантаты, но вместо библейского изречения, которое с разных точек зрения «обсуждается» музыкой, тут наличествует повествование, пусть не развитое, контурно намеченное и не персонифицированное, но все же в основу положен евангельский рассказ о Христе и связанные с ним события: рождение Спасителя (в Рождественской оратории, BWV 248), его воскресение после распятия (в Пасхальной, BWV 249) и возвращение на небеса (в оратории Вознесения, BWV 11). Все три произведения приурочены к «двенадцатым» праздникам и написаны в пределах одного и того же церковного года — с декабря 1734 по весну 1735 (не исключено, однако, что Пасхальная оратория создана годом позже). Наконец, это последние, итоговые сочинения в жанре духовной кантаты: единичные позднее написанные произведения менее совершенны. Поэтому можно утверждать, что за пятнадцать лет

⁸⁴ Подобным, исполненным бурлескного юмора, является и последний, 30-й номер — Quodlibet — «Гольдберговских вариаций» для клавира, написанных в том же году. Там, кстати, использована одна из народных мелодий, включенная в «Крестьянскую кантату».

до смерти Бах в ораториях распрощался с церковным кантатным жанром⁸⁵.

Как и в «Страстях», в них есть рассказчик — Евангелист, партия которого, согласно традиции, поручена тенору; в Пасхальной оратории канонический текст заменен стихотворным пересказом; чем вызвано такое отклонение от нормы, объяснить трудно, хотя далее я попытаюсь это сделать. Наиболее обстоятелен рассказ в Рождественской оратории, которая и по размерам — состоит из шести частей (кантат), содержит 64 номера — значительно превышает остальные оратории.

Сюжет Рождественской оратории заимствован из Евангелия по Луке (2:1,3—14), частично по Матфею (2:1—12). Есть основания полагать, что изложение было скомпоновано самим композитором. Автор же стихотворных текстов неизвестен, скорее всего это Пикандер — постоянный сотрудник Баха в Лейпциге.

Напомню сюжетную канву.

В Галилее объявлена перепись населения. Иосиф с женой Марией, ожидающей ребенка, покидает Назарет и направляется в родные места — в Вифлеем. Ангелы возвещают пастухам благую весть о рождении Спасителя. Те, пораженные, сообщают об этом и семье Марии. Младенец наречен по повелению ангелов Иисусом. Ирод, правитель Иудеи, услышав о необыкновенном младенце, встревожился и тайно призвал трех восточных волхвов (мудрецов)⁸⁶, чтобы те раз узнали о нем. Свет звезды им указывает путь в Вифлеем. Узрев младенца, волхвы поклоняются ему, осыпают дарами и, не возвращаясь к Ироду, отправляются к себе на родину.

По шести частям оратории рассказ в общих чертах распределен так (выделены главные события):

I. Рождение.

II. Благая весть.

III. Пастухи у яслей младенца.

IV. Младенец наречен Иисусом.

V. Волхвы у Ирода.

VI. Поклонение волхвов.

Каждая часть — самостоятельная кантата протяженностью около 30 минут. Бах исполнил их порознь в торже-

⁸⁵ На тот же 1735 год приходится последняя редакция Реформационной кантаты!

⁸⁶ Они именуются также тремя царями (drei Könige).

ственные церковные дни с 25 декабря 1734 года по 6 января следующего года (в праздник Богоявления⁸⁷). Потом несколько раз повторял, частично или полностью, в аналогичные торжественные дни вплоть до рубежа 1745 — 1746 годов.

Разъединенные в авторском исполнении, связаны ли эти шесть кантат лишь сюжетом повествования или также и музыкально-композиционными средствами? Ответ не может быть однозначным, ибо отсутствует, как это имеет место в пассионах, последовательно проведенный архитектурный план, но рождественской темой и общностью вызванных ею душевных состояний — ликующих, прославляющих, идиллически-умиленных либо молитвенных — кантаты, образующие Рождественскую ораторию, безусловно, объединены. Объединены они и общностью музыкальных первоисточников.

За исключением партии Евангелиста, хоралов, оркестрового вступления (*Sinfonia*) ко второй части, некоторых хоров (№ 21, 27, 45) и, вероятно, альтовой арии № 31, все 64 номера оратории — пародии, причем некоторые даже пародии второй степени (например, сопрановая ария № 39). Бах черпал материал в основном из двух светских приветственных кантат, исполненных в *Collegium musicum* примерно за год до премьеры оратории, — из упомянутого выше «Геркулеса» и кантаты № 214 «Звучите же, трубы, гремите, литавры». Громом литавр и трубными звуками открывается Рождественская оратория...

Бах пересаживал материал из этих кантат то «блоками», подряд, то раздельно, «кусками», перемежая их хоралами и речитативами, в том числе на мадригальные стихи. И Шпитта, и Швейцер сетовали по поводу встречающейся из-за перетекстовки небрежности декламации. Но композитора это, очевидно, не слишком занимало: не из-за спешки в работе он воспользовался своей музыкой, ранее и ради других целей написанной, которая иногда не совпадала с артикуляцией нового текста, а потому, что музыкальная образность прежних сочинений соответствовала выражению праздничных рождественских настроений. Отсюда обилие танцевальных ритмов и в оживленных номерах, и в созерцательных. Таковы четыре вступительных хора (I, III, V,

⁸⁷ По-немецки *Epiphanie(nfest)*. *Epiphania(fest)* (от греч. *ἐπιφάνια*, что означает «появление») или *Dreikönigsfest* («праздник трех царей»); соответствует православному празднику Крещения.

VI⁸⁸), большинство сольных номеров (в оратории десять арий, два дуэта, один терцет).

Этот разносторонне представленный пласт дополняется в оратории другими — повествовательным в партии Евангелиста и молитвенным в четырнадцати хорах, обилие которых, особенно в первых трех частях, необычно для баховских духовных кантат. Их преемственная связь со структурой пассионов несомненна. Функционально со «Страстями» сближаются и три хора-turbae (всего в оратории только семь хоровых номеров — снова разительное отличие от Генделя!), которые — как коллективная прямая речь — следуют за репликой «...и сказали» (о turbae см. выше, с. 205). В № 21 (II) небесное воинство возглашает «славу в вышних Богу», в № 26 (III) пастухи говорят: «Пойдем в Вифлеем и посмотрим», в № 45 (V) волхвы восклицают: «Мы увидели его звезду». В образно-стилистическом плане turbae отличаются от ликующе-приветственных вступительных хоров.

Первые три части (или кантаты) крепче спаяны общностью состояний и соотношением отмеченных интонационно-жанровых пластов, что подчеркнуто соотношением тональностей D(I) — G(II) — D(III), а также соответствием начальных хоров (I и III), повтором того же хора⁸⁹. Вот почему эти три части как единое целое чаще всего исполняются в концертах. В центре же их находится неповторимый шедевр симфонической музыки Баха — «синфония» в ритме сицилианы, которой — вместо хора — открывается вторая часть (№ 10)⁹⁰. Прав Швейцер: будто голоса ангелов (две флейты со скрипками) то сопоставляются со звучанием пастушеских свирелей (четыре гобоя⁹¹), то сливаются с ними. Есть нечто импрессионистское в передаче светотени исполненной тайны ночи. Своеобразна композиция этой выразительной пьесы по схеме A A' A''. Если пение ангелов рассматривать как главную партию, а пастушеские свирели как побочную, то A явится своего рода экспозицией, A' разработкой и A'' репризой. Но такое уподобление

⁸⁸ Здесь и далее римскими цифрами обозначены части оратории (составляющие ее кантаты).

⁸⁹ «Vom Himmel hoch da komm' ich her» («С высот небесных я сошел»); эту мелодию Бах потом использовал как c.f. Канонических вариаций для органа (см. с. 354—355).

⁹⁰ Традиционная запись мелодии в пунктирном ритме означает триоли (ср., например, финал V Бранденбургского концерта).

⁹¹ В оригинале два гобоя d'амур и два да качча.

сонатной форме — при отсутствии тонального соподчинения партий — условно.

Следующие две части относительно самостоятельны, более скромны по масштабу и оркестровому аппарату⁹²; выделены они и тонально (IV— F, V — A). В четвертой части два дуэта обрамляют приобретающую большую популярность сопрановую арию № 39, где воссоздан двойной эффект эхо — в партиях второго сопрано и солирующего гобоя. (До оратории по крайней мере дважды Бах ее использовал в других произведениях.) Стереофонически-пространственный эффект порождает ландшафтные или живописные ассоциации. В той же части — великолепная (но труднейшая!) ария № 41, где совместно с тенором солируют две скрипки, образуя трехголосную фугу⁹³. В пятой части выделяются вступительный «концертантный» хор (№ 43) и упомянутая *turba* (№ 45). Замыкается эта часть единственным в оратории простым хоралом.

В шестой, ре-мажорной части осуществляется возвращение к ликующей сфере «с трубами и литаврами». Если третья часть являлась как бы «суммирующей» по отношению к первым двум, то шестая выполняет аналогичную функцию для оратории в целом. К тому же, по справедливому замечанию А. Дюрра, здесь представлено разнообразие жанров: фуга (№ 54), танец (№ 57), концертирующая манера (теноровая ария № 62), концертантный хорал (№ 64). Мелодия «пассионного» хорала — мы встретимся с ней в «Страстях» — уже звучала в № 5, теперь же, замыкая ораторию, Бах повторяет ее в оркестрово развернутом виде и в светлом помпезном звучании.

В Пасхальной оратории — она длится около 50 минут — соединены рассказы Луки и Иоанна о том, как богоматерь, Мария Магдалина и два близких ученика Иисуса пришли к пещере, где после распятия было тайно сохранено в гробу его тело, и не обнаружили его, но ангел, находившийся там в образе юноши, возвестил о воскресении Христа. В обобщенном изложении, вызвавшем стихотворный его пересказ, лишь частные реалии напоминают о том, что было хорошо известно прихожанам. Поэтому не следует, по-моему, усматривать в оратории изображение конкретных персонажей: матери (сопрано), Марии Магдалины (альт), Петра (тенор),

⁹² В четвертой части вместо звонких труб — две валторны, в пятой отсутствуют медь и флейты.

⁹³ Среди других лучших арий в оратории — альтовая № 4, басовая с солирующей трубой № 8 и сопрановая (колыбельная) № 19.

Иоанна (бас). Баху не свойственна такая персонификация: он обрисовывает не носителей драмы, людей, а душевные состояния. В первоначальном варианте 1725 года вообще отсутствовало наименование «оратория» — то была обычная большая кантата; название появилось в редакции 1735 года; композитор внес некоторые добавления в 40-е годы.

Как и в Рождественской, музыка Пасхальной оратории пародийна. В основе ее лежит так называемая «Пастушеская» кантата 1725 года, только речитативы написаны заново. Открывается оратория двумя оркестровыми номерами, поименованными *Sinfonia (D-dur)* и *Adagio (h-moll, заканчивается на доминанте)*, — это, очевидно, части некоего утерянного концертного произведения кётенского периода. Затем следовал заимствованный из «Пастушеской» кантаты хор с текстом: «Придите, спешите, бегите». В последней редакции Бах предварил этот хор дуэтом баса и тенора на тот же текст. Все четыре номера (дуэт и хор слитны и потому помечены одним номером) образуют большое вступление, вводящее в рассказ. В тексте развиты слова из Евангелия по Иоанну: «Они побежали вместе». В центре оратории две поразительные по красоте арии, разделенные речитативом: сопрановая № 5 с солирующей флейтой (может быть заменена скрипкой) и теноровая № 7 с двумя флейтами и засурдиненными скрипками — «одна из лучших колыбельных, когда-либо написанных Бахом», по справедливому замечанию Швейцера; в ней «словно созерцаешь вечность»⁹⁴. В музыке арии — и сладостная нежность, и светлая грусть, и вневременной покой при непреклонном *ostinato* отрывистых нот в басу, подобных *temento mori*⁹⁵, что соответствует тексту: «Тиха моя *смертная* печаль». Пасхальная оратория заканчивается кратким хоралом, музыкальным прообразом которого явился написанный в 1724 году *Sanctus*.

В оратории Вознесения евангельский рассказ сведен к минимуму, а потому она еще более сближена с кантатой, да и продолжительность ее невелика (немногим более 30 минут). Музыка в основном также пародийна — в частности, вступительный хор и обе арии; особо значительна альтовая ария № 4, в сокращенном и несколько измененном виде

⁹⁴ Швейцер, с. 542. Но трудно согласиться с его живописными ассоциациями («словно в дремоте глядишь на слегка оживленную поверхность моря»).

⁹⁵ «Помни о смерти» (лат.).

вошедшая как *Agnus Dei* в мессу *h-moll*. В трех речитативах Евангелиста повествуется о том, как после воскресения из мертвых Иисус, явившись своим ученикам (апостолам), вознесен был на небо. Заключительный номер оратории — оркестрово широко развитый хорал. Как и в финале Рождественской, хорал звучит ликующе-празднично.

V

ПАССИОНЫ⁹⁶

1

В Евангелии рассказ о последних трех днях жизни Иисуса у всех четырех апостолов почти полностью совпадает. На долгие века в народном сознании запечатлелось древнее предание. Трагичны его перипетии: тайная вечеря, предательство Иуды, отречение и скорбь Петра, суд над безвинным страдальцем, показания лжесвидетелей, ярость подкупленной толпы, шествие на Голгофу, гибель на кресте — эта глубоко человеческая повесть о великой несправедливости, совершенной жестокими людьми, отображена в бесчисленном множестве художественных творений, начиная с иконописи или шедевров художников Возрождения и кончая романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»⁹⁷.

Канва рассказа евангелистов может быть сведена к следующей схеме.

Ввод в «действие»: Иисус предрекает, что будет вскоре распят; Иуда — один из двенадцати ближайших его учеников — за тридцать сребреников соглашается предать учителя.

Далее следуют основные звенья повествования:

1 (вечером). В последний раз Иисус находится в кругу своих учеников; трапеза именуется «тайной вечерей».

2 (поздно вечером). Иисус с учениками отправился на гору Елеонскую, у подножья которой расположена Гефсимания, где он томится и страждет в предчувствии близкого конца.

⁹⁶ По данному и следующему разделам см.: *Друскин М.* Пассионы и мессы И. С. Баха. — Л., 1976. Ниже вкратце излагается и частично уточняется то, что подробно изложено в этой книге.

⁹⁷ В романе евангельская история вольно пересказана и иначе осмыслена — начиная со встречи Пилата с «бродячим философом» Иешуа Га-Ноцри (Иисусом Назаретским); под именем Левия выведен Матфей; изменена мотивировка предательства Иуды и т. д.

3 (ночью). Пленение Иисуса: Иуда приводит в Гефсиманию стражников, которые должны схватить того, кого он поцелует («поцелуй Иуды»).

4 (ранним утром). На судилище лжесвидетели оклеветали Иисуса. Пилат, римский наместник (прокуратор) Иудеи, склонен его помиловать, но толпа, подкупленная первосвященниками, требует казни. Иисус осужден, его бичуют.

5 (в полдень). Шествие на Голгофу («Лысую гору»), где на лобном месте состоится распятие Иисуса.

6 (под вечер). Страдания и смерть Иисуса; его погребение (вечером).

Согласно преданию, эти события произошли 13 и 14 нисана по древнееврейскому календарю; нисан — первый весенний месяц, когда созревает хлеб, сутки же в Иудее исчислялись не с полуночи, а с шести часов пополудни⁹⁸. Иисус распят 14 нисана — то была пятница, церковью она поэтому объявлена «страстной».

«„Страсти“, — поясняет известный словарь Даля, — означает „страдание, муки, маета, телесная боль, душевная скорбь, тоска“, а также „подвиг, сознательное принятие на себя тяготы, мученичества“»⁹⁹. Определение Даля как нельзя более соответствует содержанию и сути евангельского рассказа. Его текст полностью переизлагается музыкой. На протяжении нескольких столетий развивался специфически музыкальный жанр «Страстей» (по-латыни — *Passio*, по-немецки — *Passion*; в русской транскрипции — наиболее употребительно во множественном числе: «пассионы»).

Главное событие «Страстей» неизбежно. В ходе повествования оно обрастает подробностями, частными событиями, которые воспринимаются словно ступени, ведущие к Голгофе — к распятию. В нем, в главном событии, заключен смысл рассказа, протекающего в объективном времени, тогда как само это событие обладает вневременной значимостью. Распятый — жертвенный символ людской несправедливости и одновременно реальное лицо, обреченное на мученичество, вызывающее чувство глубочайшего сострадания.

В духовных песнях Пауля Герхардта бесхитростно передана многомерность такого восприятия.

⁹⁸ См.: *Зелинский А. Н.* Конструктивные принципы древнерусского календаря. — В кн.: *Контекст* — 1978. — М., 1978, с. 73—74.

⁹⁹ *Даля В.* Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. — Спб. — М., 1882, с. 345.

О слабость, о недужность,
О муки без конца!
О горькая ненужность
Тернового венца!

.....

То — дело высшей чести,
То — божья благодать.
Одним с тобою вместе
Страданием страдать...

О ты, чей голос вечен,
Источник доброты,
Как больно изувечен,
Распят, унижен ты!
Какая злая сила
В какой злосчастный час
Преступно погасила
Свет, озарявший нас?

.....

Поверь мне и отныне
С тобою быть дозволю.
Я при твоей кончине
Твою утишу боль.
Когда в последнем стане
Ты встретишь смерть свою,
Я подложу ладони
Под голову твою...

Подобным сердечным тоном любви, печали, скорбной тоски, вместе с тем осуждения людской жестокости и веры в истинность всепобеждающей справедливости и овеена музыка «Страстей». Текст возглашал Евангелист: он свидетель происходившего, это прямая речь очевидца. В зависимости от того, откуда заимствовался канонический текст, пассионы назывались «по Матфею» (далее сокращенно МР), «по Луке» (LP), «по Марку» (MaP), «по Иоанну» (JP). Характер же музыки изменялся в связи с общим изменением исторического сознания и эволюцией художественных стилей. Становление жанра «Страстей» относится к начальному периоду средневековья.

В римско-католической церкви на Страстной неделе издавна читались на латинском языке соответствующие главы Евангелия. Текст распевался, а «роли» — с XIV века — распределялись между церковными служителями (клириками): рассказ Евангелиста поручался тенору, бас интонировал слова Иисуса. (Бах в пассионах неукоснительно придер-

живался этого канона¹⁰⁰.) Выделялись также реплики Иуды, Петра, Пилата.

Главную функцию выполнял Евангелист: он и повествует, и возмущается, и сострадает. При «омузыкаливании» его речи — она изложена прозой — в католической церкви использовались формулы григорианского хора; в протестантской — родная речь и обороты национальной песенности. В Германии они закрепились под названием *Passionston* («пассионный» модус речитации). Со временем и в самом повествовании, и во вторгавшихся в рассказ Евангелиста *turbae* (групповые реплики учеников, священнослужителей, черни и т. д.) усиливалось музыкальное начало.

Общая разновидность различных исторических типов «Страстей» — литургические драмы. С XIV века повсеместно распространились внецерковные инсценировки евангельской истории. В них участвовали ремесленники, студенты, школяры, бродячие жонглеры или шпильманы (народные музыканты) и т. д. Театрализованное действо начиналось шествием за город — «шествием на Голгофу» — и являлось одним из эпизодов инсценировки; затем разыгрывались сцены предательства, суда и казни; по ходу действия звучали песни на духовные стихи. Музыка, однако, играла здесь подсобную роль, и на жанр церковных пассионов подобные инсценировки оказали не прямое, а косвенное влияние, усиливая в «Страстях» черты действенности и драматизма.

К XVI веку в католической церкви утвердился *респонсорный* тип пассионов. Таково принятое в средневековом богослужбном обряде пение, основанное на принципе диалога (сопоставления) строк текста в исполнении солиста (дьякона) и хора. Респонсорный тип с речитацией Евангелиста, *turbae* и с краткими хорами — вступительным *Introitus* и заключительной прощальной молитвой — оказался устойчивым и вскоре был перенят протестантской церковью в Германии (И. Вальтер; мы к нему еще вернемся). Его высшее и последнее выражение — немецкие «Страсти» гениального Шютца (MP, MaP, JP 1665—1666). Однако уже в XVI веке возник другой исторический тип — *мотетные* «Страсти». Как и в мотете, текст в них подвергался полифонической разработке. Разумеется, участвовали только мужские голо-

¹⁰⁰ «Божье слово» — *Vox Christi* (лат.; дословно — «голос Христа») — Бах и в кантатах вкладывал в уста певца-баса, что делал еще с веймарских лет (см. речитативы, близкие к ариозо, в кантатах № 18, 182, 172, 61 и др.).

ca: *muler tacet in ecclesia* («женщине надлежит молчать в церкви»).

Мотетные пассионы писались для хора а *capPELLa*. Если использовались инструменты (точно не доказано), то лишь *colla parte*, дублируя вокальные голоса. При передаче сольных реплик контрапункт сводился к двух-трехголосию. дабы яснее акцентировался текст. Это относится и к партии Евангелиста. Полифонизация внесла в нее более подвижную ритмическую структуру взамен прежней размеренной нотации «нота против ноты» (такой нотации придерживался даже Шютц!). Музыка постепенно брала верх над приматом слова, художественная эмоция — над церковным догматом. И если католическая церковь стремилась сохранить ритуал неизблемым, что было зафиксировано в декретах Тридентского собора, то лютеранская, сменив латынь на понятный общине немецкий язык, не могла этому противодействовать. Вот почему жанр пассионов именно в Германии претерпел интенсивную образно-стилистическую и композиционную эволюцию.

В XVI веке сподвижник Мартина Лютера Иоганнес Вальтер (не путать его с однофамильцем, родственником Баха!) приспособил католические респонсорные «Страсти» к протестантскому обиходу. Благодаря иной акцентуации, расстановке слов и фраз, выделению эмфазиса родился *немецкий* *Passionston*, а звучание *turbae* приблизилось к песенности Лютеровых хоралов. Пассионы Вальтера (MP и JP — ок. 1530) были очень популярны в XVI — первой половине XVII века, служили образцом для других композиторов. Но во второй половине того же столетия подготавливался перелом: увлечение мотетным типом оказалось недолгим, но знаменовало усиление роли собственно музыкального начала. Помимо органа, принимавшего активное участие в протестантском богослужении, в том числе в пении прихожан, начали привлекаться другие инструменты. Вводится и хорал. Наконец, как медитации-размышления о том, о чем повествует Евангелист, в «действие» вторгались авторские духовные песни («оды»), а вслед за ними — на рубеже XVII—XVIII веков — сольные арии с речитативами. Предвестники грядущих изменений сказались на содержании и структуре пассионов.

Время наступило переходное, и этот новый тип явился «смешанным»: евангельский текст еще сохранялся, но перемежался мадригальными стихами. Приметы старого — *Passionston*, но уже сильно модифицированный в партии

Евангелиста, *turbae*, хоралы; новое — введение оркестра на равных основаниях с вокалистами, обращение к оперным средствам выразительности ради передачи драматичной, патетической экспрессии. Подобные «Страсти» требовали заранее разработанного словесного либретто; выдвигается также потребность в музыкально-архитектоническом соподчинении весьма разнородных компонентов, составляющих пассионы. Так прежняя традиция сочеталась с современным стилем. Бах отстаивал органичность этого противоречивого сочетания вопреки тому, что с начала XVIII века все увереннее утверждался тип *ораториальных* «Страстей». От этого типа Бах заимствовал многое, прежде всего — возросшую роль медитаций, но отверг главное: в ораториальных пассионах евангельский текст замещался свободным стихотворным пересказом, *Passionston* стал неуместным, исключены были хоралы. Сакральное «действие» с его главенствующим ритуальным событием сменилось близкой к опере персонифицированной драмой. Исчезло даже само наименование «Страсти»; оратории назывались: «Истекающий кровью и умирающий Иисус» или «За грехи мира распятый Иисус»¹⁰¹ и т. п. Число подобных произведений множилось; среди наиболее известных — «Смерть Иисуса» К. Г. Грауна (1755). Эти оратории исполнялись уже не в рамках церковной литургии, а в концертных условиях. Баховские пассионы оказались надолго забытыми — вплоть до знаменательной даты 11 марта 1829 года, когда 20-летний Мендельсон в концерте, состоявшемся в зале берлинской Певческой капеллы, воскресил из забвения «Страсти по Матфею».

2

В некрологе указано, что Бах создал пять пассионов. Полностью дошли до нас партитуры JP и MP. В отношении остальных, утерянных, высказывались сомнения, домыслы, догадки. Сейчас спорные вопросы можно считать проясненными, хотя остаются гипотетические моменты, что в первую очередь относится к самому раннему произведению Баха в этом жанре, время создания которого — примерно 1714—1716 годы (либо 1715—1717).

¹⁰¹ Таково название популярного либретто гамбургского поэта Б. Г. Брокеса, на текст которого писали музыку Кайзер (1712), Гендель, Телеман (1716), Маттезон (1718). Бах в JP воспользовался некоторыми мадригальными текстами из этого либретто.

Предполагают, что в Веймаре он написал однохорные МР, тогда как нам известны двуххорные. В позднейших, «лейпцигских» МР есть завершающая первую часть хоральная фантазия (№ 35), стилистически близкая к аналогичным хорам веймарских лет. Некоторые черты в *turbæ* подтверждают их принадлежность к тем же годам. Наконец, в двух ариях (№ 9 и 74) использованы тексты поэта С. Франка, а его стихами, покинув Веймар, Бах более не пользовался. Отсюда делается вывод: создавая в Лейпциге МР, Бах частично воспользовался музыкой одноименных веймарских «Страстей». К тому же в перечне партитур пассионов, которыми располагал Филипп Эмануэль, содержится пометка: одна из них неполная (*incomplet*)¹⁰².

JP Бах впервые исполнил в 1724 году, в несколько иной редакции — в следующем году; МР — в 1729-м. Об этих гениальных творениях далее говорится подробно, пока же продолжим хронологию. LP были исполнены, вероятно, в 1730 году; никаких следов баховских «Страстей по Луке» обнаружить не удалось. MaP относятся к следующему году; эта партитура тоже утеряна, но мы располагаем сведениями о том, что она, в общих чертах, собой представляла.

Либретто «Страстей по Марку» Пикандер опубликовал в 1732 году. Таким образом, текст известен, и по нему установлено, что в пассионы пересажено пять номеров из Траурной оды — два хора (вступительный и заключительный) и три арии. Всего же в MaP шесть арий (в МР — 14, в JP — 8), двенадцать *turbæ* (в МР — 18, в JP — 14) и шестнадцать хоралов (в МР — 15, в JP — 11)¹⁰³. Само сопоставление приведенных данных показывает, что MaP по размеру меньше и выполнению проще, чем JP и, тем более, МР. Объясняется это, видимо, изменением жизненной позиции Баха, вызванным тяжбой с магистратом, о чем рассказано в биографическом разделе книги.

Что же он исполнял в остальные годы на Страстную пятницу? За время пребывания в Лейпциге Бах должен был дать пассионы 25 раз¹⁰⁴. Согласно последним изысканиям,

¹⁰² В лейпцигских МР не менее двадцати номеров представляют собой пародии. Выше отмечалось, что Траурная музыка на смерть князя Леопольда (партитура утеряна, но Пикандер напечатал текст) во многом совпадает с соответствующими номерами пассионов.

¹⁰³ Хоралы проще разучить, нежели большие хоры. Бах, например, руководил исполнением пассионов Штельцеля, которые имели 20 хоралов и ни одного хора!

¹⁰⁴ В 1733 году объявлен государственный траур, и любая музыка в церкви запрещена: в 1750-м Бах был тяжело болен.

«Страсти по Иоанну» исполнялись пять раз: в 1724, 1725, 1727, 1738, около 1740 года; «Страсти по Матфею», вероятно, четырежды: в 1729, 1736, 1745 и, возможно, в 1749 году¹⁰⁵. Далее, известно, что Бах обращался к пассионам Кайзера, Генделя, Грауна, Штёльцеля, даже к пастиччо — «смеси» из произведений разных авторов. Случаи исполнения чужих произведений учащаются к концу 30-х годов. Над всем исполненным возвышаются шедевры Баха: JP и MP. В них много общего, но существенны и различия.

Общее — в трактовке жанра пассионов. В передаче хода действия Бах неукоснительно придерживается канонического текста. В его воплощении явственно ощущается авторская позиция, отношение к излагаемому ходу событий, что еще более усиливается музыкой (сольной и хоровой) на мадригальные стихи. Роль лирико-драматических комментариев наряду с молитвенными хоральными песнопениями столь велика, что баховские «Страсти» воспринимаются не только как действие с определенным сюжетом, но и как свободная фантазия с солистами, хорами, оркестром, углубляющая содержание и расширяющая наши представления об этом сюжете.

Еще раз подчеркну: Бах излагаемое передает так, как оно *объективно* проходило, но в изложенном настолько сильно выражено *субъективное*, личное начало, что смываются грани повествования и то, что по смыслу должно было происходить раньше, нередко музыкой предварено. Например, открывающий «Страсти по Матфею» вступительный хор, изображающий, подобно народным инсценировкам, шествие на Голгофу, по ходу действия следовало бы поместить значительно позднее — в пятом звене, согласно нашей, приведенной выше, схеме, а басовую арию № 51 «Верните мне моего Иисуса» по смыслу надлежало бы петь Иуде, но в предшествующем речитативе Евангелиста сообщается, что он уже повесился¹⁰⁶. Вообще, кроме Иисуса, изречения которого наделены поразительной по напевности красотой и окружены «нимбом» струнных, ни одно «действующее»

¹⁰⁵ Используются данные церковных хроник, а также графологического анализа исправлений, внесенных автором в партитуры пассионов.

¹⁰⁶ Бах не разделял партитуры на номера: нумерация введена — согласно членению на речитативы, арии, хоралы — только в XIX веке: мы ее придерживаемся. В NBA избран другой принцип нумерации: все, что связано с каноническим текстом, — речитатив Евангелиста и *turbas* — объединено под общим номером. Поэтому вместо 78 номеров MP, как то было в прежних изданиях, в NBA получилось 68 номеров.

лицо не наделено характеристическими чертами. За примерами обратимся вновь к МР. Исходя из реальной драмы Петр в соответствии с пророчеством Иисуса отрекся от Иисуса, однако ария № 47 «Смилуйся надо мной» поручена альту. Встречающийся в барочной поэзии аллегорический образ «дочери Сиона» — образ верующей души — представлен в альтовой арии № 36 «Ах, увели моего Иисуса». Прямое обращение от первого лица встречается и в № 1, 19 или 75, но предполагаемая «дочь Сиона» поет здесь то хором, то сопрано, то басом! Короче говоря, «Страсти» Баха никак не могут быть уподоблены ораториальным, где четко разграничены партии действующих лиц. Здесь же — непсонифицированная драма. Реалии действия сохранены, но «фантазия» развивается сплошным потоком, будучи имманентно-музыкально организованной: в архитектонике пассионов полнее всего обнаруживается своеобразие композиционного метода Баха (речь об этом впереди).

Различия же между ЈР и МР обусловлены прежде всего самим каноническим текстом. В МР — это главы 26 и 27 из Евангелия от Матфея, которые содержат 141 стих, в ЈР — главы 18 и 19 от Иоанна, имеющие 82 стиха. В первую часть МР вошли сцены, которых нет в ЈР, — сговор первосвященников и тайная вечеря. Действие в ЈР начинается с пленения Иисуса (согласно нашей схеме — с третьего звена повествования), что приходится на конец первой части МР — с № 32. Для еще большего усиления драматизма Бах ввел в ЈР два эпизода из Евангелия по Матфею. Первый — в конце речитатива № 18: пропел петух, и отрекшийся от Иисуса Петр, «выйдя вон, плакал горько»; скорбно-страстный эффект закрепляется в последующей арии. Второй эпизод — рассказ о том, как после смерти Иисуса «разодралась завеса в храме — земля потряслась... гробы разверзлись» (речитатив № 61). Наконец, сцены «положения во гроб» в МР более развернуты, чем в ЈР.

Концентрация действия в «Страстях по Иоанну» обострила противопоставление сфер *turbae* (образов «зла») и сольных медитаций, молитвенных песнопений (образов «добра»), тогда как в «Страстях по Матфею» шире отражены жизненные явления и многообразнее — душевные состояния; вместе с тем арии ЈР, в общем, более развиты и свободнее построены, еще резче противопоставлены сфере *turbae*. Этим и обусловлены различия в направленности содержания и в композиционном строении двух баховских шедевров. Рассмотрим их отдельно.

Как указывалось, «Страсти по Иоанну» имеют две редакции. Вторая редакция немногим отличается от первой¹⁰⁷. Под конец, судя по автографу, Бах вернулся к первой редакции. Отличие заключается в замене некоторых номеров, что, вероятно, вызвано условиями исполнения в церкви св. Николая (см. с. 85).

В первой редакции исполнен величия и драматизма вступительный хор «*Herr unser Herrscher*»¹⁰⁸, во второй вместо него — созерцательная по духу и более простая, хотя пространно изложенная, упомянутая выше «веймарская» хоральная фантазия, которая «перекочевала» потом под № 35 в МР¹⁰⁹. Заключением служил развернутый хорал, перенесенный во вторую редакцию из «пробной» кантаты № 23. Заменены также более простыми две арии № 31 и 32 (с предшествующим ариозо); в первой редакции это великолепные образцы баховской лирики — «*Ach, mein Sinn*» (в вольном переводе — «Что со мной?») для тенора со струнными и «*Ergäbe*» («Поразмыслим») также для тенора с двумя виолами да мур. Таковы главные изменения. В наше время иногда исполняется вторая редакция, но предпочтение отдается первой.

Начальный раздел «действия»: предательство и пленение (№ 2—11). Аналогичные по музыке турбае подосланных стражников (№ 3 и 5) окаймляют исполненные достоинства слова Иисуса «Это я». Вторичное его признание подчеркивается хоралом «*Herzliebster Jesus*»¹¹⁰. В центре второго раздела (№ 12—20) — отречение Петра. Сначала ученик сопровождает учителя (ария № 13 — «Я следую за тобой»). Далее рассказывается, как отвели Иисуса на допрос — сначала к Анне, затем к Каифе, что комментируется повторением скорбного хорала № 15. Музыкальное развитие устремляется к речитативу Евангелиста (слова в № 18 «и плакал горько» выделены *Adagio*) и завершается арией «*Ach, mein Sinn*». Границы остальных четырех разделов еще подвижнее из-за нарастающего драматизма.

Третий раздел начинается с судилища в претории. Иисуса бичуют (близкие по музыке турбае № 23 и 25). Пилат покорен величием его духа. Дважды повторенный хорал № 27 — мелодия «*Herzliebster Jesus*» — подчеркивает зна-

¹⁰⁷ До недавнего времени ошибочно считалось, что общеизвестная — первоначальная — редакция являлась более поздней.

¹⁰⁸ «Господь наш владыка».

¹⁰⁹ В JP в тональности Es-dur, в МР — E-dur.

¹¹⁰ «Горячо любимый Иисус».

чительность беседы. Толпа требует выдачи Иисуса, и Пилат «велел бить его», о чем рассказывает Евангелист в № 30. В ответ — длительно развернутое размышление в ариозо и арии «Erwäge», лирической вершине всей сцены.

Четвертый раздел — драматическая кульминация «Страстей», где круги окаймления устремлены к хоралу № 40, оплакивающему безвинную жертву. Словно волнами вздымается нарастающая ярость толпы. Один круг окаймления — дважды повторенный хор «Распни его!» (№ 36 и 44); еще более яростны издевательские по тексту и подобные по музыке фуги № 38 и 42. А в центре — хорал... В басовой арии «Eilt» («Торопитесь»), сопровождаемый репликами хора, воссоздано шествие на Голгофу.

Пятый раздел (№ 53—63) — распятие. Снова злу, воплощенному в turbae, противостоит комплекс арий. «Свершилось», — поет альт в сопровождении гамбы. Ария № 58 двухчастна: сначала выражается беспредельная скорбь, а потом, внезапно, ликование: дух не сломлен, Иисус воскреснет! Хоралом (№ 56 и 60) окаймляется свершение трагедии.

Шестой раздел краток. Образы «зла» отсутствуют. Главенствует печальный колорит. За хоровой «арией прощания» следует заключительный традиционный хорал.

Как мы могли убедиться, музыкальная архитектура JP скреплена повторами, окаймлениями, аналогическими соответствиями. В последнем отношении поучительно сравнение следующих пар арий: № 11 — № 13, № 19 — № 58, № 31/32 — № 62/63, № 48 — № 60 (последние две с хором).

Еще более сложной предстает архитектура «Страстей по Матфею». Музыкальное развитие столь органично, что представляется как нечто естественно данное, не требующее разъяснений. Но за этим скрывается логичность построения, исследование которой может приблизить к пониманию творческой манеры Баха, его композиционной техники.

Сложность заключается прежде всего в том, что «Страсти по Матфею» — двухорная композиция: каждый хор имеет свой оркестр и своих протагонистов, то есть певцов-солистов, а оркестр, говоря нашим современным языком, — концертмейстеров. Хоры I и II поют то раздельно (особенно в первой части пассионов), то совместно. Так же играют оркестры, причем бывает, что концертирует (солирует) инструменталист одного оркестра, сопровождает же его другой. Возможно далее, что Бах имел в виду двух исполнителей continuo — двух органистов. Всего же в премьере МР участвовало непомерно большое по тем временам количе-

ство исполнителей: инструменталистов примерно 32—34 (медь отсутствовала — церковный ритуал в Страстную пятницу требовал ее исключения), вокалистов — 26—28. Но дело не только в исполнительском аппарате — вся композиция МР исключительна по размаху: без купюр она длится более четырех часов¹¹¹.

МР имеет три мощных портала, первый уже неоднократно упоминался — им открываются «Страсти». В оркестре — неуклонное шествие в ритме сицилианы. Хор I оплакивает невинную жертву; хор II врывается в широкий распев, вопрошая: «Кого» (подразумевается: ведут?), «Как?», «Что» (произошло?), «Куда?»... Над всем звучанием будто парит девятый голос хора I — его поют сопранисты, которых в церкви св. Фомы Бах разместил на небольшой галерее напротив другой галереи, где находится основная масса хоров и оркестров, что создавало особый стереофонический эффект. Девятый голос интонирует в унисон непреложную тему хорала «O Lamm Gottes unschuldig» («О невинный агнец Божий»); этот хорал обычно исполнялся общиной в Страстную пятницу. Под конец оба хора объединяются, выражая чувства печали, сочувствия, раскаяния.

В № 35 медлительно и плавно разворачивается также неоднократно упомянутая хоральная фантазия, где хоры I и II поют совместно, удваивая голоса; это единственный в МР номер со сплошным нераздельным звучанием обоих хоров. № 78, заключительный, — «хоровая ария» d. c., аналогичная № 67 в JP; она выдержана в гомофонной манере и тем отличается от предшествующих полифонически разработанных хоров.

Есть и другие опоры, которые сближены перекрестными связями с № 1. Так, в № 33 — сцене пленения Иисуса — хор II, нарушая плавное плетение опечаленных голосов сопрано и альты, гневно требует отпустить его. В № 36 хор — опять же II — поддерживает, утешает дочь Сиона («Где твой друг?.. Будем вместе искать его»). В № 70 — в предвосхищение рассказа о кончине Иисуса — звучит песнь прощания и надежды, в которую вторгаются вопросы того же хора II: «Куда, где?»

Скрепляют композицию и повторы хоралов. Пять раз звучит мелодия «O Haupt voll Blut und Wunden»¹¹², обозна-

¹¹¹ Первая часть звучала на заутрене, вторая — в обедне.

¹¹² «О чело, окровавленное и раненое»: мелодия использована в конце Рождественской оратории.

чая центральные моменты в драме: скорбь в Гефсимании (№ 21 и 23), сцены суда (№ 53 и 63 окаймляют эту сцену), смерти (№ 72). Трижды повторяется уже знакомая нам по JP мелодия хорала «Herzliebster Jesus», в котором выражена основная идея пассионов. Устанавливается взаимосвязь между отдельными *turbae*.

Общностью аффектов объединяются некоторые арии и ариозо. Например, в № 9, 10, 12, 18 возникает ассоциативный ряд, вызывающий близкие по смежности средства выразительности: «текут ручьи слез», «капают слезы», «истекает кровью измученное сердце», «сердце утопает в слезах». Другой комплекс исподволь подготавливается в № 41: «Терпение [хранить я должен], когда меня жалят лживые языки». (Иисус молчит на допросе.) Уколы, которым противопоставляется терпение, сменяются беспощадными ударами бича: ритмом бичевания пронизаны № 60, 61, 66. (Иисус, направляясь к Голгофе, несет на себе крест.) Наконец, целенаправленно тональное движение: семантической значимостью наделяется смена диэзных тональностей (e-moll a-moll, h-moll, G-dur) бемольными (c-moll, Es-dur).

Бах мыслит *структурно-полифонически*: музыкальное развитие протекает в разных, но соотнесенных «пластах». Их взаимодействие рождает «контрапункт» драматургических линий, который разворачивается то чередуясь «по временной горизонтали», то совмещаясь в заданных точках «по вертикали». Динамика внешнего, событийного плана, о чем повествует евангельский текст, предстает в сложном соотношении с планом внутренним, запечатленным в ариях, мадригалных хорах, хоралах. Архитектоническим замыслом композитора обусловлены широкие ритмы волн подъема — спада, напряжения — разрядки.

Семь разделов образуют МР. Первый — сговор первосвященников, сцены в Вифании (№ 2—12): согласно нашей схеме сюжета — ввод в «действие». Второй (№ 13—23) — тайная вечеря. Третий (№ 24—31) — скорбь и смертная тоска Иисуса в Гефсимании. Четвертый (№ 32—35) — развязка первой части: пленение Иисуса. Пятый (№ 37—53) — допрос Иисуса, отречение Петра, самоубийство Иуды. Шестой (№ 54—72) — осуждение, шествие на Голгофу, смерть. Седьмой (№ 74—78) — отпевание.

Вкратце отметим центральные номера, следуя за развитием сюжета.

Указанный ввод в действие начинается драматично — с предвестия неминуемого распятия. Траурную весть коммен-

тирует хорал (№ 3). В Вифании, куда Иисус привел учеников, некая женщина умащивает его голову драгоценной водой, что вызывает недоумение учеников: «К чему такая трата?» (№ 7). В ответ разъясняется: это как бы погребальный обряд, который вскоре будет свершен по Иисусу. Эмоциональная реакция содержится в арии альты «Покаяние и раскаяние» (№ 10). Тем временем Евангелист сообщает об измене Иуды. «Кровоточи же, сердце», — вызывает ария сопрано (№ 12).

Тайная вечеря — единственный в пассионах раздел, где преобладают просветленные тона: в торжественной речи о причастии (№ 17) и в арии сопрано «Я хочу подарить тебе свое сердце» (№ 19). Но и на эту сцену ложатся мрачные тени, когда Иисус предрекает, что один из учеников предаст его (они, перебивая друг друга, восклицают: «Не я ли, учитель?» — № 15) и что Петр, прежде чем пропоет петух, трижды отречется от него. Сверхшающийся переход от радости к страданию подытоживается хоралом (№ 23).

Сцена в Гефсимании потрясает силой выразительности и драматизмом. Томление Иисуса передано и в заключительной фразе речитатива «Душа моя скорбит смертельно» (№ 24), и в арии тенора «О боль, дрожит измученное сердце», которая перемежается звучанием хорала (№ 25). Иисус велел ученикам бодрствовать, но «отяжелели их глаза». Противоречие между духом и немощным телом замечательно передано в арии тенора «Я хочу быть настороже», тогда как хор поет: «Засыпают наши грехи» (№ 26). Трижды Иисус — в одиночестве — обращается с мольбой «Да минует меня чаша сия», и трижды он находит учеников спящими. Далее действие разворачивается стремительно: приходит Иуда, учитель схвачен, ученики разбежались. В дуэте сопрано и альты «Пленен Иисус мой» события ночи претворяются в символически-живописном плане (№ 33). Врываются реплики хора «Оставьте его, не вяжите!» Дуэт продолжает: «От боли свет луны погас». Внезапно обрушивается вся громада объединенных хоров, как взрыв возмущения несправедливостью: «И скрыли тучи гром и молнию».

Первую часть завершает хоральная фантазия «О человек, оплакивай свой грех великий» (№ 35), а вторую открывает ария альты с хором «Ах, уже нет Иисуса моего».

В сценах суда сочетаются разноплановые эпизоды. Неизменно подчеркивается стойкость духа страдальца — и тогда, когда «плевали ему в лицо и душили его» (ответствует хорал

№ 44), и тогда, когда Пилат обвиняет его (снова звучит еще один хорал, № 53). Однако до того сбывается пророчество: убоявшись, Петр отрекается от учителя, о чем почти рыдая поведал Евангелист, и рыдания непосредственно переключаются в одну из лучших арий — «Смилуйся» (№ 47, поет альт).

Мы приближаемся к самому драматичному моменту: толпа вправе помиловать одного из двух осужденных — Иисуса или разбойника Варраву. Чернь требует казни Иисуса. Неистовы дважды повторенные краткие хоры: «Распни его», а между ними — изумительная по красоте ария сопрано «Во имя любви идет на смерть Спаситель мой» (№ 58). Проникновенная ария словно вознесена ввысь: генерал-бас умолкает, два гобоя да качча служат опорой голосу — его своим мелодическим узором обвивает флейта...

Шествие на казнь и смерть на кресте музыкально неразрывно связаны. Прерывая повествование Евангелиста, бушуют злобные хоры (особенно в № 67), издеваясь над осужденным, распятым. Тем яснее высветляется тихая музыка басовой арии «Приди, сладостный крест» (№ 66)¹¹³. Перед грозным мигом смерти возникает перелом: жалоба в ариозо «Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа» (№ 69) сменяется проблеском надежды — как луч солнца, прорезающий облака, — в арии «Смотрите, Иисус нам руку протянул» (№ 70, солирует альт).

Эпilog выдержан в основном в элегически-умиротворяющих тонах, будто все окутано вечерним сумраком. Даже хоры звучат под конец приглушенно. Погребальной песней, где рефреном служат слова «*Ruhe sanfte*» («Покойся с миром»), заканчивается гениальное творение Баха.

VI

МАГНИФИКАТ, МЕССЫ

Согласно реформе Лютера, в протестантском богослужении допускались следующие песнопения на латинском (*Kyrie* — на греческом) языке, заимствованные из католического обихода: *Sanctus*, *Magnificat*, два начальных раздела мессы — *Kyrie* и *Gloria*; эти две части, вместе взятые,

¹¹³ Арию сопровождают виола да гамба и *continuo*. Гамба солирует также в теноровой арии Терпение (№ 41). В концертном исполнении они, к сожалению, зачастую исключаются, тогда как их музыкально-драматургическое значение очень существенно.

именовались «краткими мессами» (*missae breves*, множественное число от *лат. missa brevis*).

Бах написал для церкви *Sanctus* (1724 — прототип заключительного номера Рождественской оратории). *Магнификат* и четыре «краткие мессы». (Месса *h-moll* не предназначалась для протестантской литургии.)

Текст *Магнификата* — молитва благодарения Марии, ожидающей рождения Иисуса¹¹⁴. В богослужении эта молитва утвердилась как славословие в честь богоматери. Вначале возглашается: «Возвеличит душа моя Господа». Под конец к каноническому тексту добавляется краткий вариант *Gloria* с заключительным «аминь» (см., например, *Магнификат* Шютца). Исполнение приурочивалось обычно к рождественским праздникам. Так и поступил Бах в 1723 году. В первой редакции он вставил после № 2, 5, 7 и 9 духовные гимны, во второй редакции (1730?) их исключил и главенствующую тональность *Es-dur* сменил на *D-dur*.

Музыка баховского *Магнификата* отчасти родственна Рождественской оратории, что вызвано близостью тематики. Но в целом она проще основного вида баховских кантат: так, хоров здесь всего пять, только в одном имеется краткая фуга (№ 11); проще склад и строение сольных номеров (пять арий, один дуэт и один терцет). Преобладают либо ликующие тона, либо просветленно-лирические.

Произведение состоит из двенадцати номеров, некоторые завершаются на доминанте. Слитными предстают начальные четыре номера, обрамленные сходными торжественными хорами; в альтовой арии № 2 воспевается радость души, в проникновенной арии для сопрано с солирующим гобоем — смирение. Второй комплекс образуют № 5—9. Это басовая ария (благодарение тому, «кто возвеличил меня»), певучий дуэт (о милосердии), мощный хор («явил силу»), энергичная теноровая ария («низложил сильных мира сего, вознес смиренных») и прекрасная пасторальная ария с двумя солирующими флейтами и *continuo* («алчущих исполнил благ»). Интимный характер сохраняется в прозрачном по звучанию имитационном терцете № 10, которым открывается третий комплекс; далее следуют фуга и *Gloria* (в текстах предшествующих номеров подготавливается утверждение «Славы»).

Четыре «краткие мессы» созданы в 1737 или 1738 году:

¹¹⁴ Лука. I: 46—55. Лютер дал перевод текста (см. баховскую кантату № 10 — «немецкий магнификат»).

Бах, вероятно, послал их (или собирался послать) в Дрезден в благодарность за присвоение чина «королевско-курфюрстского придворного композитора». Исполнял ли он их в Лейпциге, неизвестно, но вполне мог исполнить.

Баховские *Missae breves* лишь условно именуются «краткими»: по продолжительности они сопоставимы с мессой F-dur Моцарта или его же Коронационной мессой, если говорить о наиболее известных его произведениях в этом жанре, но у Моцарта положен на музыку весь канонический текст, Бах же ограничился молитвами покаяния (*Kyrie*) и благодарения (*Gloria*). По сравнению с мессой h-moll их музыка проще, доступнее; лучшими представляются мессы F-dur и A-dur (тональности остальных — g-moll, G-dur)¹¹⁵.

Месса как род богослужения имела длительную историю. В течение первого тысячелетия н. э. изменялось ее ритуальное назначение. Менялась и трактовка самого термина «месса» (*лат. missa, итал. messa, франц. messe, нем. Messe, англ. mass*)¹¹⁶. В раннехристианском церковном обиходе этим словом обозначался момент богослужения, когда из церкви «отпускались» (выдворялись) некрещеные, не имевшие права присутствовать при «пресуществлении даров» (то есть при символическом превращении хлеба и вина в тело и кровь господню) и при таинстве причастия, а с IV века — также отпущение грехов (оно приходилось на конец богослужения). Однако вскоре под мессой стали понимать литургию (католическую) при обряде причастия (евхаристии). (Понятие «месса» нашло известное применение и вне като-

¹¹⁵ Из 25 номеров всех «кратких месс» Баха не менее двадцати представляют собой пародии. Их полный перечень дает Швейцер (с. 54); к сожалению, он не учитывает художественных достоинств этих месс.

¹¹⁶ Позднелатинское существительное «*missa*» (букв. — «отпускание») является производным от глагола «*mittere*» («метать», «отпускать», «распускать», «отправлять», «посылать», «испускать», «выпускать», «освобождать» и т. д.: глагол имеет множество оттенков смысла). Другое существительное от того же глагола (относящееся к классической латыни) — «*missio*» («метание», «отправление», «освобождение» и т. п.). Ср. латинские слова того же корня с различными приставками — «*dimissio*» («отпуск», «увольнение»), «*transmissio*», («пересылка», «передача») и др.: ср. также усвоенные русским языком слова «миссия», «эмиссия», «трансмиссия» и т. п. Латинское слово «*missa*» — но уже не в качестве существительного, а в функции страдательного причастия (женского рода) — фигурирует также в завершающей католическую литургию речитации священника «*Ite, missa est*» («Идите, распущена», то есть «Расходитесь, собрание распущено»), на что хор (либо вся община) отвечает: «*Deo gratias*» («Благодарение Богу»).

лицизма, в том числе в лютеранской протестантской церкви.)

Постепенно отбирались молитвенные тексты, упорядочивалась связь фраз, состав которых разнороден, заимствован из библейских псалмов и евангельских поучений, а также из догматов христианского вероучения, разработанных на двух вселенских соборах — Никейском (325) и Константинопольском (787). Эти догматы вошли в текст мессы, особенно в ту ее часть, которая называется *Credo*, или *Symbolum Nicaenum* («Никейский символ»; подразумевается: символ веры). К началу второго тысячелетия весь текст сложился в единое целое. Отныне он не модифицировался — был канонизирован, а именно в такой последовательности:

Kyrie eleison (греч. «Господи, помилуй») — еще в античности принятая мольба о прощении, в IV веке адаптированная и измененная христианской церковью путем добавления фразы *Christe eleison* («Христос, помилуй»). В *Kyrie* три предельно краткие фразы, крайние подобны, в средней — упоминание Христа.

Gloria («Слава») — гимн хвалы, благодарения и мольбы. Прообраз — библейский псалом, в Евангелии значится как «песнь ангелов». Окончательная версия относится к IX веку. В мессу гимн включен в XI веке, содержит 17 фраз, где прославляются Вседержитель Бог-Отец и Бог-Сын, «взявший на себя людские грехи мира» (*Qui tollis peccata mundi*).

Credo (начало текста — *Credo in unum Deum*, «Верую во единого Бога») — наиболее догматическая часть. В 18 фразах излагается учение о единосущности Святой Троицы: Бога-Отца («творца неба и земли, всего видимого и невидимого»), Бога-Сына и Святого Духа. О Христе сказано, что он вочеловечился, был распят (*Crucifixus*), погребен и воскрес на третий день (*Et resurrexit*). Часть заканчивается признанием обряда крещения (*Confiteor*) и ожидания воскресения из мертвых. В предшествующей фразе высказывается вера в «единую святую соборную апостольскую церковь». Латинское слово «соборную» (*catholicam*) вызывало у протестантов ассоциацию с католицизмом, и потому эта часть мессы не включалась в литургию лютеранской церкви (скорее из политически-тактических соображений, чем из религиозных). Во всяком случае если *Credo* и читалось, то не полностью. Такой обычай установил Лютер в послании «Немецкая месса и порядок богослужения, принятый в Виттенберге» (1536). Григорианские хоралы *Credo*

были канонизированы римско-католической церковью в XI веке.

Sanctus («Свят») — древнейшего происхождения. Это трижды повторенное восклицание серафима из книги пророка Исая (Ветхий завет): «Свят, свят, свят Господь Саваоф». В следующей фразе сказано: «Полны небо и земля славы твоя». Далее возгласы Hosanna (древнееврейское приветствие) обрамляют фразу Benedictus — «Благословен грядущий во имя Господне». В христианской версии, относящейся, по-видимому, к V веку, Sanctus имеет три фразы. К XI—XII веку — это литургическая кульминация мессы.

Agnus Dei («Агнец Божий») включено в нее, вероятно, в VIII веке для заключения молитвы трижды повторенной фразой: «Агнец Божий, взявший на себя грехи наши, помилуй нас». В третий раз присовокупляются слова Dona nobis pacem («Дай нам мир»).

Сначала текст мессы читался (*missa lecta*), потом пелся (*missa in cantu*). Длительное время оба вида сосуществовали.

Как единая музыкальная форма месса сложилась к XIV веку. И если ранее за отдельными частями или фразами закреплялись мелодии григорианского хора, а пение полностью регламентировалось церковным ритуалом, то теперь музыка начинает, в свою очередь, оказывать воздействие на литургию. Первые рукописи партитур — четырехголосная месса Гильома де Машо (предположительно — 1364 год) и так называемая «Турнейская месса» (из Турнё на севере Франции, — возможно, XIII век, во всяком случае, не позже первой половины XIV века).

В XV — XVI веках музыканты, обслуживавшие церковь, — а цивилизирующим центром их деятельности была именно церковь! — наибольшее внимание уделяли мессе: предустановленные рамки литургии преодолевались, музыка приобретала самостоятельное художественное значение. Полифоническая месса — исторически очень важное, к тому времени высшее завоевание на пути становления крупной музыкальной формы. Исполнение такой мессы, в которой сосредоточено выражение «возвышенного созерцания» (определение В. Конен), приурочивалось к большим праздникам церковного календаря, что подчеркивалось эпитетом *solemnis*, то есть «торжественная» (ср. *Missa solemn* Бетховена).

От англичанина Данстейбла и фламандца Дюфаи

(XV век) до нидерландцев Окегема, Обрехта, Жоскена Дебре — таков путь искусства композиторов-полифонистов к своей первой вершине; вторую образуют мессы Палестрины и Орландо Лассо (оба умерли в 1594 году). В конце XVI века Джованни Габриели, представитель венецианской школы, создал двуххорные композиции с инструментальным сопровождением концертирующего склада.

В дальнейшем, в XVII веке, развивались два типа мессы: 1) полифонический хоровой строгий стиль а cappella — линия, идущая от Палестрины; 2) для хора и солистов с basso continuo и другими инструментальными партиями, включая солирующие («облигатные»), — линия, идущая от венецианской школы. Вплоть до XVIII века сохранялось сосуществование и смешение «старой» полифонической манеры с «новой». Славились мессы Перголези, Йоммелли, Лотти, Кальдары (около 60 месс). Мессы писали и Гайдн (14), Моцарт (19), Бетховен (две: C-dur, 1807; «Торжественная», 1813 — 1823). По аналогии с бетховенской «Solemnis» баховскую мессу h-moll в XIX веке стали называть «Высокой».

Время создания ее первых двух частей не вызывает сомнений — 1733 год. Столь же очевидно, что далекий прототип Sanctus относится к еще более раннему времени — к 1724 году. В отношении дат написания остальных частей у баховедов нет полного единомыслия. Ныне, однако, все более крепнет убеждение, что Бах работал над ними, в том числе над Gredo, под конец жизни (Г. Дадельзен утверждает, что в 1747 — 1748 годах). Во всяком случае, до тех пор, пока не ослеп, он вносил в партитуру коррективы. Следовательно, на протяжении примерно пятнадцати лет Бах обращался к своему великому творению и, завершив его, на заглавных листах обозначил¹¹⁷:

№ 1 Missa [Kyrie. Gloria].

№ 2. Symbolum Nic[aj]enum [Credo].

№ 3. Sanctus.

№ 4. Osanna. Benedictus. Agnus Dei. Dona nobis pacem.

Автограф содержался в одной папке. Начертанное на ней общее заглавие «Месса» написано не баховской рукой.

Почему *протестант* Бах написал полную *католическую* мессу? Возможно, Kyrie и Gloria были исполнены в Дрезде-

¹¹⁷ В квадратные скобки заключены пояснения автора книги. На заглавных листах имеются указания на вокальный и инструментальный состав.

не: в каллиграфически выписанных голосах, посланных в дар Августу III, с необычайной тщательностью проставлена цифровка генерал-баса (в остальных частях отсутствует). Из-за отсутствия документальных данных ни утверждать, ни отрицать этого нельзя. Но в ортодоксально-протестантском Лейпциге исполнение никак не могло иметь места — хотя бы потому, что размеры *Kyrie* с *Gloria* непомерно велики: они длятся около часа, а сочинения столь большой продолжительности на латинском языке не допускались в лютеранской церкви¹¹⁸. Отсюда с очевидностью явствует: не литургические цели преследовал Бах, а собственно музыкальные: замысел Высокой мессы проясняется в контексте позднего периода его творчества. Бах воочию мог убедиться в том, как падает интерес к тому типу пассионов, который он убежденно отстаивал. А мессы сохранялись в сознании потомства: Бах ревностно изучал произведения предшественников (Палестрина) и современников (Зеленка и др.). Его привлекала строгая манера *stile antico*, возможность средствами этого стиля строить крупную форму. Начав Высокую мессу, он не мог не закончить ее: великого мастера полифонического письма увлекла задача запечатлеть свое искусство в жанре, проверенном столетиями. Согласно тогдашней терминологии, пассионы примыкали к *musica applicata*, то есть к музыке «прикладной», *приспособленной* для передачи действия, выраженного словом, а месса — к музыке «чистой» (*musica pura*); последняя, правда, тоже связана со словом, но оно лишено национальной окраски, звучит как некая формула, общезначимая, надличная. Бах, как протестант, писал внецерковное произведение, что, однако, никак не вступает в противоречие с религиозным содержанием текста.

Мессу образуют 24 номера. Примерно две трети номеров — пародии, где музыка в той или иной мере (по сравнению с оригиналом) изменена¹¹⁹. Несмотря на то, что — по первому номеру — месса именуется си-минорной, преобладает в ней D-dur с родственными ему тональностями.

Охарактеризуем последовательность номеров.

Первая часть имеет одиннадцать номеров: три отведены

¹¹⁸ Гипотеза Ф. Сменда об эвентуальной возможности исполнения *Kyrie* и *Gloria* в Лейпциге (см. *Kritischer Bericht* к изданию мессы в NBA. 1956) является научно необоснованной, надуманной и должна быть категорически отвергнута.

¹¹⁹ Ныне высказывается предположение, что оригинальны не более 8 номеров из 24; остальные — пародии.

Курге, восемь — Gloria¹²⁰. Подобное соотношение традиционно — оно исходит из текста латинской молитвы.

Хотя № 1—3 — три самостоятельных номера, по смыслу они спаяны друг с другом и создают трехчастную композицию Курге, где множество раз повторяется только одна фраза: «...Помилуй нас». Два хора — первый пятиголосный, второй четырехголосный — обрамляют дуэт для двух сопрано (в нынешней практике — сопрано и меццо-сопрано). Тональное соотношение номеров — h—D—fis; избранная для Курге II тональность размыкает грани композиции и с еще большим напряжением заставляет ожидать его разрядки в Gloria.

Пятиголосное¹²¹ Курге — одно из выдающихся творений Баха: концентрация выражения при максимальной экономии средств выразительности сочетается с длительно развернутым и неуклонно единым состоянием. Его квинтэссенция содержится в оркестровом вступлении *Largo ed in piano*, которое следует за начальным возгласием. (У Баха *Largo* — обозначение более широкого и медленного движения, чем *Adagio*.) Скованный «интонационный жест» флейт, гобоев, струнных и *continuo* при общем темном колорите звучания рождает представление о шествии людей, поникших, отягощенных горем, взор которых словно устремлен к далекой цели. Шаг ровен, неизменен, интонации, поднявшись, ниспадают, не в силах преодолеть давящей тяжести, а звуковое пространство все более расширяется...

Курге I можно уподобить вступительным хорам в пассионах, вводящим в рассказ о страданиях, раскаянии, жертвоприношении. Характерно двухфазное строение гигантски развернутой фуги с оркестровыми интерлюдиями, выполняющими функции интермедии в фуге. Разделительное значение между двумя фугами на один и тот же *c. f.* имеет нагнетание динамики в первой из них, приводящее к взрыву отчаяния.

Непреклонности проведения одной темы в № 1 противостоит текучесть музыки дуэта № 2 — плавность движения, порой параллельное терцовое или секстовое ведение голосов, вызывающее представление о покое, отблеске надежды.

Однако в четырехголосном Курге II сумрак сгущается.

¹²⁰ Gloria — это и название № 4, и весь большой раздел, охватывающий восемь номеров (№ 4—11).

¹²¹ Сопрано I, сопрано II, альт, тенор, бас.

Уплотняется полифоническая ткань — из-за тесного интервального соотношения мотивов, изобилующих хроматизмами. Оркестр дублирует вокальные голоса, а в графическом изображении начальных звуков с. f. угадывается рисунок креста.

Внезапно солнце развеяло гнетущий сумрак — так воспринимается звучание пятиголосного хора Gloria (№ 4) «с трубами и литаврами». Будто расширился горизонт, что соответствует первой фразе текста: «Слава в вышних Богу». Типичные для тем славения квартово-квинтовые кличи, диатоника юбилейный; манера изложения — концертирующая в сопоставлении tutti — soli, что явственно проступает в оркестре. Следующий раздел, который в предварительной редакции был отъединен от первого, призван выразить вторую фразу молитвы: «...И мир на земле людям, преисполненным добрыми помыслами».

Произрастание, цветение жизни, утверждаемое хором Et in terra pax («И мир на земле»), развивается в арии славения (Laudamus) № 5. Томительная сладость, восторг чувственного упоения, возвышенная созерцательность — такова многозначная семантика музыки, богато оснащенной орнаментикой. Ее тематический ствол не столько обвит мелизматикой, сколько пронизан ею, что служит усилению экспрессии.

«Мы воздаем тебе хвалу, прославляем тебя» — таков текст Laudamus. Прославлению, исполненному восторженных чувств, придан личный, интимный оттенок, а в следующем номере — Gratias agimus — благодарение предстает в объективном плане. Как и в Kyrie II, хор здесь четырехголосный, инструментальные голоса удваивают вокальные. Конденсированность проведений с. f. достигается стреттным изложением — фуга двойная¹²². Бах высоко ценил ее и без каких бы то ни было изменений повторил под № 24 на текст Dona nobis pacem¹²³.

Если присмотреться к соотношению трех последних номеров, в них можно обнаружить аналогическое соответствие трем начальным номерам мессы, объединенным под общим названием Kyrie. (Имеются в виду, естественно, не образные соответствия, а структурно-конструктивные.) По смыслу текста связаны следующие три номера: № 7 (дуэт),

¹²² На текст «Благодарим тебя» — первая тема; «За твое великое благолепие» — вторая тема.

¹²³ Музыкальный первоисточник Gratias — хор из кантаты № 29.

где восхваляется Вседержитель и упоминается имя «Агнца Божьего»; в следующей фразе хора № 8 разъясняется: «...Ибо ты взял на себя грехи наши»; в арии № 9 уточняется: «...Ибо ты сидишь по правую руку Отца». После душевных колебаний, тревоги, печали, прорывавшихся в № 7—9 и взывавших о прощении, требуется утвердительный тезис, непоколебимая устойчивость. Такова драматургическая функция басовой арии № 10 («...И ты свят»), преисполненной энергии, силы и заключительного хора, который включается без перерыва — без завершающего полного каданса.

В № 11 *Cum sanctu spiritu* («Со Святым Духом») Бах применил сильные средства для передачи ликующей радости: полный оркестр с тремя трубами и литаврами, в отношении самостоятельной партии которого слышатся признаки ритма полонеза (ср. № 17), богатое фигурациями вокальное пятиголосие, динамичность смен хоровой фактуры, стремительность движения при образно-тематических переключках с музыкой № 4 (*Gloria*). Как и там, здесь два раздела, второй — двойная fuga.

Начальная вокальная тема не развивается в первом разделе: перемежаясь с юбилейными неудержимого потока шестнадцатых, хоровые голоса дважды при возгласе «*Patris*» собираются в аккордовый комплекс. *C. f.* фуги — не точное обращение (инверсия) темы, которой открывалась *Gloria*; одновременно в ней заложены и элементы тематизма *Osanna*. Первые проведения идут в сопровождении только *continuo*; вместе с включением второй темы, варианта первой, звучность наращивается, особенно после краткой оркестровой интерлюдии и последующего хорового аккорда «*Patris*». Отсюда — с *fis-moll* — начинается новая волна динамического восхождения, которая ведет к триумфальному возвращению к *D-dur*¹²⁴. Еще раз — в четвертый! — прозвучит аккордовый возглас «*Patris*», знаменующий переход к коде. Так заканчивается первая, самая обширная часть Высокой мессы.

В последовательности восьми номеров второй части¹²⁵ также есть известная цикличность: слитны № 12—13; единством мысли проникнуты № 14—16; к последующему номеру примыкает № 17, хотя характер его совсем иной;

¹²⁴ Соотношение *D — fis — D* встретится далее в финальной фуге *Sanctus*.

¹²⁵ В целом часть именуется *Credo*; таким названием особо выделен № 12.

№ 18 — своеобразное интермеццо перед резюмирующим содержанием всей части № 19, которому из-за некоторых композиционных и образно-выразительных приемов музыкального воплощения родственны такие важные номера, опорные в архитектонике первых двух частей мессы, как *Kyrie II*, *Gratias*, *Credo* (№ 12). Вместе с тем догматический латинский текст «Никейского символа» потребовал сокращения во второй части и количества сольных номеров. Оставим в стороне хоровой *Sanctus*, то есть третью часть. Сравним: на 11 номеров первой части приходятся три арии и два дуэта, в четвертой — среди четырех номеров два сольных, а в рассматриваемой части (*Credo*) на восемь номеров — один дуэт и только одна ария. В сольных номерах, да еще с облигатным солирующим инструментом, передается размышление или созерцание, отмеченное личным чувством, окрашенное в чувственные тона. Но здесь они неуместны. Поэтому аналогичную функцию во второй части выполняют два центральных хора, которые приобрели широчайшую известность: *Et incarnatus* и *Crucifixus*. Они как бы выполняют функцию арий.

Пятиголосное *Credo* № 12 в размере *alla breve* во многом выдержано в старинной манере полифонистов XVI века. *C. f.* — григорианский напев, интонируемый равными длительностями. Тема безраздельно главенствует, ибо «Верую» есть догмат единобожия, и потому *cantus firmus* утверждает себя как единственный, непреложный и ничем не дополняемый тезис. Но в *finalis* (концовку) григорианского напева Бах вводит юбилею; ее интонации устремлены ввысь, в баховском спиритуалистическом пространственном представлении — символически к небу. Юбилея сконструирована из поступенных ходов и интервала квинты *c. f.* Порой видоизмененная, но всегда сохраняющая отмеченную устремленность, она повторяется в фуге многократно.

Несмотря на завершающий фугу «росчерк» ля мажора (она написана в миксолидийском ладу), каданс воспринимается как половинный и потому № 12 естественно смыкается со следующим номером: возглас у сопрано, альтов и теноров *Credo in unum Deum* накладывается на текст *Patrem omnipotentem* («Отца всесильного»). В целом же № 13 образует яркий контраст к № 12: суровости противопоставлены ширь, простор, блеск. В музыке, опять в ре мажоре, переданы величие и живость. «Творцу неба и земли» воздается хвала.

Новый контраст — дуэт № 14. Каноном звучат голоса,

иногда в унисон, что создает впечатление неподвижности, ибо бо́льшая часть текста посвящена умозрительному разъяснению единосущности двух явлений: «Свет от света», «Сын от Отца». В заключение говорится: «...И снизошел он (Христос. — М. Д.) с небес на землю», что живописуется нисходящим движением в голосах и инструментах. Появляются скорбные, будто искаженные болью мотивы: в следующих двух номерах — лирическом центре «Никейского символа» — родство со «Страстями» становится очевидным.

Си-минорный хор *Et incarnatus* № 15 («...И был воспринят Духом Святым, рожден девственницей Марией и вочеловечился») представляет собой расширенный предыкт к ми-минорному хору *Crucifixus* № 16 («И распят был ради нас Понтием Пилатом, страдал и погребен был»). В № 15 воплощено парящее движение подъема — падения. Возникает ассоциация с кружением ниспадающего древесного листа: как только он, казалось, достигает земли, он, словно подгоняемый ветром, пытается подняться ввысь. Это и стремятся осуществить под конец вокальные голоса, но еще неумолимее осуществляется в инструментах движение вниз («Христос вочеловечился»).

Хор *Crucifixus* трактован необычно: нет сплошного, комплексного голосоведения, голоса возникают как бы разрозненно. Так в потемках бредут люди, сталкиваясь друг с другом. Однако «несвязность» кажущаяся. Это чакона на хроматически ниспадающий бас с двенадцатью вариациями — гениальное воплощение традиционных образов *lamento*. Внезапная модуляция в параллельный G-dur — в оркестре исключено светлое звучание флейт и скрипок — рождает ощущение оцепенения смерти...

№ 17 *Et resurrexit* воспеваает воскресение к новой, вечной жизни. Это идея может быть трактована и церковно-догматически, и в более реальном, жизненном плане. Бах избирает второй путь, на что указывает характер оркестровой музыки в ритме и духе полонеза с полным комплектом струнных, духовых (включая три трубы) и с литаврами. Своеобразно «куполообразное» строение темы, увенчанной триолями. В таком строении скрыт символический смысл: графика нотного рисунка вызывает представление о небосводе. Что же касается триолей, то им в дальнейшем придано существенное конструктивное значение. «Покачивание» триолей у Баха нередко связано с обрисовкой пасторальных, идиллических моментов, что отчасти имеет место в рассматриваемом номере и полностью раскроется в следующей затем

басовой арии. Если же оперировать баховскими понятиями, то подобные пасторальные моменты можно назвать «пасхальными». Латинский текст давал возможность для такого толкования. Смысл его примерно следующий: подобно тому, как воскрес на третий день Христос и, вознесясь на небо, воссел по правую руку Отца, так и мертвые воскреснут в его царстве, которому нет конца. Повествовательный тон текста побудил Баха дать четыре «концертирующих» раздела в музыке; каждый раздел предваряется оркестровым ригурнелем, им же замыкается. Всюду главенствует, будучи частично варьированной, основная тема, а форма в целом может быть охарактеризована как ригурнельная.

«Пасхальное» настроение еще более усиливается в арии № 18. Бах, словно игнорируя слова о «единой, соборной и апостольской церкви», создает своего рода колыбельную — в размере $\frac{6}{8}$ с убаюкивающим триольным ритмом. В тексте упоминается Святой Дух, но дух бесплотен, и живописцы прибегали к аллегории — рисовали голубя, несущего в клюве оливковую ветвь (как бы благую весть). Бах в звуках хотел воссоздать этот образ — отсюда умиротворенный склад его музыки.

После пасторальной арии в русло строгой полифонии, к тому же в метре *alla breve*, нас возвращает № 19 — пятиголосный *Confiteor*. Это наиболее многосоставный и один из самых больших хоров мессы¹²⁶. Он, как и *Gloria*, состоит из двух взаимодополняюще-контрастных разделов — согласно фразам текста: в первой говорится о крещении во искупление грехов, во второй — об ожидании воскресения из мертвых. Но вторая фраза двояко интерпретируется: в конце первого раздела — как напоминание о смерти (*Adagio*), а затем, во втором разделе — как ликующая уверенность в вечной жизни (*Vivace ed Allegro*). Следовательно, в *Confiteor* можно обнаружить и черты трехчастности.

Первый раздел идет в сопровождении только *continuo*. В *Credo* Бах так поступил лишь в начальных тактах, здесь же — на протяжении всего раздела (146 тактов). В двойной фуге, полностью отданной во власть вокальной стихии и к тому же, как и в *Credo*, использующей григорианский напев, изобретательность Баха-полифониста воистину беспримерна. Сложнейшее сплетение контрапунктических линий, неожиданности, которые подстерегают в каждой новой фазе

¹²⁶ *Sanctus* больше по размерам и «объемам звучания», но не столь многосоставен.

развития, — все это не нарушает целеустремленного построения масштабной фуги с ее великолепной кульминацией, в которую неожиданно вторгается *Adagio*.

Баха, вознесшего на небывалую высоту искусство полифонистов старой школы, сменяет Бах — музыкальный драматург, автор пассионов. Страдание и смерть в ожидании воскресения из мертвых — такова семантическая суть двадцати четырех тактов *Adagio* (они все еще идут в сопровождении только *continuo*). Воскрешаются образы *lamento* из *Crucifixus* — и с тем большим размахом осуществляется ликование финального раздела. (Есть переключки и с фанфарными мотивами *Gloria*.) Сопоставлены четыре темы, полифонически развиты, проведены каноном. Хор заканчивается юбилеями на неоднократно повторенные слова: «Вечной жизни, аминь».

Confiteor — итоговый, суммирующий номер первых двух частей мессы. Мысленно восстанавливая ход развития, все более убеждаешься в том, что эти две части представляют собой замкнутое, цельное произведение, которое в зависимости от обстоятельств может исполняться и без последующих двух частей, ибо трехчастное *Kyrie* — портал, вводящий в «повествование», а *Gloria* (№ 4—11) и *Credo* (№ 12—19) спаяны друг с другом параллелизмами и аналогическими соответствиями, принципами объединения отдельных номеров, выделением лирических центров (№ 8 *Qui sedes* — № 15 *Et incarnatus*), переломными моментами и т. д.

Последующие номера — при всех их великолепных художественных достоинствах — не обладают такой цельностью и взаимосвязанностью.

Sanctus — вершина традиционной католической мессы. Это знал Бах, потому и выделил его в особую, третью часть. Но образно-смысловая кульминация мессы уже была достигнута во второй части — ее подытожил хор *Confiteor*. Поэтому, если позволительно так выразиться, *Sanctus* Высокой мессы — не качественная, а количественная вершина. Сказанным вовсе не умаляется выдающаяся эстетическая ценность музыки. Введя такое понятие, я хотел отметить, что в *Sanctus* даны дотоле не появлявшиеся в баховской мессе «объемы звучания»: безмерно расширилось звуковое «пространство» музыки. И дело не только в шестиголосии хора, а в самой трактовке этого пространства.

Вслушаемся в октавные ходы басов, восклицаящих «Свят Саваоф!» Они, как гиганты, упорно «вышагивают» на протяжении почти всего первого раздела *Sanctus*. В то же

время амплитуда парения других голосов, устремленных вверх, подобна взмахам огромных крыльев. Метафора не произвольна — так задумано композитором.

По Библии, восторженный клич возглашают шестикрылые серафимы: у них три пары крыльев¹²⁷. Три — священное число: Троица¹²⁸. В оркестре три трубы, три гобоя; триоли — основа мелодики; и три верхних вокальных голоса (сопрано I и II, альты) движутся секстаккордами, они-то и воспроизводят «взмах крыльями».

Грандиозность сотворенной Бахом музыкальной картины бескрайне раздвинутого небесного горизонта по мощи выражения не имеет себе равных, даже у Генделя. Непрерывен поток триолей в оркестре. Басы «шагают» по октавам, уходя глубоко вниз, в то время как остальные хоровые голоса расцвечены блеском сменяющихся аккордов. С триолями вступает солирующая труба, увлекая за собой все голоса, в том числе партии басов. Горизонт распахнут...

Иначе решена проблема звуковых объемов во втором разделе *Sanctus* на слова *Pleni sunt coeli et terra gloria ejus* («Полны небо и земля славы...»). После громады звуков первого раздела тема фуги сопровождается, да и то не полностью, одним лишь *continuo*. Затем включается оркестр: его роль активизируется со вступлением труб, звучит полный оркестр с литаврами. Музыкальная ткань уплотняется. Темброво-фактурная динамика фуги наделена исключительным напором и энергией развития.

Партитуру четвертой части Бах написал набело в последние годы, редакционных изменений не вносил. В отличие от первых двух частей и особняком стоящего *Sanctus*, тут имеют место рондальные признаки: хоровой номер *Osanna* (*Hosanna*) — камерный «дуэт» тенора с инструментом¹²⁹ *Benedictus* — *Osanna da capo* (к сожалению, в концертном исполнении исключается, что нарушает стройность композиции) — еще один камерный «дуэт» *Agnus Dei*, на сей раз альты со скрипками, — хоровой номер *Dona nobis pacem*.

Музыка *Osanna* полностью, но без оркестрового вступления, перешла из светской кантаты № 215 «*Preise dein Glück-*

¹²⁷ Ср.: «...И шестикрылый серафим на перепутье мне явился» (Пушкин).

¹²⁸ Русский православный аналог *Sanctus* именуется «Тресвятая песнь».

¹²⁹ Бах, вероятно, ошибочно указал скрипку, это скорее флейта (указано Ф. Смендом): едва ли он стал бы в двух близлежащих сольных номерах использовать один и тот же облигатный инструментарий!

ке», приуроченной в 1734 году к коронации Августа III как короля Польши (см. с. 104). Это — десятый в Высокой мессе праздничный хор D-dur с полнозвучным оркестром. Композиция двухорна, восьмиголосна. Сначала мощно звучит унисон, возглашая приветственное слово. Фанфарный склад темы уже встречался в других номерах мессы. Далее начинается фуга, в развитии которой меняются роли хоров: то в одном проводится тема, тогда как в другом идут унисоны, то они совместно ее проводят. Оркестровые партии разработаны в концертирующем стиле. Музыка *Benedictus*, воспевающая того «желанного», кто несет благую весть, согрета душевным теплом: «баюкающие» триоли знаменуют в лексике Баха выражение блаженного покоя. Печаль, меланхолия слышится в арии *Agnus Dei*. Это оазис отдохновения перед возведением строгой конструкции *Dona nobis pacem*.

С. И. Танеев, анализируя мессу, писал: «Прославления Саваофа (кульминационный пункт — *Sanctus* и *Osanna*) поражают своей торжественностью и величием (большое число партий хора, присоединение к оркестру труб и литавр); прославления Христа (№ 7 дуэт, № 9 ария) имеет... светлый и кроткий характер; их поет не весь хор, а отдельные голоса, состав оркестра уменьшается. Даже в тех номерах, где говорится о страданиях Христа (*Crucifixus*, *Agnus Dei*), выражение глубочайшей скорби имеет оттенок кротости и мягкости»¹³⁰.

Действительно, «мягкие» и «кроткие» либо лирико-драматические номера привнесли в объективный ход изложения литургического текста личный тон. Чувства сострадания к душевным мукам Христа, к трагедии его «вочеловечения» и распятия безмерно расширили гуманистическое содержание мессы *b-moll*, сблизили ее с другими высочайшими шедеврами Баха — с пассионами.

Инструментальные жанры и виды

I

Шпитта утверждал, что органной музыкой определяется весь стиль и строй творчества Баха. Это утверждение надолго закрепилось в баховедении. Швейцер выдвинул проти-

¹³⁰ Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. — М., 1967, с. 17—18.

воположный тезис: в художественном наследии Баха прева-лирует вокальная музыка, главное для него — слово, логос. По Швейцеру, словесный текст Бах «живописует звуками». Аналогично он поступает и там, где слово отсутствует, — в инструментальной музыке: она также навеяна поэтическими образами.

Швейцер изучал музыкальный язык Баха, отметил и охарактеризовал часто повторяющиеся у него лексические (мотивные, ритмоинтонационные) обороты, обладающие определенной семантикой, образно-эмоциональным смыслом. В разъяснении семантики таких оборотов ариадниной нитью послужил текст вокальных сочинений. Те же обороты встречаются и в бестекстовой музыке. Отсюда, по Швейцеру, следует, что они могут дать ключ к пониманию содержания инструментальных сочинений.

Ход швейцеровской мысли логичен, однако и в ее исходной посылке, и в конечном результате есть уязвимые моменты.

Бесспорно ценным является то, что Швейцер обнаружил «набор» таких оборотов. Но он придал им значение, подобное вагнеровским лейтмотивам, тогда как существен реальный контекст, в котором возникают мотивы «шага», «вздоха», «радости», «тревоги», «испуга», «утомления», «блаженства» и т. п. Для Баха характерно стремление к передаче многосоставного аффекта, что находит выражение не в одном мотиве, а в объединении взаимодополняющих мотивов, в их комплексе. Потому не всегда на основе одного только ритмоинтонационного оборота можно вынести суждение о семантической сущности данного образа. Важна роль этого мотива в композиции пьесы: он может быть и побочным, дополнительным, и наделенным «репрезентирующей» функцией, если воспользоваться термином, введенным в советском музыковедении Е. Ручьевской. Ограничусь следующим примером: в баховских хоралах — да и не только в них — часто встречается нисходящее поступенное движение, оформленное слигованными нотами; иногда это, действительно, «мотив вздоха», предопределяющий семантическую направленность всей пьесы, иногда же «слигованные секунды» выполняют не репрезентирующую, а подсобную, контрапунктически-конструктивную функцию.

В том-то и заключается уязвимость швейцеровской концепции, что, увлекшись одной проблемой — взаимосвязью слова и музыки, которую он нередко решал слишком прямолинейно, — исследователь игнорировал имманентные

законы развития, присущие музыкальному искусству, а посему недостаточное внимание уделил вопросам музыкальной архитектуры. Между тем разрешение этих вопросов является необходимым условием анализа специфики разных родов музыки, позволяющего выявить имманентные черты вокальных и инструментальных жанров как фактора их разграничения.

Будучи профессиональным органистом, Швейцер с глубоким пониманием рассмотрел баховские органное сочинения. Он — опять-таки впервые! — привлек внимание к роли струнных инструментов, скрипичной техники в первую очередь, при выработке приемов артикуляции (произнесения мотивов) не только в инструментальной, но и в вокальной музыке немецкого мастера. Тем не менее игнорирование собственно имманентных закономерностей ограничило изыскания Швейцера в области инструментального творчества. Этим вовсе не снимается значение отдельных чутких, проницательных замечаний — имеется в виду методология исследования.

Не ради полемики со знаменитым баховедом, авторитет которого нерушим, высказаны эти соображения, а ради предварительной закладки того фундамента, на котором основывается методология исследования, применяемая в настоящей работе.

Каждый род, равно как и жанр, искусства имеет свое поле и свои границы возможностей, свой особый художественный код, что предопределено материалом, которым оперирует данный род, жанр или вид. Если же обратиться к интересующей нас проблеме, то очевидно, что вне зависимости от системного единства индивидуального авторского стиля «жанровая память» привносила известные различия в баховскую музыку — вокальную, с одной стороны, и инструментальную — с другой. Конечно, обе эти сферы находились во взаимодействии, тем более если учесть, что за исключением немногочисленных мотетов у Баха нет на чистом отделенной от инструментов вокальной музыки — он создавал произведения вокально-инструментальные. И все же: мы подразумеваем такие различия, когда употребляем выражения «инструментализация» пения или «вокализация» инструментального голоса (ср. баховское требование «пеvучей манеры игры» на клавире). Даже способ звукоизвлечения накладывал определенный отпечаток на музыку для различных инструментов: таковы трубные сигналы, токкатность, к которой предрасполагают клавишные инструменты.

скрипичные штрихи, бариолажи¹³¹ и т. д. Естественно, и здесь существовало взаимодействие: «скрипичное» органически вошло в «клавирное», а трубные сигналы трезвучного склада проникли в пение. О таких межродовых связях скажу позднее, сейчас же попытаюсь установить генетические корни, питавшие инструментальную музыку, ее жанры, формировавшие сам строй ее звучания.

Начну с последнего.

Звуковой мир баховской инструментальной музыки отмечен неповторимым своеобразием. Он отделен от нас веками; за эти столетия наше восприятие художественных явлений коренным образом изменилось. Поэтому, дабы вжиться в этот мир, надо — что невозможно! — полностью перестроить склад мышления и психический строй. Но мы адаптировали творения Баха, они прочно вошли в наше сознание, стали неотъемлемой эстетической потребностью современных нам дней, хотя звучат они преимущественно на других, чем в те времена, инструментах, а при исполнении вокально-инструментальных или оркестровых произведений — в количественно увеличенных составах. И даже тогда, когда эти творения играют на старинных инструментах (или близких к старинным, но ныне сконструированных) и предписанным композитором числом участников (хористов и оркестрантов), все равно мы воспринимаем произведения исторически далеких времен иными ушами, потому что живем в ином мире слышимой музыки, где Бах должен включиться в тот же ассоциативный ряд, в котором прочно утвердились Бетховен и Брамс, Мусоргский и Дебюсси, Прокофьев и Стравинский.

Непреложен закон: каждая культурно-историческая традиция по-своему перетолковывает художественное наследие прошлого. При этом открываются многие ранее неизведанные глубины познания, но многое и теряется, ускользает от нашего внимания. И как бы мы ни стремились снести препятствия — проскочить сквозь время, отделяющее нас от Баха, — осуществить это никогда не удастся. А тем самым не удастся и восстановить звуковой мир его инструментальной музыки, несмотря на все попытки возрождения бахов-

¹³¹ *Bariolage* (франц.) — своего рода «перебор струн» на смычковых инструментах, обычно шестнадцатыми нотами, где на одной (чаще всего открытой) струне неизменен повтор «осевого» звука, а на другой берутся звуки разной высоты, расширяющие игровой звуковой диапазон. В известной мере сродни бариолажу приемы *martellato* на клавишных инструментах (см. № 29 в «Гольдберговских вариациях» Баха).

ского инструментария, техники игры на нем, — попытки, впервые предпринятые в начале XX века и получившие в наше время большое распространение.

Вокальная музыка Баха в преломлении нашего восприятия также претерпела изменения. Однако в неизменности осталось тембральное соподчинение человеческих голосов (если, конечно, голоса мальчиков не заменяются женскими!). Неизменна и певческая основа дыхания (опять же — при условии, если певец верно чувствует артикуляцию не только отдельной фразы, но всего музыкального текста в целом). В интерпретации же инструментальной музыки нет и этой опоры. Вот почему еще труднее восстановить прообраз ее звукового мира.

Прежде всего: это не громкая (для наших ушей!) музыка, несмотря на то, что среди очень редких у Баха указаний динамических оттенков встречаются и *f*, и *ff*. Но подобно тому, как темповые обозначения познаются только в соотношении характеров движения — а их градации в баховской музыке не резко отграничены, преимущественно сохраняется умеренный темп в различных его модификациях, — так относительна и шкала громкости с преобладанием «умеренной» звучности¹³². Она определяется не динамической нюансировкой, а степенью плотности фактуры. В частности, если это не эффекты эхо, *f* и *p* указывают не на силу звука, а на сопоставление *tutti* и *solì* (реально существующих или подразумеваемых).

Преобладают четкость артикуляции и чистые тембры. Если же они и совмещаются в туттийном звучании оркестра или при так называемой копуляции на клавишных инструментах, когда одновременно включаются разные по звуковой окраске регистры, то они, эти тембры, распределяются на соответственных фактурных уровнях. Вне зависимости от степени насыщенности «воздух» звучания прозрачен, дабы ясно прорисовывался рельеф пьесы, соотношение образующих ее голосов (мелодических линий). С известной натяжкой, как во всякой аналогии, напрашивается уподобление баховской инструментальной музыки гравюре, которой не свойствен крупный штрих станковой живописи. Иначе говоря, рисунку отдается предпочтение перед краской, но возможны — особенно в произведениях концертного плана, в том

¹³² Это касается и органной музыки: инструменты баховского времени не обладали мощью звучания современных «громоподобных» органов.

числе органных, — и укрупненный штрих, и красочные эффекты. Речь идет, следовательно, о принципиальной установке, а не об использовании отдельных приемов.

Для баховской музыки характерен особый тип *единства разделенной звучности*. Такова традиция XVII века с ее качественным различием «семейств инструментов». Аналогичное явление — темброво-регистровое разделение мануалов (клавиатур) на клавишных инструментах; в органе к ним добавлена педаль (ножная клавиатура); существенным фактором расширения тембровой палитры органа является также наличие одновысотных регистров разных мензур и разных конструктивных типов (язычковые — лабиальные). Во второй половине XVIII века и, тем более, в следующем столетии изменились принципы оркестровки: группы инструментов дифференцировались, а в туттийном звучании сливались, растворяясь в общем музыкальном потоке, тогда как у Баха сохранялось разграничение звуковых комплексов, будь то continuo, струнные, дерево или медь, что подчеркивалось даже пространственно — уже в том, как рассаживались музыканты. Все это соответствовало относительной независимости «этажей» фактуры.

Вместе с тем отдельные «семейства» инструментов были между собой теснее взаимосвязаны, чем это имеет место при индивидуализации тембров. Например, в отличие от позднейших, более разнообразных групп деревянных духовых инструментов, продольные флейты и гобои с их разновидностями да качча и д'амур образовывали целостный звуковой комплекс. Одновременно струнно-смычковые сближались со струнно-щипковыми (лютня, клавесин), орган — с духовыми (в основе лежал тот же принцип звукоизвлечения, основанный на нагнетании воздуха в корпус трубы). Существовали также перекрестные связи между клавесином (чембало) и органом, коль скоро они совместно принадлежали к семейству клавишных. Так — при рельефной разграниченности — осуществлялась слитность звучащего мира.

В манере «дления», способов извлечения звука, характере его атаки и т. п. главенствует прозрачность. Это — необходимое условие обозримости движущихся, равноправных, часто разнонаправленных инструментальных голосов, из которых складывается пьеса. Существенны каждая деталь, любой поворот, даже, казалось бы, незначительный изгиб музыкальной мысли, в том числе орнаментальный, мелизматический. Такую музыку надо не просто слушать, а вслушиваться в нее, как всматриваешься в сложный узор. Вся она

пронизана знаками, намеками, причем не понятийными, не опосредованно-ассоциативными, а чисто музыкальными: то тут, то там промелькнет какой-либо мотив, ритмоинтонационный или гармонический оборот, от которого протянутся далекие, еле уловимые слухом нити — от одного раздела пьесы к другому либо от этой пьесы к следующей. Любой такой мотив требует повторения — и именно в этих повторах обретает реальную жизнь. Все взаимосвязано и, как сказал бы Веберн, «всё то же и все время иное». Потому и надо в эту музыку вслушиваться, чтобы обнаружить, как «то же» стало «иным», а под конец вернулось «на круги своя». Процесс развертывания во времени медлителен — даже в оживленном темпе, — ибо много повторов, тождественных и вариантных: тождество подтверждает основной тезис, помогает при повторении внимательнее вслушаться в него, а вариантностью выявляется «инакость» или многозначность первоначального тезиса: он длительно, с разных сторон и граней рассматривается, логически обосновывается. И если возникает необходимость в кульминациях или кульминационных зонах, то пространство таких зон ограничено, а динамичный «напор» снимается теми же повторами.

В этом звуковом мире многое совместилося: и то, что было вообще свойственно музыке барокко, и то, что специфично для Баха. Не перестаешь удивляться синтетической широте его гения, впитавшего в себя разнородные исторические и национальные влияния. Еще юношей он в предельно сжатые сроки усвоил традиции северо- и средненемецких школ и, перешагнув порог двадцатилетия, стал выдающимся мастером органного творчества и исполнительства. Новый тип сольного скрипичного концерта только устанавливался, а Бах во втором десятилетии XVIII века уже сумел добиться высокого совершенства в дальнейшем развитии концертантных принципов. Куперен лишь начал издавать сборники клавесинных пьес — Бах тотчас же откликнулся на них, обогатив (с учетом французского опыта) стиль своих клавирных сюит; и т. д.

Вообще создается впечатление, что в области инструментальной музыки, не связанной с церковным ритуалом, он активнее, смелее адаптировал новые жанры и виды, не порывая одновременно связь со старонемецкой традицией. Речь идет не о новизне выразительных средств и, тем более, не об эмоционально-образной новизне — ими преисполнены и кантаты, и пассионы, и мессы, — а именно о тех жанрах, в

которых вызревали черты предклассической модели. Тут первенствовала инструментальная музыка — органная (в Веймаре) и струнно-смычковая, клавирная, оркестровая (в Кётене). Произошло это потому, что, в отличие от духовных произведений, она, эта музыка, выполняла иную социальную функцию — обращалась не к рядовым прихожанам, а к музыкантам-профессионалам и любителям; уровень же любительства среди элиты был высок. Такое назначение музыки еще более стимулировало творческую фантазию Баха, побуждало ее к «изобретению» и «отделке» — *inventio* и *elaboratio*.

Не откажешь в «выдумке» и «выделке» баховским вокальным творениям — это само собой разумеется; в содержательном же плане нет водораздела между музыкой «светской» и «духовной», на что уже неоднократно указывалось. Но инструментальная музыка, особенно кётенская, служила Баху своего рода опытным полем для совершенствования, оттачивания всеобъемлющей по охвату композиторской техники. Взятые сами по себе, эти произведения обладают непреходящей художественной ценностью, в общей же творческой эволюции Баха они представляют собой необходимое звено в закладке фундамента для создания лейпцигских вокально-инструментальных шедевров, где на равных основаниях с пением выступает оркестр. И, что характерно, — когда на рубеже 20—30-х годов Бах отошел от кантатного жанра, в качестве «опытного поля» для последующих художественных исканий вновь всплыла область инструментальной музыки — и в манере *concertato* (Итальянский концерт, органные сонаты, сольные концерты с оркестром), и в манере *stile antico* («Музыкальное приношение», «Искусство фуги»). Поэтому — пусть даже произведения с вокальными голосами количественно явно преобладают над собственно инструментальными — трудно переоценить значение последних как стимулирующего фактора в развитии многосторонности баховского творчества.

Выше отмечалось особое функциональное назначение инструментальной музыки. Сейчас мы воспринимаем ее в целом как якобы созданную для концертной эстрады. Однако не так ее задумывал автор. Он преследовал различные цели в своих пьесах. Баховские сочинения можно распределить по трем группам, хотя грани этих групп условны и подвижны.

Первую группу образуют произведения, рассчитанные на исполнение в большой, по тогдашним представлениям, ауди-

тории — в церкви, в придворном, или, условно говоря, концертном зале, в бюргерской среде (в лейпцигской кофейне Циммермана). Таковы концертного плана органные прелюдии и фуги; далее — оркестровые сюиты или концерты, в том числе Бранденбургские, либо крупные сочинения для солистов с оркестром; наконец, ансамблевая музыка, преимущественно для струнно-смычковых с чембало, а также для струнных соло, которые, как можно предположить, исполнялись в кётенском замке.

Вторая группа — произведения для музицирования на дому. Это преимущественно клавирная музыка с изысканно детализированным штрихом. Их играют «для себя», для собственного удовольствия; Бах вряд ли с ними публично выступал. Одновременно эти произведения преследуют и дидактические цели — служат основой педагогического репертуара, школой для учеников. Таковы инвенции, «Хорошо темперированный клавир», клавирные сюиты и т. д. Бах избрал эти произведения для издания, так как прежде всего имел в виду потребности «домашнего» музицирования (см. «Клавирные упражнения» ор. 1, 2; но ор. 4 — «Гольдберговские вариации» — относится и к этой, и к следующей группе).

Третью группу образуют произведения (частично при жизни изданные), которые задуманы как наглядный образец, парадигма мастерства в данной сфере. Там, во второй группе, автор обращался к более широкому кругу любителей или обучающихся музыке, здесь же — к собрату-профессионалу. Конечно, и сочинения третьей группы призваны доставлять эстетическое наслаждение, но тут требуется вникнуть в тайники композиторской техники: их надо не подряд играть, как играют, например, сюиты или (выборочно) клавирные прелюдии с фугами, — нет, каждую из пьес надлежит изучать и сравнивать с другими, дабы профессионал-композитор мог извлечь назидательный урок для личной творческой деятельности. Таковы пьесы для органистов из третьего сборника «Клавирных упражнений», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»; как уже сказано, к этой группе примыкают «Гольдберговские вариации».

Нас сейчас, естественно, интересует конечный художественный результат. Все эти произведения, задуманные автором в различном функциональном ключе, равновелики по художественной ценности и потому ныне так часто звучат в концертах. Однако для понимания широты художественного, или, если угодно, культурно-просветительного, круго-

зора Баха полезно знать, для чего, ради каких целей он писал свои инструментальные пьесы.

Дать их целостную классификацию — задача не из легких. Обычно применяются два модуса: пьесы рассматриваются либо по составу инструментов, для которых они написаны, либо по жанрам. В первом случае разграничиваются произведения: а) для солистов (органа, клавира, скрипки, виолончели), б) для камерного ансамбля (сонаты для скрипки с чембало или с цифрованным басом, трио-сонаты и пр.), в) для оркестра с солистами или без оных. При таком подходе в каждом разделе приходится возвращаться к характеристике тех же жанров — например, к сюите в клавирном или оркестровом претворении, к сонате (скрипичной или органной) и т. д. В другом же случае — если положена в основу классификация по жанрам — теряется специфичность их воплощения, которая зависела от игровых возможностей данного инструмента.

Мы выберем компромиссный путь: сначала охарактеризуем типы жанров и их разновидности, а затем обратимся к избирательному общему обзору, согласно наиболее характерному для Баха инструментарию.

II

Среди жанров, нашедших отражение в баховской инструментальной музыке, есть старые (традиционные) и новые, еще не вполне устоявшиеся. Но старые подверглись изменениям, осовременились, и названия пьес не всегда соответствуют их жанровой направленности.

Едва ли не наиболее исконно национальной являлась обработка хорала для органа. Это естественно, коль скоро хорал играл столь важную роль в формировании немецкой музыки. С другой стороны, как раз в Германии органное искусство получило высшее развитие, синтезировав достижения и венецианской школы (Габриели), и нидерландской (Свелинк).

В немецком наименовании таких обработок — Choralvorspiel — имплицитно одна из функций их предназначения: «прелюдирование» на тему хорала за органом в начале богослужения. Однако хоральные прелюдии звучали и в других разделах литургии, перемежаясь с пением прихожан (alternierend, по старому немецкому выражению латинского происхождения), и под конец, во время причастия (sub

communione)¹³³. Хоральные фантазии и вариации могли звучать и вне обряда богослужения. Бах так выступал с ними в Гамбурге в 1720 году. Наконец, сам термин «прелюдия» ассоциируется сейчас с иными принципами формообразования.

В церковные обязанности органиста входило сопровождение пения («общинный хорал») и импровизация на темы хорала, где утверждались либо догматы христианства («катехизисные»), либо смысл данного церковного праздника («евангелические»). Согласно Маттезону, испытуемый должен проявить «искусство модуляции», особенно в ведении средних голосов (например, за две минуты свершить модуляцию из B-dur в h-moll) и в свободе фантазирования (на импровизацию чаканы с заданным басом давалось примерно шесть минут).

Среди разнообразия видов хоральных обработок в качестве главных выделяются два типа: в первом определяющим фактором является напев хорала, который проводится равными длительностями и окружается фигурациями, контрапунктирующими голосами; во втором случае каждый стих излагается наподобие вокального мотета в виде фугетты, а целое образуется из цепи фугированных эпизодов¹³⁴. Преемственная связь с вокальными прообразами в обработках уже преодолена — в этом их отличие от тех хоралов, которые наличествуют в кантатах и пассионах: это *инструментальные* пьесы, которые при фигурационной технике сближаются с моторностью токкат, при «мотетной» — с ричеркаром, прямым предшественником фуги.

Обработки имеют множество разновидностей. В музыковедческой литературе представлены различные их классификации. Все зависит от того, что избрать критерием. Если исходить из структуры *c. f.* и принципов его разработки, то можно отграничить неизменные напевы от орнаментированных, колорированных композитором¹³⁵; изложенные с временным «разрывом», то есть с интермедиями или без таковых; в манере *cantus planus* (половинными нотами)¹³⁶ или в

¹³³ Строфы хорала попеременно то пел хор, то — как *c. f.* — варьировал, импровизируя, органист; такие краткие инструментальные хоральные обработки именовались «версеттами» (от *лат.* *versus* — «строка», «стих»).

¹³⁴ Мастером последнего рода обработок был Пахельбель — представитель средненемецкой школы; в северо-немецкой преобладал первый тип.

¹³⁵ Такова традиция Бёма.

¹³⁶ Такова традиция Шейдта.

неравнодольной метризации и т. п.; далее, коль скоро упомянуты интермедии, — они могут и предшествовать проведению с. f. (Vorimitation), и быть остигательно выдержанными на протяжении всей пьесы. Если же избрать семантический подход, то важно определить образы и метафоры духовного стиха, которые хотел подчеркнуть композитор, что позволит выяснить, что вызвано в контрапунктирующих голосах стремлением к «картинной», символической передаче смысла этого стиха, а что — конструктивной задачей окружения с. f. игровыми фигурациями (Spielfiguren); в последнем случае существенна степень родства этих фигураций с мотивным строением с. f., но сопровождающие голоса, «концертируя», могут иметь и самостоятельный характер.

Любая обработка Баха совершенна в своей художественной целостности, а все они в совокупности образуют исключительный по широте охвата жизненных явлений образный мир. Заслугой Швейцера явилось то, что он первым открыл путь к познанию этого мира. Прав он, что и органисту-исполнителю, и слушателю желательно предварительно ознакомиться со смыслом хорального стиха, дабы понять, чем было вызвано создание данной пьесы именно в такой ее трактовке. Однако нельзя абсолютизировать швейцеровский тезис: названием хорала — объявленным стихом — не исчерпывается музыкальное содержание обработки, это лишь указание на возможный строй ассоциаций или комплекс аффектов, возбудивших фантазию композитора. Как и в кантатах, тут нет тождества вербального и музыкального рядов. Отклоняясь от привычного стандарта — еще в молодые годы Баха это вызвало нарекания со стороны арнштадтских прихожан, — он и в хоральных обработках преступал нормы тогдашней литургической практики.

Хоральные обработки Баха — непревзойденная вершина этого жанра, угасшего со смертью гениального немецкого мастера. (Попытки возрождения данного жанра на рубеже XIX—XX веков Брамсом или Регером не получили дальнейшего развития.) В баховском наследии они представлены в любом изложении: двухголосном (Bicinium), трех- (Trio) или четырехголосном, только для двух мануалов или с ножной клавиатурой (педалью) и т. д. Представлены все виды и разновидности — начиная от простейших, приближенных к общинному хоралу, до сложных, развернутых, где разрабатываются несколько строф подразумеваемого текста на тот же с. f.

Последний вид именовался хоральными фантазиями.

Бах, однако, пользовался определением «фантазия» расширительно и применял его не только к хоральным обработкам. У него это и одно- или многотемные ричеркары, и нестандартные по строению полифонические пьесы инвенционного типа¹³⁷. «Фантазиями» Бах первоначально назвал трехголосные инвенции; инвенционная манера письма присуща и «фантазиям», которой открывается третья клавирная партита. «Фантазиями» он называл и прелюдии, предшествовавшие фугам, где аккордовые комплексы соседствуют с речитативной декламацией или моторной токкатностью (см. органную *g-moll*, BWV 542, или клавирную «Хроматическую») ¹³⁸ и т. д. Во всех этих произведениях нет хоральных тем. Воспользовавшись старым наименованием, Бах по-иному его трактовал. Вместе с тем его фантазии не имеют ничего общего с толкованием этого термина в романтической инструментальной музыке.

Более устойчиво понятие «хоральная партита» (*нем.* Partien, *итал.* Partita), что означает: вариации на тему хорала. В XVII веке они писались во множестве, преимущественно в фигурационной манере, и часто были очень пространными. Например, у Райнкена, который славился в Гамбурге (Бах в юности слушал его игру), вариации на тему хорала «An Wasserflüssen Babylon»¹³⁹ состоят из 335 тактов. Бах не испытывал склонности к этому виду обработок, по существу ничем не отличающемуся от вариаций на «светские» темы. Он эпизодически обращался к нему в юные годы, а потом под конец жизни — при вступлении в мицлеровское «Общество»; последняя партита трактована автором полифонически и обозначена как Канонические вариации на тему рождественского хорала.

Вообще ограничение только фигурационной техникой не удовлетворяло его, представлялось поверхностным — ему явно не хватало фактурной «глубины». Музыка Баха разви-

¹³⁷ Свободно-полифонические пьесы под аналогичным названием (*fancy*) в изобилии писали в XVII веке английские верджинелисты. Знал ли их Бах, неизвестно, но не приходится сомневаться в том, что ему были знакомы богатые по изобретательности и контрапунктической разработке сочинения гениального итальянца Фрескобальди, издавшего в 1608 году 12 фантазий для органа.

¹³⁸ Органная токката и fuga *d-moll*, ставшая в XIX веке популярной в фортепианной транскрипции Таузига, а в XX неоднократно перелавлившаяся на оркестр, могла бы с равным основанием быть названа фантазией; тематизм первой части этого цикла теснейшим образом связан со второй (фугой).

¹³⁹ «На реках вавилонских».

вается одновременно в разных плоскостях — даже в двухголосии, — тогда как фигурации, обыгрывающие опорные ноты мелодии, предполагают «однолинейное» развитие. Эта техника, достигшая совершенства на пути от английских вёрджинелистов до Свелинка и мастеров северонемецкой школы, изжила себя к началу XVIII века, чтобы снова в ином качестве возродиться во второй половине столетия — у Моцарта в частности. В наследии же Баха собственно вариационных циклов мало, зато мотивной вариантностью пронизано все его творчество. То же немногое, что им создано в этой форме, если не считать ранние опусы, требует — из-за неповторимой своеобразности — специального рассмотрения (попытка такого рассмотрения будет предпринята в обзорно-аналитических разделах данной главы).

Специфичность баховского метода заключается в варьировании не столько мелодии, сколько характера изложения, фактуры — при сохранении опоры в басу и гармонической структуры. Таковы органная пассакалья *c-moll* и сольная скрипичная чакона *d-moll*¹⁴⁰. На частично иных, более сложных композиционных принципах основаны «Гольдберговские вариации» для клавира. Строение названных однотональных циклов, поражающих размахом драматургического замысла, обусловлено полифонической техникой, вобравшей в себя как частный прием фигурационно-игровые элементы, а в упомянутые клавирные вариации даже введены 10 специально оговоренных — самим автором обозначенных — канонов. Если же принцип варьирования трактовать шире, то все пьесы «Музыкального приношения» можно определить как варианты, извлеченные — и различно развитые — из «королевской темы», а в «Искусстве фуги» представлены варианты контрапунктов к теме начальной фуги, но и она сама дается варьированной — и в иной ритмизации, и в обращении («зеркальная фуга»). Не являются ли с этой точки зрения хоральные обработки — не только партиты — также, условно говоря, вариациями на темы *c. f.* хорала, а танцы в сюитах — вариантами их интонационно-ритмических и образных типовых моделей?

Заговорив о вариационных циклах и о вариационности в творчестве Баха в целом, мы невольно отошли от последовательной характеристики инструментальных жанров, потому

¹⁴⁰ О композиционных признаках пассакальи и чаконны см.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. — М., 1974. с. 117—133; Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М., 1979, с. 302—304.

что хоральные обработки в органной практике соседствовали с другими жанрами, частично их дополняя. Прежде всего это токката в ее многогранном претворении.

Неверно предполагать, будто своим возникновением токката обязана клавишным инструментам, с которыми она позднее прочно ассоциировалась. В XIV—XV веках так назывались аккордовые фанфары духовых инструментов, возглавлявшие торжественные выходы. Таков один из генетических признаков токкаты: аккордовость. Другой признак возник позднее от «пальцевой» техники клавишных инструментов: моторика. В XVII веке добавился третий: введение фугированных эпизодов, как это имело место в хоральных обработках. Но, в отличие от последних, токката — чисто инструментальный жанр, никак не связанный с вокальными образами.

Сближение токкаты с ричеркаром осуществлялось в XVI — XVII веках сначала в Италии (до Дж. Габриели у К. Меруло; последний — один из крупнейших органных виртуозов). Вершину образует патетичное творчество Дж. Фрескобальди, роль которого значительна и в кристаллизации однотемной фуги взамен многотемного ричеркара, и в формировании предшествующей ей прелюдии. Плотные орнаментированные аккорды перемежаются с эпизодами свободной имитации и собственно фугой. Сопоставление прелюдийных и фугированных разделов становится типичной чертой токкаты, что нашло замечательное выражение у Д. Букстехуде с присущим его произведениям возвышенным драматизмом, где взрывы экзальтированных чувств сменяются созерцательностью. Бах многое заимствовал у Букстехуде, в том числе и ораторский пафос, и риторические фигуры, многоэпизодный контраст. Образцом служила схема: краткая токката (в более узком смысле слова) — 1-я fuga — токката или речитатив — 2-я fuga — токката. Характерна также импровизационная смена темпов (*Zeitmaß*) или, точнее, характеров движения (при слитном изложении всей пьесы и мотивном родстве ее разделов). Ранние клавирные токкаты Баха придерживаются этой схемы. Наименование же «токката» в органных произведениях относится преимущественно к фактурному типу и разработке прелюдии, что равнозначно одной из баховских расшифровок понятия «фантазия» (см. упомянутые выше Хроматическую для клавира и *g-moll'*ную для органа; см. также «дорийскую» токкату и фугу, BWV 538). Особняком стоит органная токката C-dur (BWV 564), которая имеет, как кон-

церт, три самостоятельные, а не слитные части: 1-я — собственно токката, 2-я — монодийная (ср. аналогичные части в других концертах, в том числе Итальянском — для клавира), 3-я — фуга.

Уже упоминалось, что в недрах жанра токкаты XVII века складывался двухчастный цикл прелюдии и фуги. Упрощенно говоря, путь был следующий: количество эпизодов сокращалось, сводилось к трем, более отграниченным (токката — фуга — токката), а затем отпал и последний раздел, преобразовавшись в коду. При дальнейшей трансформации «токката» стала прелюдией и отделилась от фуги. Бах окончательно закрепил структуру, такого двухчастного цикла и раскрыл заложенные в нем безграничные возможности образного воплощения. Никому из его предшественников и современников, включая Генделя, не удалось в этом встать вровень с ним.

Если общим взором окинуть процесс исторического развития, то в сочетании прелюдии с фугой можно усмотреть слияние двух принципов: инструментального на гомофонной основе (в прелюдии) и возникшего в недрах вокальной музыки полифонического (в фуге); или — на ином уровне — принципов свободно-импровизационного и логически обоснованного построения. Впоследствии эти принципы сомкнулись: прелюдия могла быть и кантиленной, и полифонической, а фуга — токкатно-инструментальной, далекой от вокально-многоголосного прообраза. И все же — при любых модификациях — в двухчастном цикле скрыто присутствует первоначально заложенный в нем конструктивный контраст, но выполняемые компонентами цикла функции были переменной величиной.

В своих истоках прелюдия выполняла функцию предварения — импровизационного «перебора струн» на лютне, предшествовавшего исполнению вокальной или инструментальной пьесы, — и служила целям проверки настройки инструмента (но в то же время и «настраивала» слушателя, готовила его к восприятию пьесы). Аналогичные задачи — но теперь уже для «настройки слуха» (и «духа») хористов, то есть для установления точности строя (и для приведения певчих в должное эмоциональное состояние), — выполняло прелюдирование (*Intonatio*) за органом в церкви.

Преемственные связи фуги с ричеркаром отмечались выше. Ее формирование совпало с окончательным закреплением перехода от модалного мышления к тональному. Тогда-то и определились в ней основные экспозиционные и

развивающие разделы; определилась и связующая, модулирующая роль интермедий. Процессы формообразования строго — и вместе с тем очень гибко — предопределены логикой проведения с. f., его противосложения, мотивной разработки, выделения интермедийных разделов. Это одно из высших проявлений инструментальной — имманентно-музыкальной — архитектоники, которая длительно устанавливалась начиная с эпохи Ренессанса, а в творчестве Баха дала непревзойденные художественные достижения. В дошедших до нас его произведениях — в их числе вокальных — имеется около четырехсот фуг, богатство содержания которых не поддается классификации по какому бы то ни было единому критерию.

Что же касается инструментальных сочинений, то известные различия сказывались из-за специфики инструментария или назначения цикла. Отражалось это и на соотношении образующих его компонентов. Например, на слух явно ощутимы такие различия при сравнении скрипичных фуг из сольных сонат — им предшествует не прелюдия, а, как в трио-сонате, медленная часть (*Adagio* либо *Grave*) — с прелюдиями и фугами для органа или для клавира. Остановимся несколько подробнее на сопоставлении органных и клавирных сочинений.

Казалось бы, перед нами родственные инструменты из семейства «клавишных», к тому же под названием *Klavier* с XVI века подразумевались и орган, и клавесин, а посему под ор. 3 «Клавирных упражнений» Бах издал пьесы для органа. Но «царь инструментов», как горделиво тогда именовался орган, и по выполняемой им социальной функции, и по ауре звучания, атаке звука, его объемности, плотности и пространственности распространения кардинально отличается от клавесина.

Орган звучал под просторными сводами церкви, а клавесин — как сольный инструмент в камерных условиях. Аудитория была другой, или, точнее, направленность внимания слушателей была иной, потому и трактовка парного цикла различалась, хотя часто сближалась. Снова, как и во всем творчестве Баха, место (*Ort*) обуславливало манеру (*Art*) музицирования. Напрашивается элементарная аналогия: в органных произведениях преобладает возвышенная «ораторская речь», в клавирных — более интимная; соответственно крупному штриху противопоставлен более детализированный. Если отвлечься от бесспорной однородности полифонической техники Баха, то можно попытаться кон-

кретизировать это противопоставление. В органных сочинениях заданность характера движения, выдержанность мотивного строения, течение гармонии, фактурные нагнетания — при четкости метрической сетки — отчетливее выражены, чем в клавирных, где больше модуляционных отклонений на малых расстояниях, «изгибов» мелодической линии, а метроритм прихотливее.

И. Браудо писал о «максимальной чувствительности органной клавиатуры к высотному сдвигу», а отсюда к «пологой и плавной кривой», вызывающей «обыгрывание основной опорной линии»¹⁴¹. Я бы развил эту мысль дальше: указанная «пологость» в органных фугах вызывает по сравнению с клавирными более рельефное выделение плоскостей звучания мелодических линий — и в пределах одного мануала, где с особой ясностью выделяется верхний голос, и на двух мануалах, при скрещении движения средних голосов, и при мощном, ни с чем не сравнимым проведением *c. f.* на ножной клавиатуре. Клавесин не знает таких басов, но дело не только в этом: ему не под силу длительно выдерживать и пространственно раздвинуть органную «пологость» линейной волны, инерцию ее развития, ее предсказуемость, и потому строение клавирных фуг требует отмеченной детализации. В результате органные фуги Баха масштабнее и внутренне — в сопоставлении разделов — контрастнее, нежели клавирные; разделы эти укрупнены, а интермедии изложены пространнее.

Также иное — в органной и в клавесинной музыке — соотношение прелюдии с фугой. В клавирных прелюдиях шире диапазон образно-структурных прототипов, в том числе танцевальных. В органных же преобладает токкатный тип — то в аккордовом виде, то в моторном, то в декламационно-речитативном. (Бывают, конечно, исключения; см. великолепную по «пассионной» выразительности прелюдию к фуге *h-moll*, BWV 544.) Вместе с тем контрастное сопоставление разделов внутри органных фуг перенесено в клавирных пьесах на конструктивный контраст прелюдии к фуге. В органных же произведениях композиционная взаимообусловленность этих двух укрупненных компонентов проступает явственнее, что способствует выявлению величавости архитектоники двухчастных циклов. Недаром Шпитта, модернизируя, назвал их «симфониями для орга-

¹⁴¹ См.: Браудо И. Что надо знать композитору, пишущему для органа. — В кн.: Браудо И. О клавирной и органной музыке. — Л., 1976.

на». В таком случае клавирные прелюдии и фуги можно уподобить произведениям для камерного ансамбля.

На этом распростимся с жанровыми видами, которые исторически предопределены творческой и исполнительской практикой органиста в церкви. Обратимся к другой — «светской» — сфере музицирования. Начнем с сюиты.

III

Примерно тогда, когда в бытовых условиях формировался тип прелюдии, в тех же условиях складывалась форма танцевальной сюиты. Основу заложили парные народные танцы: первый — четкого размера, в умеренном темпе, второй — трехдольный, оживленный; медлительное движение сменялось скорым, плавная мелодика — упругой, плотная фактура — разреженной. Со временем количество танцев увеличивалось, а в лютневой или клавесинной литературе, особенно во Франции, бытовые прообразы поэтизировались, преображались, но связь со структурными особенностями бытового танца, метроритмом и подразумеваемым зрительным рядом пластических движений не порывалась. Это обычный путь художественного переосмысления танцев в инструментальной музыке — начиная с сарабанды, менуэта, вальса или мазурки и кончая рэгтаймом. Когда танец уходит из быта, тень его прообраза становится менее заметной, смутной. Так произошло с аллемандой, которая начала выполнять функцию интонационно-тематической «завязи» цикла, своего рода ввода (*Intrada*) в него. К четырехдольной аллеманде примкнула, согласно старинному принципу парности, трехдольная куранта — либо французская, торжественная, на $\frac{3}{2}$ или $\frac{6}{4}$, либо итальянская, в быстром темпе, на $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$. За курантой последовала также трехдольная (с упором на вторую долю), величаявая, поначалу более плавная, сарабанда. Ее функция в цикле не сразу определилась.

Внутренний распорядок (*франц. ordre*) не распространялся на другие новые танцы, такие, как менуэт, ригодон, гавот, бурре и т. д. Их последовательность могла быть неограниченно продлена. Для замыкания цикла требовался итоговый танец. Его роль выполнила жига — в баховской трактовке трехдольная ($\frac{3}{8}$) либо в сочетании двухдольности с трехдольностью ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$) — то с пунктиром, со «скачком», то с триолями или пассажная. В середине XVII века итоговое значение жиги выдвинул И. Я. Фробергер,

ученик Фрескобальди, едва ли не первый в Европе концертирующий виртуоз, посетивший, в частности, Париж. Фробергеру суждено было стать создателем типа немецкой мотивно-вариационной танцевальной сюиты. Бах завершил ее историю. Одновременно французские клавесинисты, следуя практике опер-балетов Люлли, давали «безытоговые», разомкнутые последования танцев, мотивно-тематически не связанные друг с другом. Назовем этот тип, получивший затем распространение и в Германии, «балетным».

Сначала несколько общих соображений о строении танцев.

Повторность «па», или фигур танцевальных движений, вызывала синтаксическую расчлененность в музыкальном построении пьесы. Соответственно возрастала роль кадансирующих мелодических оборотов (Klausel). Эта давняя фольклорная традиция продержалась в балетной музыке вплоть до XX века. (Стравинский, например, писал, что в музыке для балета он чаще прибегает к кадансам — «закруглениям» музыкальной речи, чем в иной своей музыке.) Повторность, содержащаяся в начальном ритмоинтонационном импульсе, распространялась на двухфазность построения всей пьесы, разделенной в нотной записи знаком репризы, что, очевидно, также предопределялось соответствующим этикетом — движением танцоров от пространственно исходной точки с последующим возвращением к ней. Музыка в дальнейшем могла абстрагироваться от бытового прообраза, но сам принцип композиции не нарушался. Так закрепилась — причем надолго — двухфазная форма *bipartita* (двухчастная) со схемой тонального движения $T — D: // D — T$, причем после знака репризы начальный мотив давался в обращении, словно символизируя линейно-пространственный поворот от движения «вперед» к движению «назад» — туда, откуда начинался танец. С данной точки зрения любая форма *bipartita*, разделенная знаком репризы, в том числе старосонатная без разработки, может рассматриваться как реликт прежних танцевальных обычаев.

Рассмотрим теперь конструктивные принципы, легшие в основу баховских клавирных сюит. Композиция аллеманды, куранты, а также замыкающей цикл жиги состоит из двух равных по длительности колен, или фаз, что отмечено знаком повторения. Соотношение колен — 1:1. После знака повторения начальный мотив в доминантовой тональности обязательно повторяется в обращении (инверсии). В сара-

банде иное соотношение колен — 1:2, реже 1:1½; после знака репризы — также в D — появляется начальный мотив, но эта вторая фаза более свободно изложена; под конец — в третьем колене — в виде коды дается переизложение первого, чаще неполное¹⁴². Тем же строением отмечены новые танцы, которые следуют за сарабандой, — менуэт и др. Помимо того, в сарабанде и еще сильнее в примыкающих к ней танцах отчетливо выявляется — особенно в сравнении с аллемандой — разделение фраз, что сближает сарабанду с менуэтом; у французских клавесинистов она и была вытеснена последним. У Баха подобное сближение ощутимо в сюитах для скрипки или виолончели соло.

Шпитта, а вслед за ним другие исследователи, в их числе советские, называли следующие за сарабандой танцы «интермедийными», что неверно характеризует их драматургическую функцию. Шпитте хотелось представить Баха охранителем старонемецкой традиции, и потому в четырех звеньях — или устоях — цикла он усматривал исчерпывающее его содержание, новые же танцы характеризовал как необязательную дань моде. Но тогда спрашивается: почему Бах уподобил их строение сарабанде? Случайностей в его композиционной технике не бывает, любая деталь — а в данном случае существенная — обусловлена конкретным конструктивным замыслом. Так и здесь.

Аллеманда и куранта — реликт парной вариационности. Направленность их движения я назвал бы «линейной»; на середине пьесы, как верстовой столб, водружен знак повторения. Однако, несмотря на сходство со старосонатной формой (из-за тональной схемы T—D—D—T), мотивное развертывание исключает элемент разработочности. «Линейности» противостоит «круговое» строение сарабанды; оно закреплено в новых танцах. Если добавить, что это гомофонные пьесы, а аллеманда и особенно жига по своему сложению контрапунктически-имитационные, то еще явственнее обнаружится отмеченный конструктивный контраст. Для того и понадобились данные танцы Баху, чтобы крепче завязать драматургический узел цикла. Он не был первым, кто ввел их в сюиту. В оркестровом балетном типе они утвердились еще во второй половине XVII века, а в 1697 году И. Кри-

¹⁴² Исключения — сарабанда из первой виолончельной сюиты и сарабанда («Ария») из «Гольдберговских вариаций», где соотношение колен — 1:1.

гер внедрил их в старонемецкую сюиту как чужеродный элемент. Бах же применил в изложении этих танцев мотивно-вариационную технику и, дабы они органично вписались в цикл, сблизил их по строению с сарабандой.

Есть еще одно важное обстоятельство, на которое не обращалось внимание. К XVIII веку аллеманда и жига ушли из танцевального быта. Если же куранта и сарабанда включались в придворный церемониал, но в стилизованно-театрализованном виде — как пережиток этикета прошлой эпохи. Отсюда следует, что во всех четырех «устоях» сюиты сохранились лишь отголоски бытовых прототипов и потому их музыкальная трактовка могла быть неограниченно свободной, тогда как менуэт, с его разновидностями лур и паспье, гавот или бурре — в полном смысле слова современные Баху бытовые танцы. Чуткий ко всему новому, он не мог пройти мимо них. Французские, или, как их называли, «галантные», танцы (*Galanterien*) несли с собой обновление ритмоинтонационного строя цикла, они являются поэтому отнюдь не интермедиями, а неотъемлемой частью архитектурники сюиты.

Чтобы можно было сделать окончательные выводы о строении баховских сюит, или партит (не путать с вариационными циклами *хоральных партит!*), недостаточно изучать только клавирные сочинения. Картина проясняется, когда в поле зрения включаются сюиты для струнных соло и для оркестра — последние именовались по первому номеру «увертюрами» (подразумевается: «французская увертюра»; так названа и партита — седьмая по счету, — включенная в «Клавирные упражнения» ор. 2).

Если отсечь несколько ранних разрозненных клавирных сюит, то время создания Бахом всех циклов в этом жанре приходится на сжатые сроки — примерно на начальное пятилетие 20-х годов. Как и в других сферах творчества, он стремительно осваивал границы и художественные возможности жанра, а затем охладевал к нему.

Нас не будут интересовать в данном контексте четыре оркестровые «увертюры», коль скоро здесь, равно как и в «седьмой» клавирной партите, представлена французская модель балетного типа. В I Бранденбургском концерте (завершен в 1720 году) совмещены жанровые признаки сюиты — без сарабанды, но с двумя менуэтами! — и концерта. Вероятно, до того созданы 9 циклов для струнных инструментов соло: три партиты для скрипки и шесть сюит для виолончели (ок. 1720). За ними следовали 18 циклов для

клавира: «Английские» и «Французские» сюиты (ок. 1722) и, наконец, партиты. Итого для сольных инструментов 27 циклов. Всего же у Баха 38 сюит.

Зная неистощимую изобретательность Баха, не так просто вывести типологию образной сути воплощенных им танцев.

Можно отметить только некоторые самые общие черты исходя из главной посылки: французские авторы сюит, в первую очередь самый крупный из них, Франсуа Куперен, на основе танцев давали портреты характеров — «галерею портретов»; Бах же, опираясь на отмеченные выше конструктивные закономерности, сопоставлял типы движений, контрастно их противопоставлял и одновременно объединял мотивно-вариационной техникой. Одновременно жига наделалась результативной, итоговой функцией: она по своему характеру и резко противопоставлена аллеманде, открывающей сюиту, и близка ей по текучести и полифоническому складу изложения. Собрания клавесинных пьес Куперена, равно как и оркестровые увертюры немецких композиторов, представляют собой циклы разомкнутые, тогда как циклы Баха — замкнутые.

Попытаемся сейчас дать характеристику опорных звеньев.

Аллеманда отмечена тонкой мотивной работой, имитационностью. В пьесах для струнных танцевальное начало яснее выражено; в клавирных пьесах развертывание ткани усложнено плетением скрещивающихся голосов, метрическая сетка завуалирована. Состояние преимущественно эггическое, созерцательное. Вне зависимости от того, предварена ли аллеманда вступительным номером, ее темообразованиями предопределяются мотивы или субмотивы, которыми — как «девизами» — открываются последующие танцы. В Музыкальном словаре Вальтера (1732), вышедшем из печати после того, как Бах отошел от сюитного жанра, сказано: «Аллеманда в музыкальной партите является одновременно пропозицией¹⁴³, из которой остальные сюиты (в данном контексте — последующие пьесы. — М. Д.), как-то куранта, сарабанда и жига, производятся как ее варианты (*partes*)».

В противовес аллеманде рисунок жиги, замыкающей цикл, — броский, выпуклый. Там, в аллеманде, — полуте-

¹⁴³ Пропозиция — термин из риторики: означает предварительное изложение темы речи.

ни, прихотливость, избегаются острые акценты, здесь же все зиждется на резко угловатом рисунке мелодической линии, фугированно изложенной, ритмика заостренно-акцентная, характер бодрый, с элементами пассажной виртуозности, что особенно характерно для так называемой итальянской жиги, где вместо пунктирного ритма главенствует сплошной «разбег» шестнадцатых.

Трудно дать общее представление о куранте: разнообразности ее очень несхожи. «Французская» — торжественная, ритм отчетлив, иногда с пунктиром, склад подчас тяготеет к гомофонности¹⁴⁴; «итальянская» — оживленная, плавная в своей текучести (*итал. corrente* — «течение воды»), со склонностью к имитационности. Бах явно отдавал ей предпочтение¹⁴⁵.

Характеристики, которые даются сарабанде, обычно неточны, так как претендуют на всеобщность определения ее образного содержания. Но и тут Бах использует две разновидности; обозначим их как «кантиленная» и «патетическая». Первая благодаря мелодической напевности сближается с менуэтом, однако ей более свойствен медитативный характер; во второй в изобилии наличествуют внезапные модуляции, неожиданные гармонические сдвиги, орнаментированные или декламационно-речитативные обороты. Есть в этом нечто от сценически-скульптурной пластики. Любопытно в данной связи замечание Вальтера (1708) о том, что этот величественный танец исполняли только зельможи («nur hohe Stand-Personen»): они солировали подобно танцорам в балете. Таким сарабандам нередко присущ аффектированный драматизм, что придает им черты «театральности» и в чем они существенно отличаются от сосредоточенно-медитативных, длительно разворачивающихся, внутренне драматичных медленных частей баховских концертов или, если напомнить вокальные сочинения, от арий «Смилуйся» из «Страстей по Матфею». Яркий образец первой, кантиленной разновидности содержится в пятой Английской сюите¹⁴⁶,

¹⁴⁴ В Английских сюитах все куранты французского типа, в остальных циклах они редко встречаются.

В дальнейшем вводятся сокращения: цикл обозначается начальной буквой его названия: Английские сюиты — А, Французские сюиты — Ф, виолончельные — В, клавирные партиты — П; арабской цифрой указывается номер сюиты (партиты).

¹⁴⁵ В девяти сюитах для струнных всего одна французская куранта (В-5).

¹⁴⁶ См. также А-2, Ф-1, П-3, В-1.5, скрипичную партиту № 1.

второй, декламационной — в третьей Английской сюите и в шестой клавирной партите¹⁴⁷.

Нельзя согласиться с укоренившимся суждением, будто сарабанда образует лирический центр сюиты. Мне это представляется неуместной модернизацией. В системе образности баховской музыки к сарабанде, особенно ко второй, преобладающей ее разновидности, не может быть применен эпитет «лирический». Да и самой жанровой природе сюиты не свойственно выделение такого формообразующего центра: это рассредоточенный цикл — в отличие от новых, «центростремительных» концертно-сонатных циклов. Недаром партитами именовались также последовательности вариаций (ср. «хоральные партиты», то есть вариации на тему хорала). Вариационный метод сохранялся и в сюите: мотивный «тезис» аллеманды эпизодически всплывал в различных танцевальных движениях последующих пьес.

Бах стал на путь слияния, диффузии танцевально-вариационного и балетного типа сюитных циклов; в последнем сарабанда вообще исключалась, а в «седьмой» клавирной партите, названной автором «Увертюрой», сарабанда поставлена на неподобающее ей место — после двух гавотов и опять-таки двух пьес. Вообще же «лиричными» — в нашем восприятии — являются и аллеманды, и арии (в сюитах под «ариями» подразумевались пьесы танцевального склада, не имевшие, однако, танцевально-бытовых прообразов)¹⁴⁸, и даже менуэты. И можно ли патетичную сарабанду второй сольной скрипичной партиты обозначить как «лирический центр», если за ней следует исключительная по размаху и драматизму чакона?

В заключение о танцах, которые следуют за сарабандой и которые возглавляет менуэт. Они гомофонны, мелодика — расчлененная, периодичная (в сарабандах — преимущественно асимметричная), фактура прозрачная. В завершающей цикл жиге ткань тем сильнее уплотняется и насыщается полифоничностью.

И последнее: «центральные» звенья — куранта и сарабанда — иногда сопровождаются (по французскому образ-

¹⁴⁷ См. также А-6 (близка к генделевской трактовке!), Ф-6. П-4, В-6.

¹⁴⁸ В оркестровой Увертюре № 3 D-dur великолепная Ария сродни медленным частям концертов: ее широкое дыхание не ассоциируется с танцем. Одновременно некоторые части в форме *bipartita* из скрипичных сонат с чембало близки «ариям» танцевального вида.

цу) «дублями»: та же музыка переизлагается либо с мелизматически изукрашенной мелодией, либо в пассажно-виртуозном виде. Новые же танцы снабжаются «трио», подобно тем, какие имеют место в третьей части классической симфонии¹⁴⁹, либо еще одним — «альтернативным», — аналогичным по характеру движения танцем, после чего первый обязательно повторяется, как в вокальной арии d. c.

На этом наш обзор старых жанров заканчивается. Все они основываются, по терминологии Б. Яворского, на однотональной конструкции. Новые жанры — соната, концерт — также объединены тональной общностью, но отдельные части имеют *разные* тональности, родственные главной; они и различны, и соподчинены.

IV

Создание инструментального цикла — одно из крупнейших завоеваний Ренессанса. Путь развития был сложным, скорее скачкообразным, чем прямолинейным. В XVII веке, в период расцвета барокко, многослойность эволюции со второй половины столетия еще более усложнилась. Пролетая пути в будущее, в предклассическую эпоху, явственно наметилась оппозиция, суть которой в общих чертах может быть изложена следующим образом. Для старой традиции характерны слитность изложения, грани между разделами или частями цикла либо размывались (тоокката конца XVII века), либо сглаживались мотивно-вариационным методом (сюита), тесной конструктивной их взаимосвязью (органные тооккаты и фуги). Новая тенденция осуществляла множественность образов в композиционном единстве по-иному: слитности противопоставлялась раздельность, взаимосвязи — разграничение. Это можно наблюдать на всех уровнях композиции, в том числе на уровне мотивного строения (асимметрия сменялась периодичностью), на уровне организации формы целого (текучесть сменялась сопоставлением отграниченных друг от друга частей) и т. д.¹⁵⁰

Четырехчастная соната и трехчастный концерт репрезентировали новую тенденцию в инструментальной музыке. Они зародились в Италии и были стремительно усвоены другими европейскими странами. Усвоил их и Бах, включив

¹⁴⁹ «Трио» обычно даются в ином ладовом наклонении; редко — в параллельной тональности.

¹⁵⁰ Аналогичный процесс наблюдается в эволюции кантаты: новый, «номерной» вид утвердился на смену старому, слитному.

в свою иерархию жанров, в которой эти жанры и присущие им средства выразительности на протяжении второго — четвертого десятилетий XVIII века постепенно поднимались на все более высокое место. В центре оказался кётенский период.

Под сонатой сначала подразумевалось циклическое произведение с двумя мелодическими инструментами — скрипками в первую очередь — и генерал-басовой опорой в партии клавишного инструмента (чембало). Творчество А. Корелли на долгие годы служило моделью для таких трио-сонат. Различались два типа: «церковная» соната (*da chiesa*) и «камерная» (*da camera*). Первая могла исполняться и в церкви, вторая, где моторного склада части чередовались с танцевальными, предназначалась для бытового музицирования.

Модель «церковной» сонаты складывалась из чередования двух пар характеров движения: медленная часть — быстрая — медленная — быстрая (м-б-м-б; в дальнейшем будем пользоваться этими сокращенными обозначениями). Вторая часть — фугированная, третья — кантиленная, чем она отличалась от первой, торжественной, нередко с пунктирным ритмом (*Adagio*, *Grave*, *Largo*); четвертая — оживленнее второй.

При сокращении числа мелодических голосов до одного образовывалась сольная соната с цифрованным басом (*continuo*): чембалист, сопровождая, импровизировал свою партию. Для струнных инструментов создавались также сольные сонаты без баса (*senza basso*). Клавирные сонаты появились позднее — только в конце XVII века (И. Кунау, 1692). Первые сонаты для органа принадлежат Баху.

Сохранилось примерно 30 его сонатных циклов для различных составов. Несмотря на то, что нередко использовалось танцевальное движение, особенно в скрипичных или гамбовых сонатах (в явном или скрытом виде встречаются: сицилиана, жига, гавот), по функциональным отношениям частей и характеру изложения эти циклы отличаются от сюит. Там, в сюитах, — последовательное сложение композиционных единиц; здесь же, в сонатных и концертных циклах, части драматургически сцеплены, причем характер каждой функционально предопределен. Устанавливается новый тип циклизации, а вместе с ним новый склад гомофонно-гармонической структуры на основе расчлененности фраз, периодичной контрастности в их смене и с чертами репризности в композиции пьесы или части цикла. Это при-

знаки широко понимаемой «концертности», которые будут далее уточнены. Сейчас же охарактеризуем сонаты, дифференцируя их согласно баховскому инструментарию.

Ранее всего, еще в Арнштадте, написана клавирная соната D-dur, образцом для которой избраны лет за десять до того опубликованные гомофонного склада сонаты Кунау. Части еще недостаточно четко разграничены, выделяется сменой состояний монодийно-речитативная третья часть, предваряющая заключительную шутливую фугу, где имитируются птичьи голоса: то квохтанье курицы, то зов кукушки. В целом же — это несовершенная проба пера во входящем в моду жанре.

В остальных баховских клавирных произведениях сонатного типа мы имеем дело с переложениями, или, по-нашему, транскрипциями, других сочинений. Сначала Бах сделал обработку трио-сонат Райнкена из сборника «*Nortus musicus*» («Музыкальный сад», 1687), где вслед за трехчастной сонатой шла нормативная четырехчастная танцевальная сюита. Затем дал обработку собственной второй скрипичной сонаты соло (транспонирована из a-moll на квинту ниже, в d-moll). В этих произведениях Бах предстает уже зрелым мастером, но клавесин он, вероятно, не считал подходящим инструментом для разработки нового кантиленного стиля. Определяющим фактором здесь служило мелодическое начало, что лучше, полнее могло быть выражено в звучании струнных.

На рубеже столетий скрипичное искусство переживало высокий расцвет. Скрипачами славилась Италия. Достаточно назвать имена Корелли, Альбини, Торелли, Витали, Вивальди, Тартини, Джеминьяни. Тогда же и Германия выдвинула замечательную плеяду виртуозов-скрипачей, таких, как Бибер, Вестхоф, Бальцар и другие, вплоть до Волюмье или Пизенделя, с которыми Бах — сам отличный скрипач! — находился в дружеских отношениях. Обогащалась не только техника игры, но и глубина и диапазон звучания скрипки, причем настолько, что ее можно было использовать без сопровождения *basso continuo*. Именно немецкие скрипачи явились родоначальниками такой литературы. Бах опирался на их опыт и создал в этом жанре уникальные шедевры. Имею в виду прежде всего три сонаты для скрипки соло. Соотношение первых двух частей в них подобно соотношению прелюдии с фугой (третья соната содержит одну из самых великих фуг Баха!). За каждой сонатой следует партита. В таком сочетании заложен сим-

волицеский смысл: новый жанр (сонатный) сопоставлен со старым (сюитным). Бах стремился их сблизить.

Структурно и образно ближе к нормативу сонаты для струнного инструмента с чембало — шесть для скрипки и три для гамбы¹⁵¹. По средствам выразительности эти сонаты проще сольных: преобладает кантиленность, и, как в сочинениях да самегга, то тут, то там просвечивают прообразы бытовой музыки, танцевальной в частности. Однако Бах вводит новшество. Ранее в таких сонатах выписывалась лишь цифровка генерал-баса, здесь же дана фактурно развита партия чембало, в которой верхний голос соревнуется с солистом. Получается своего рода трио-соната, так как упомянутый голос (в партии правой руки) является как бы заменителем подразумеваемой второй скрипки. Это с очевидностью проступает в первых двух скрипичных сонатах, а также в третьей сонате для флейты и чембало (BWV 1032)¹⁵². (Прекрасный образец подлинной трио-сонаты содержится в «Музыкальном приношении». В ней четыре части; первые две подобны прелюдии с последующей фугой, заключительная часть — жига.) Тем самым в своих сонатах для сольного инструмента — смычкового или флейты — с чембало Бах является основоположником равноправного дуэта солиста-инструменталиста с клавиром (позднейшим фортепиано).

Особняком стоят шесть органных сонат, которые Бах написал с дидактической целью — для совершенствования Фридемана в игре на органе. В них представлены разнообразные приемы органной игры — на двух мануалах и на педали — и любые типы фактуры, присущие этому инструменту. По сути это также трио-сонаты, где группа двух верхних голосов, соревнуясь, противостоит басу: они словно ведут меж собою «диалог», особенно в медленных частях (сонаты трехчастны). Подобный диалог пронизывает и другие образцы трехголосного изложения¹⁵³. Это — один из существенных признаков «концертности».

Уточним содержание данного понятия, попутно внося коррективы в общепринятую терминологию.

«Концертность» — неотъемлемая черта музыки барокко,

¹⁵¹ Исключения составляют пятичастная шестая скрипичная (средние три части образуют «цикл в цикле») и трехчастная третья гамбовая (строится по схеме б-м-б).

¹⁵² Флейта у Баха обычно может быть заменена скрипкой.

¹⁵³ Примерно в тридцати частях всех сонатных циклов Баха встречается такое трехголосие.

воздействовавшая на все ее жанры и виды. Она порой выдвигается как всеобъемлющая черта, и тогда возникает неточное, на мой взгляд, определение «концертирующий стиль». Правильнее говорить о концертном *принципе*, который основан на сопоставлении групп инструментов или голосов многоярусной фактуры. Функции этих групп или голосов равноправны и переменны: одни в процессе становления формы могут стать главными, «солирующими», другие побочными, и наоборот. Такой сольный голос (или инструмент) следует именовать «*концертирующим*». Техника полифонических перестановок, которая так характерна для Баха, обеспечивала переменную функцию в сопоставлении групп или голосов. И наконец, надо иметь в виду «*концерт*» как определенный жанр, который полнее всего вобрал в себя специфические черты концертного принципа. На протяжении XVII века длительно и разветвленно устанавливался концертный принцип. Он не был противопоставлен контрапунктической манере письма, но, выдвинув роль гомофонно-гармонического фактора и мелодико-тематической разработки, постепенно вытеснял или, как у Баха, обогащал мотивно-вариационный метод.

Слово «концерт» имело два противоположных смысла: одно равнозначно «согласию», другое — «состызанию». *Итальянский* глагол *concertare* (производное от *лат. conseregere* — «соединять») переводится как «привести к согласию»; отсюда возникло первое значение слова «концерт» — как совместного музицирования (ср. *англ. consort* — «общаться», «соответствовать», «гармонизировать»). Второе же значение восходит к *латинскому* глаголу *concertare* — «сравниваться». Столь разные значения имел в виду известный немецкий теоретик и композитор М. Преториус, когда в 1619 году уточнял, что под концертом следует понимать: а) большое количество участников исполнения; б) ансамбль; в) соревнование («*im Wettstreiten sich messen*»¹⁵⁴).

Дж. Габриели еще в конце XVI века сопоставлял до пяти расположенных в разных местах церкви звуковых комплексов — хоров с инструментами («разделенные хоры»). Хоры пели и отдельно, и совместно, согласованно и соревнуясь. Здесь содержатся все признаки концертности, отмеченные Преториусом, в том числе и «большое количество участников». Последний признак был главным в таких определениях, как *Missa concertata* или *Motetti concertati*. Бах именно это

¹⁵⁴ «В состязании мериться (силами)».

имел в виду, когда духовным кантатам приписывал наименование *Concerto*.

Между тем вплоть до первых десятилетий XVIII века удерживалось употребление термина «концерт» для произведений ансамблевого типа, где инструменты или вокальные голоса не столько соревновались («концертировали»), сколько просто совместно музицировали. Таковы, например, изданные в 1715 году «Королевские» концерты для оркестрового ансамбля Куперена. Примерно тогда же Бах приступил к созданию Бранденбургских концертов, но в них (за исключением третьего и шестого) уже отчетливо проявился концертный принцип.

Этот принцип все более укреплялся начиная с Дж. Габриели, «духовных концертов» А. Банкьери (1595), Л. Виаданы (1602), Г. Шютца (см. его до того написанные «Псалмы Давида», 1619). Концертный принцип развивался и в инструментальной музыке (см. канцоны того же Габриели, 1597, 1615), где аккордовые комплексы — своего рода *tutti* — противопоставлялись фигуративным *solì*.

«Соревнование» инструментальных голосов разнообразно представлено в трио-сонатах. От них прямой путь вел к концерто-гроссо (*concerto grosso* — буквально «большой концерт»). Эпитет «большой», примененный к слову «концерт», следует понимать как крупный инструментальный ансамбль — в отличие от небольшого в трио-сонате. Той же оставалась композиционная структура в чередовании частей по схеме м-б-м-б. (Количество частей варьировалось, речь идет о схеме.) В условиях большого ансамбля, однако, рельефнее, чем в «камерном», концертирующие голоса (*concertino*) выделялись на фоне сопровождающих; сопровождающие голоса в трио-сонате — это генерал-бас в партии чембалиста, а в концерто-гроссо — «рипиенисты» («*Ri-pieni*, — пояснял Вальтер в 1708 году, — голоса, дополняющие и усиливающие звучание музыки»). Число солистов, или, иначе, «концертистов», не регламентировалось; мог быть и один солист, и два (*in doppio*), и больше, это могли быть однородные или различные инструменты. Произведения в жанре концерто-гроссо, мастером которого являлся все тот же Корелли, создавались и в XVIII веке: в 30-е годы Гендель опубликовал под ор. 3 шесть таких сочинений, под оп. 6 — двенадцать. Но как вид ансамблевого музицирования концерто-гроссо изжил себя и на рубеже XVII—XVIII столетий был вытеснен трехчастным сольным концертом.

Между этими двумя видами нет преемственной связи, их генетические корни различны; некоторое время они сосуществовали, но, взаимодействуя, развивались различными путями¹⁵⁵. Далекий источник концерта для солирующего инструмента с оркестром — вокальная ария d. c. В арии повтор d. c. был обычно дословным, а сочленение частей (разделов) формы — слитным, тогда как композиция концерта по схеме б-м-б предполагает раздельность, самостоятельность частей. Структурной предшественницей концерта могла служить и увертюра: «итальянская», строившаяся согласно схеме б-м-б, и «французская» — м-б-м, где вторая часть — фугированная. Если же и воздействовала на развитие жанра сольного концерта трио-соната, то «камерная», танцевального склада — в противовес концерто-гроссо, на который воздействие оказывала «церковная» соната.

В арии выработался тип инструментального ригурнелля (ritornello), что в буквальном переводе с итальянского означает «возвращение», «повтор». Ария открывалась и замыкалась ригурнелем, он мог часто повторяться. На таком исходном мотивно-тематическом комплексе зиждилась конструкция пьесы или отдельной части. Подобные опорные звенья имел и концерто-гроссо, но последовательно развил ригурнельную форму сольный концерт первой половины XVIII века.

Эту форму в современном музыкознании по-разному именовали — то как «концертную» (в 1920 году такое название предложил А. Хальм, позднее поддержал Ю. Холопов), то как «модуляционное рондо» (С. Скребков). Все же наиболее удачным представляется приведенное выше определение (ригурнельная форма), предполагающее в качестве основного принципа «контраст, замкнутый повторностью» (выражение В. Цуккермана). Однако неверно было бы, на мой взгляд, трактовать ригурнель как главную партию, а концертирующие эпизоды как варианты побочной; в барочном концерте еще не выработан тематический бицентризм (определение В. Конен), который приобрел значение формообразующего фактора в классическом сонатном Allegro.

Куперен писал клавесинные пьесы в куплетной форме: рефрен оставался неизменным, а куплеты — число их произвольно — тематически не были с ним связаны. В куплетной

¹⁵⁵ Дальнейшее ответвление от концерто гроссо — так называемая «концертантная симфония».

форме можно поэтому усмотреть признаки рондо. Иным является соотношение *tutti* и *solì* в барочном концерте: ригурнель и сольные эпизоды у Баха (в меньшей мере у Вивальди) мотивно взаимосвязаны и если противопоставлены, то скорее фактурно, характером звучания, чем тематически. К тому же модулирующими бывают не только эти эпизоды, но и повторы ригурнелей. Ригурнель — как темообразование — стабильный, неизменный элемент формы, а концертирующие эпизоды — изменчивые, нестабильные.

Отмеченное соотношение экспозиционных (в ригурнеле) и разработочных (в партии солиста) разделов в известной мере соответствует соотношению подобных же разделов в фуге, где проведения *c. f.* перемежались интермедиями. Но генетически формирование концерта с его ярко выраженной гомофонной основой противостояло предшествующей контрапунктической манере письма. Надо сказать, что Бах внедрил концертный принцип в свои фуги, особенно в масштабные — органные и хоровые (с инструментами или без оных), и тогда обнаружилась возможность сближения проводений *c. f.* с *tutti*, а интермедий — с сольными эпизодами. Но концерт как жанр отмечен специфическими особенностями: традиционной стала его трехчастная композиция с предустановленной драматургической функцией каждой из частей.

Наиболее действенна первая, наделенная контрастами, игровыми неожиданностями, что отчасти напоминает стремительно разворачивающуюся интригу оперных спектаклей. И чем больше таких неожиданностей — а ригурнель повторялся четыре-пять раз, — тем настоятельнее возникала необходимость в закруглении «действия» — в утверждении последнего, итогового проведения ригурнеля. Так постепенно вызревали структурные признаки подобия репризы.

Во второй части рефренно-репризную функцию выполнял ригурнель, обрамлявший ее, он мог вторгаться и в «монолог» солиста. Прообразом служила оперная ария: манера изложения — декламационно-возвышенная или напевная, широкого дыхания. Бах передает тут экспрессивные, драматичные, даже экстатические состояния. Развитие преимущественно волнообразное.

Третья часть снова выстраивается в ригурнельной форме. Характер движения — с неизменно «пружинистым» шагом, часто танцевальным, нередко в духе виртуозно-пассажной жиги. Кванц (1752) писал, что «последняя часть должна сильно отличаться от первой не только по манере и своей

природе (Art und Natur), но и по темпу (Zeitmaß). Насколько серьезной должна быть первая часть, настолько же веселой и шутилой — последняя». Он предусматривал временные соотношения между частями: первая длится 5 минут, вторая — 5 или 6, третья — 3 или 4. Баху приходилось иногда нарушать эти пропорции — его музыка длительно разворачивается, — но он сохранял центростремительное значение второй части, которую наделял большим образным смыслом.

Сам характер музицирования был, однако, иным, чем в классическом «венском» концерте моцартовского и, тем более, бетховенского типа: солист и оркестровый ансамбль не противостояли друг другу, олицетворяя «индивидуально-личностное» и «коллективное» начало (ср. единоборство солиста с оркестром во II части Четвертого концерта Бетховена или в разработке I части его же Пятого концерта). «Концертист» и «рипиенисты» не столько соревновались, сколько — как равноправные участники — попеременно уступали друг другу право выделяться в совместной игре. «Обе звуковые группы, — чутко отмечал Швейцер, — находятся в напряженном взаимодействии, разделяются, чтобы вновь объединиться, и все это в силу непостижимой художественной необходимости. И то, что происходит с темой, видоизменяющейся под воздействием этих сил (подразумеваются ригурнелль и производные от него мотивы. — М. Д.), — это, собственно, и есть концерт»¹⁵⁶.

Как видим, барочный концерт не являлся прямым предшественником «венского». И все же прототип замкнутого трехчастного цикла был им заложен. Намечались предклассические черты и в некоторых разработочных моментах, и в «изукрашении» партии солиста, которое Кванц выдвигал как необходимое требование, особенно перед последним проведением ригурнелля в конце первой или заключительной части; это — прообраз будущей каденции. Такая каденция содержится перед, условно говоря, «репризой» широко развитой заглавной части V Бранденбургского концерта — по сути первого в истории клавирного концерта, где, соревнуясь с клавиристом, солируют скрипач и флейтист. (Ср. также аналогичную часть в баховском клавирном концерте d-moll.) Кванц далее отмечал, что первая часть должна начинаться «великолепным, всеми голосами разработанным ригурне-

¹⁵⁶ Швейцер, с. 300; сказано о Бранденбургских концертах, но вполне применимо к сольным.

лем» и «лучшие музыкальные идеи ритурнеля, будучи расчлененными, должны проникать и в партию солиста; но ему надо поручать и новые мысли». Это тоже в известной мере предвосхищение структурной расчлененности венского концерта. Поэтому, имея в виду неповторимую самобытность баховских концепций, надо иметь в виду и его прозрения — предвосхищение дальнейшего развития жанра, не говоря уже о возрождении разработанных им принципов концертирования в музыке XX века неоклассицистской направленности (в творчестве Стравинского, Хиндемита и др.).

Как же исторически сформировался барочный концерт? Его зарождение относится к 80-м годам XVII века. Вновь, как и в других инструментальных жанрах, тон задавало скрипичное искусство. Начало положил итальянец Дж. Корелли. Развитие шло стремительно. Около 1700 года Т. Альбинони издал под оп. 2 «6 симфоний и концертов на 5 голосов» (то есть для пятиголосного струнного оркестра); последняя часть в них танцевальная. Одновременно создавал скрипичные концерты Вивальди, но издал их несколько позднее (оп. 3 — 1712). Подобно тому, как Корелли ранее усовершенствовал тип концерто грассо, так Вивальди утвердил конструктивную модель нового концертного цикла, с более развернутой первой частью, певучей второй и быстрой третьей. Главное, пожалуй, коснулось образной сферы: Вивальди придавал сольному концерту не только виртуозные, но и кантиленные черты. Прорвалась иная, дотоле скрытая эмоциональность, чувственно окрашенная. Она поразила современников своей образностью, что сказалось также на смене фигуративной техники тематической разработкой. Выйдя за рамки жанра, концертный принцип оживил структуру и образный строй старых жанров. В творческой эволюции Баха знакомство с вивальдиевскими концертами сыграло важную роль. Оно состоялось, вероятно, еще во время первого, краткого пребывания в Веймаре и укрепились, когда Бах с 1708 года обосновался там на более долгий срок.

О том, как концертный принцип вдохнул новое дыхание и новый образный строй в органную музыку Баха, уже говорилось. Напоминаю, что время создания токкаты и фуги d-moll и токкаты C-dur, созданной по типу трехчастной концертной композиции, — около 1709 года. В те же годы — не ранее 1708-го и не позднее 1717-го — Бах сделал шестнадцать переложений концертов разных авторов для клавира и шесть для органа. (Его авторство всех перело-

жений некоторыми исследователями оспаривается.) В кё-тенские годы, обращаясь к концертам Вивальди, переизлагая их, Бах создавал собственные сочинения. Его не удовлетворяла гомофонно-однозначная фактура итальянского мастера. Бах полифонизировал ткань, укрепил мотивно-вариационную связь сольных эпизодов с ригурнелем, углубил, расширил образную содержательность.

Мы располагаем девятнадцатью сольными концертами Баха для одного, двух, трех, даже четырех солистов. В пражской все они были задуманы как скрипичные, а затем переизлагались для других инструментов, преимущественно для клавира. В таких случаях почти без изменений оставалась мелодия — в медленных частях она более изукрашалась, — к ней добавлялись контрапунктирующие голоса и басовая партия. Короче говоря, как и всюду, Бах уплотнял фактуру¹⁵⁷. Последний сольный концерт он написал — или, точнее, пересоздал — вероятно, в 1735 году.

По сравнению с современниками количество дошедших до нас его концертов невелико; у Вивальди их около 450, у Телемана — свыше 150, у Кванца — примерно 300, преимущественно флейтовые. Зато каждый концерт Баха неповторимо индивидуален.

Он называл концертами и произведения для оркестра — имею в виду Бранденбургские концерты. В некоторых выделяются солисты, в других их нет, и тогда наличествуют признаки обоих видов — концерта и концерто гротто («концертируют» голоса однородного состава оркестра). Другой смешанный тип — на сей раз объединяющий черты сюиты и увертюры — представлен, как указывалось, в I Бранденбургском концерте. Вместе с тем увертюру h-moll с солирующей флейтой Бах не назвал концертом, потому что здесь преобладает сюитный принцип. Отметим под конец, что оркестр Баха не стабилен, а составляющие его инструментальные голоса, в том числе концертирующие, взаимодополняемы. Отсюда и возникала возможность «переизложения» сольных концертов.

Мы ознакомились с главенствующими жанрами и видами инструментальной музыки Баха. В отличие от вокальной, она в некоторой своей части, преимущественно

¹⁵⁷ Все сольные концерты Баха имеют генерал-басовую партию, которая примерно в половине концертного наследия Вивальди отсутствует.

клавирной, была в те времена известна знатокам. Так, сохранилось до 30 рукописных копий «Хорошо темперированного клавира», 15 — Хроматической фантазии и фуги и т. д. Прижизненные публикации инструментальных произведений названы выше (см. с 139). Главные, получившие тогда не слишком большое распространение, — четыре опуса «Клавирных упражнений» («Klavierübung»). Это наименование (оно придумано не Бахом, так порой называли сборники пьес его предшественники) переведено на русский неточно: немецкое «Übung» может трактоваться и как «упражнение», и как «совершенствование» за инструментом¹⁵⁸; к тому же по-немецки слово дано в единственном числе, а по-русски — во множественном. Однако предложенные другие варианты перевода этого названия вроде «Художественная практика...» (Б. Яворский) или «Высшая художественная школа» (Л. Ройзман) представляются произвольными. Скорее уж подошло бы наименование «Этюды»¹⁵⁹. Но и оно представляется неудовлетворительным, так как звучит для нас сегодня излишне модернизировано. Поэтому будем придерживаться закрепившегося у нас неточного перевода¹⁶⁰.

В последовательности дальнейших разделов настоящей главы есть определенная закономерность.

Органная музыка — своего рода энциклопедия почти всех жанров и видов (за исключением сюитных), о которых речь шла выше, что вовсе не означает, будто это магистральная линия баховского инструментального наследия. Отнюдь нет! В отличие от Шпитты и его последователей, я не склонен считать, что органной музыкой предопределяется все творчество Баха: ее воздействие ограничено. Тем не менее для постановки некоторых историко-теоретических проблем желательно начать именно с этого раздела.

Следующий раздел посвящен камерно-инструментальной музыке, в основном произведениям для скрипки и виолончели, как соло, так и с клавиром. Понять суть этих произведений — значит ощутить дыхание баховской инструменталь-

¹⁵⁸ Обиходному у нас в среде музыкантов слову «заниматься» соответствует немецкий глагол «üben»; слово «Übung» — субстантивация этого глагола.

¹⁵⁹ Кстати, так по-итальянски (*Esercizi*) называл свои сонаты Доменико Скарлатти.

¹⁶⁰ Впрочем, в не меньшей мере вошло у нас в обиход само немецкое название «Klavierübung»; пожалуй, подходящим вариантом его перевода было бы наименование «Клавирная практика».

ной музыки, ее пульсации, регулируемой движением смычка, о чем хорошо сказал Швейцер: «Особенность баховского клавирного и органного стиля именно в том и заключается, что фразировку и модуляционные особенности, характерные для скрипичных инструментов, он применяет к клавишным» (с. 284). Уместно также напомнить, что все сольные произведения для струнных созданы вокруг 1720 года, то есть в период наиболее интенсивных исканий композитора в области инструментализма вне сферы органной музыки.

Примерно на тот же временной отрезок (быть может, чуть позже) приходится пора расцвета баховского клавирного творчества. Однако не только поэтому оно рассматривается после органного и камерно-смычкового, но и потому, что в нем скрестились влияния и органной музыки, и музыки для струнных. На первый взгляд, мысль о сближении с последней может показаться непривычной: наше воспитание воспитано на молоточковом фортепиано, а в музыке XX века для этого инструмента выдвигались то «воздушные», парящие звучности, размытые педалью (Дебюсси, Скрябин), либо — напротив — ударные (Стравинский, Барток). В баховском же клавире яснее проступала «струнность» звучания, которое было ближе к скрипке, нежели к органу и, тем более, к роялю. Тогдашний клавиш и наше фортепиано — разные инструменты также и по манере игры на них, атаке звука, туше, что, естественно, никак не ставит под сомнение правомочность исполнения клавишных пьес, написанных для старинного инструмента, на современном фортепиано, в которое, как выражался И. Браудо, вписан «тембродинамический лад» клавирина.

Дальнейший раздел посвящен оркестровым сочинениям. Увертюры лишь упоминаются, коль скоро уже разбирались сюиты; подробнее говорится о Бранденбургских и сольных концертах.

Под конец особо выделены пять последних произведений, предназначенных композитором для публикации. В соответствующем месте такое выделение будет обосновано.

Рассмотрению подлежит множество произведений. В обзоре некоторые вообще не будут упомянуты, другие охарактеризованы — вне зависимости от художественной ценности — не с равной полнотой. Не столько отдельные произведения, как таковые, должны нас интересовать, сколько те стимулы, которые подвигли Баха на создание этих творений.

ОРГАННАЯ МУЗЫКА

Бах был великим органным композитором, виртуозом и импровизатором. Орган сопутствовал всей его жизни начиная с Эйзенаха, где он ребенком слушал игру дяди, затем брата — ученика Пахельбеля — в Ордруфе, в Люнебурге Бёма, в Гамбурге Райнкена, в Любеке Букстехуде и др. Как профессионал, он уже в Арнштадте работал органистом, в той же должности служил в Веймаре. Переключившись на другую работу, не расставался при исполнении кантат в церкви с органом, а на дому с портативом (буквально — «переносным» органом, без ножной клавиатуры) или с педальным клавикордом (см. раздел «Клавирная музыка», там же — отзывы современников о Бахе-исполнителе). С годами он все реже выступал как органист-солист, но в том же Гамбурге или Дрездене либо при экспертизе органов в различных городах Германии ему всегда сопутствовал триумфальный успех.

В некрологе сказано: «Пока что никто не может нам противопоставить ничего, кроме одной лишь теоретической возможности существования еще более искусных исполнителей органной и клавирной музыки, и до тех пор, пока это положение не изменится, нас никто не вправе упрекать в том, что мы имеем смелость утверждать: наш Бах был величайшим мастером игры на клавире и органе из всех когда-либо существовавших. Вполне возможно, что тот или иной знаменитый музыкант очень многого достиг в деле исполнения многоголосной музыки на этих инструментах; но разве он в этом так же силен (будь то игра руками или ногами), как силен был в этом Бах? Тот, кто имел удовольствие слышать его и других (и притом умеет быть выше предрассудков), не сочтет поставленный вопрос необоснованным. Мало что сможет возразить в ответ на высказанное здесь суждение и тот, кто обратится к баховским сочинениям для органа и клавира, которые он, как о том всем известно, исполнял сам, и притом с наивысшим совершенством. Как неожиданны, как новы, как выразительны, как прекрасны были его изобретения во время прелюдирования! И с каким совершенством он претворял их! Все пальцы были у него развиты в одинаковой мере, все были в одинаковой мере приспособлены к достижению безупречнейшей чистоты игры. Он придумал такую удобную аппликатуру, что ему ничего не составляло предельно легко и свободно справ-

ляться с самыми большими трудностями. До него наиболее выдающиеся исполнители на клавишных инструментах в Германии и в других странах мало пользовались большим пальцем. Тем лучше умел его применять он. Двумя ногами он мог воспроизводить на педали то, что иному — отнюдь не беспомощному — исполнителю с превеликим трудом удастся сыграть пятью пальцами. Он не только знал, как обращаться с органом, в высшей степени совершенства владел искусством соединения разных регистров и каждый регистр умел использовать, сообразуясь с присущими ему свойствами, но и самым основательным образом разбирался в органостроении».

В письме к Форкелю Филипп Эмануэль добавлял: «Регистровкой органов никто не владел так, как он. Часто органисты приходили в ужас от его манеры включения регистров, полагая, что если использовать регистры их органов так, как хочет он, ничего хорошего получиться не может, однако потом, услышав его игру, поражались достигнутому эффекту. Эти познания погребены вместе с ним. При опробовании органа он первым делом говорил шутливым тоном: „Прежде всего мне нужно узнать, хороши ли у органа легкие“, — и, включив все, чем только располагал инструмент, начинал играть в предельно полногласной (многоголосной. — *М. Д.*) манере».

Важное свидетельство! Снова вернемся к некрологу, где читаем: «Если на свете когда-либо был композитор, явивший миру многоголосие во всей его силе (то есть во всей полноте его возможностей. — *М. Д.*), то это, конечно же, был наш покойный Бах. Если когда-либо был музыкант, искуснейшим образом претворивший в практику потаеннейшие тайны гармонии, то это, конечно же, был наш Бах. Никто не привнес в эти, казалось бы, сухие ухищрения так много изобретательных и небывалых тем, как он».

Эти слова, сказанные вообще о Бахе, имеют прямое отношение к его органным творениям, которые молодому поколению музыкантов — к ним принадлежал Филипп Эмануэль — могли казаться и «сухими», и избыточными «ухищрениями», ибо гениальный композитор именно в данной сфере последовательно придерживался старой немецкой традиции, ее иерархии жанров. В органном творчестве он завершил эту традицию, привнес в нее новую образность и новые композиционные приемы, сохранившиеся в веках.

В органной сфере исключительная активность приходится на веймарские годы: она рождена мощным взрывом

творческой энергии. Именно здесь, в Веймаре, сформировался баховский органнй стиль. В дальнейшем он модифицировался, но суть его и жанры органной музыки оставались неизменными, простираясь до середины 30-х годов. Затем, в последнюю творческую «декаду», Бах заново просмотрел ранее им сотворенное — редактировал, подготавливал к печати, преимущественное внимание уделяя хоральным обработкам.

Как формировался его органнй стиль? Ответить трудно, потому что многое из ранних работ утеряно, а хронологическая атрибуция произведений не всегда точна, предположительна. Все же не приходится сомневаться в том, что еще в Люнебурге, а потом в Арнштадте он не только импровизировал, но и записывал свои сочинения¹⁶¹. Однако картина предстает весьма туманной: так, не дошли до нас хоральные обработки, которые своей причудливостью приводили в недоумение арнштадтских обывателей, — нам известны такие обработки, созданные не ранее 1714 года (см. «Органную книжку»), когда Бах-органист вступил в пору зенита славы. Ясно одно: к концу 1700-х годов он синтезировал достижения своих непосредственных предшественников. От Букстехуде он воспринял возвышенную патетику, драматический порыв, виртуозность — в частности, педальной техники, — свободно-импровизационное сочетание точкатных, моторных и полифонических, фугированных разделов композиции; от Пахельбеля — мотетный принцип в сцеплении фугетт при неразрывности их мотивной связи; от Бёма — колорирование с. f., сложный орнамент контрапунктирующих голосов, вариационность и т. д. Не забудем также о воздействии современного концертного принципа, обновившего образный строй и характер звучания баховской органной музыки.

Четыре ее основных жанровых вида прослеживаются на всем творческом пути композитора. Это — хоральная обработка; Triosatz («трио», трехголосное сложение) как особый вид не обязательно связанных с хоралом пьес; двухчастный цикл прелюдии (точкаты) и фуги; пассакалья (единственное, но уникальное творение Баха!). Эти виды будут отдельно рассмотрены, хотя хронологически и стилистически они неразрывны.

¹⁶¹ Еще в Люнебурге, вероятно, созданы прелюдии и фуги BWV 531, 551, а в Арнштадте — 549, 532, 533, 550. Но сохранились они преимущественно в копиях.

Бах, естественно, учитывал функциональное литургическое назначение хоральных обработок, но трактовал их не в виде непритязательных прелюдий к общинному пению либо интерлюдий между пением, а как пьесы, наделенные самостоятельной художественной значимостью. Так они и закрепились в концертной практике наших современных органистов.

Уже указывалось, что баховские хоральные обработки для органа — при кажущейся традиционности — отмечены небывалой до него новизной техники, контрапунктической и гармонической; последняя обычно выдержана, как тогда выражались, в манере *durezza e ligature* с «жесткими» гармоническими ходами и задержаниями, которые призваны усилить образную экспрессию пьесы. Он нередко возвращался к обработке напева того же хорала и всегда воплощал его по-разному, давал вариантное изложение контрапунктов к с. f.¹⁶² Из множества обработок Бах составил четыре сборника (содержат около 90 пьес) — два незавершенных и два прижизненно изданных.

Самый ранний из этих сборников — «Органная книжка», составленная, как сейчас доказано, примерно в 1714—1716 годах и оставшаяся в рукописи незаконченной. В автографе оглавления, написанного уже в Кётене, указано, что сборник задуман как руководство «для начинающего органиста» с назидательно-поучительной целью, подобно, например, инвенциям для клавириста. Остается все же неразгаданным, какова конечная цель этого замысла: составлялось ли оно в качестве пособия для учеников либо подготавливалось к печати (последнее маловероятно). Непонятно также, почему Бах прервал широко задуманную работу.

Предполагалось, что в сборник будут включены хоралы на все праздники церковного года (к случаю — *in tempora*) наряду с вероисповедальными. Для первых Бах выписал 60 названий хоралов, а написал — считая от адвента до Пасхи — 36, для вторых — 104, но ограничился только 10-ю. Всего, следовательно, 45 пьес; одна дана в двух вариантах. Выбор хоралов сделан по распространенным в то время собраниям текстов духовных песен: как они следовали в этих песенниках, так Бах и расположил их в «Органной книжке».

¹⁶² Из небольшого числа хоральных партит главное сочинение — Канонические вариации на рождественскую песнь (1747) — рассматривается в заключительном разделе главы.

Какого бы то ни было собственно музыкального стержня здесь нет — пьесы не организованы по степени возрастающей трудности. Прообраз всюду тот же: хоровой «общинный» хорал, который в изобилии встречается в духовных кантатах и пассионах с инструментальным сопровождением, дублирующим вокальные голоса (*colla parte*). С. f. дан в верхнем, сопрановом голосе, отсутствуют его имитационные предварения (*Vorimitation*) и интермедийные «разрывы» в проведении с. f.; последний, за исключением четырех пьес, не колорирован (мелизматически не изукрашен). Таковы эти краткие инструментальные пьесы, полифонический склад которых по сравнению с вокальными предстает более сложным и изощренным¹⁶³.

Хронологически следующее собрание — изданные в 1739 году под ор. 3 «Клавирные упражнения», в которых опубликована 21 обработка (всего же там 27 пьес). Можно предположить, что то, что было не завершено в первом собрании, Бах осуществил в этом сборнике. Но задуман он совсем в ином плане.

В подзаголовке указано, что в нем представлены различные «*Vorspiele*» (прелюдии) на темы катехизиса (вероисповедальные) и другие напевы для «любителей и особенно знатоков подобных дел». На любителей рассчитаны, очевидно, краткие хоралы, на знатоков — большие обработки. Возможно также, что первые могли играть на клавире наравне с добавленными под конец четырьмя Дуэтами, по технике письма напоминающими двухголосные инвенции; другие «любительские» пьесы приближаются порой то к жигам из клавирных сюит (две пьесы), то к клавирным «французским увертюрам» (одна пьеса). Большие же обработки, которые стоят в начале собрания, равно как и обрамляющие его прелюдии и fuga *Es-dur* (BWV 552), определено рассчитаны на органное исполнение.

По сей день в исследовательской литературе не утихли дискуссии о замысле данного сборника и о том, чем, собственно, вызвано необычное расположение в нем пьес (см. об этом в последнем разделе этой главы). Но несомненно, что нет никаких оснований называть это собрание «мессой», как поступают в рекламных целях современные органисты, потому что из 21 обработки только девять отве-

¹⁶³ Неоспорима художественная ценность этих пьес, однако Швейцер переоценил их значение как «словаря музыкального языка» Баха (см. цит. монографию, с. 208).

чали немецкой практике соответствующего богослужения¹⁶⁴. К тому же из-за своей большой временной протяженности примерно половина обработок вообще не могла быть использована в рамках тогдашнего литургического ритуала.

Зачем же Бах опубликовал свой сборник? Ответ очевиден: он хотел дать образцы вариативных возможностей в обработках хоральных мелодий — больших и малых. Назидательное назначение то же, что в «Органной книжке», — продемонстрировать мастерство образного претворения, но цели разные: там, в «Книжке», — модели для обучения игре на органе, то есть дидактические цели, а тут — художественные творения и для поучения, и для *Gemüts-ergötzung* (возвышения духа). Ныне полагают, что и в данном сборнике подавляющее большинство обработок восходит к веймарским годам (при подготовке к печати подверглись новой редакции). Эти соображения еще более подкрепляют нашу мысль о взаимосвязи обработок «Органной книжки» с «Клавирными упражнениями».

Третье собрание, изданное в 1747 году, известно под названием «шюблеровских хоралов»; они так названы по имени издателя и органиста из Тюрингии И. Г. Шюблера, ученика Баха. В сборнике всего шесть пьес, обозначенных на титуле как «Хоралы в различной манере». Пять из них — органные обработки арий и дуэтов из баховских кантат на хоральные тексты¹⁶⁵. В этих очаровательных миниатюрах (популярностью пользуется первая, *Es-dur*) преобладает фактура *Trio*, где два верхних голоса, «концертируя», противопоставлены басу. Такая техника встречается в некоторых пьесах следующего, четвертого сборника.

Это, последнее собрание хоральных обработок Бах готовил к печати под конец жизни, даже за месяцы до смерти, опубликовано же оно было посмертно под названием «18 хоралов»; на деле в нем, однако, только 17 обработок.

В конце 40-х годов, упорядочивая рукописи, Бах укладывал их в папки. В одной из них — отобранные им органные сочинения. Сверху лежал автограф 6 сонат (к тому времени уже были известны), далее 17 хоралов вместе с Каноническими вариациями на рождественскую песнь (также незадолго до того опубликованы, но в последовательность

¹⁶⁴ *Kyrie* и «*Allein Gott in der Höh' sei Enr'*» («Слава в вышних Богу») — немецкий вариант латинского *Gloria*.

¹⁶⁵ Пьеса № 1 — из кантаты № 140; № 3 — № 93; № 4 — № 10; № 5 — № 6; № 6 — № 137; первоисточник 2-го номера неизвестен.

вариаций теперь внесены изменения), а под конец, отдельно, хорал, который Бах, ослепнув, диктовал ученику и зятю Альтникколю. Именно этот хорал и был позднее произвольно приплюсован к предшествующим семнадцати, тогда как по характеру и стилю он им никак не соответствует¹⁶⁶.

Предназначение сборника то же, что и «Клавирных упражнений», — обнародование высоких образцов художественного мастерства, — но выполнение другое: собрание рассчитано только на «знатоков». Главенствуют большие обработки, приближающиеся к фантазиям, благодаря свободной трактовке с. f., сильно изукрашенного, и пространному изложению интермедийных разделов. Неясен, однако, принцип расположения обработок, неясно также, каким в окончательной редакции должно было быть их количество. В основе все тот же, в веймарские годы накопленный, материал¹⁶⁷. Бах, переписывая, вносил редакционные изменения — где разрежал фактуру, где, расширяя, сгущал, уточнял артикуляцию, развивал мелодию с. f. и т. д. В рукописи заметно, как от пьесы к пьесе слабеет рука мастера. Последние две обработки записал Альтникколь (BWV 666 и 667).

И в этом сборнике (№ 5, 10, 14), и в предшествующих встречаются «трио». Triosatz (трехслойная фактура) — старая немецкая органная традиция: два верхних голоса, светлых и ярких, сочетаются с густым звучанием «педального» баса. Бах довел технику трио до предельного совершенства, усвоив опыт итальянских трио-сонат, в которых верхние голоса мелодизированы и противопоставлены гармонической опоре баса. Бах придавал этим голосам, мотивно взаимосвязанным, концертирующий характер, а басу поручал ведение самостоятельной тематической линии. Сравнив, например, Пастораль F-dur, BWV 590 (написана, возможно, еще в Арнштадте) с Трио d-moll BWV 583 (создано либо в Кётене, либо в 1725 году; использована мелодия старинной нидерландской песни), можно убедиться в том, как разительно композитор изменил манеру письма: рельефнее стали отделяться от баса тесно сплетенные мелодические голоса, образуя с ним своего рода «дуэт». Несмотря на тонкую

¹⁶⁶ «Предсмертный» хорал — в простой обработке — заимствован, по-видимому, из «Органной книжки», но дан в частично новой редакции.

¹⁶⁷ Их копии сохранились в архиве И. Г. Вальтера и веймарского ученика Баха И. Т. Кребса-старшего (сын последнего, один из самых любимых и преданных учеников Баха, обучался у него в Лейпциге).

контрапунктическую работу, отчетливо проступают гомофонные, предклассические черты, что наблюдается и в ряде вокальных арий с облигатным инструментом из лейпцигских кантат.

Сказанное полностью относится к шести органным сонатам (1730; возможно, 1727), которые, по нашим современным понятиям, следовало бы скорее назвать сонатинами из-за краткости и простоты изложения. (В некрологе они поименованы «Sechs Trio».)

Но сколько в этой простоте эмоциональной открытости, изящества, непосредственной живости! Циклы трехчастны, что указывает на связь с жанром инструментального концерта. Однако в непрерывном течении трехголосия контрасты *tutti* — *solí* сглажены. Более насыщен диалог верхних голосов в медленных частях.

Переключимся теперь на те произведения, которые звучат на концертной эстраде даже чаще, чем клавирные сочинения Баха. Имею в виду венец его творений — двухчастный цикл прелюдии и фуги. Напомню: сначала это был слитный цикл токкаты, в котором виртуозно-моторные эпизоды сменялись фугированными (букстехудовский тип). Иногда, преимущественно в ранний период, Бах называл прелюдию с фугой токкатой. Исключение составляет трехчастная токката C-dur, BWV 564 (ок. 1709). Собственно «токкатна» первая часть с мощными импровизационными каденциями педали; вторая часть — *Adagio* — напоминает скрипичное соло в итальянских концертах, но под конец прорывается характерно органной взрыв драматизма; третья часть — скерцозная fuga. В известной токкате d-moll (ок. 1709) сохранены реликты схемы: прелюдия — fuga — постлюдия; последняя тематически и фактурно перекликается с прелюдией, но проведена сжато в виде коды фуги. Иным является соотношение прелюдии и фуги в токкате F-dur, BWV 540, что, возможно, объясняется тем, что части цикла созданы в разные годы: прелюдия (написана в Кётене) представляет собой прекрасный образец широко развитой «педальной» токкаты, а fuga (ок. 1716) с двойным «зигзагом» нисходящего c. f. тематически с ней не связана. Порой в других произведениях Бах прелюдию называл фантазией.

Из ранних выделю исполненную молодой бодрости и задора прелюдию (точнее сказать — трехчастную токкату) с фугой D-dur BWV 532; она написана либо в Арнштадте, либо тогда же, когда и токката d-moll. Fuga замыкается кодой, с виртуозным блеском воскрешающей устойчивую трезвуч-

ную основу прелюдии¹⁶⁸. Вокруг 1709 года группируются произведения, великолепные по свежести изобретения. Среди них прелюдия и fuga a-moll, BWV 533, разворачивающиеся в непрерывном потоке шестнадцатых напоподобие *perpetuum mobile*, устремленного в безграничную даль; под конец — снова виртуозные каденцирующие педальные ходы и виртуозный блеск! Через несколько лет, не позднее 1716 года, к названным примкнет еще ряд циклов, в том числе упомянутая «педальная» токката F-dur.

К этому времени органнй стиль Баха окончательно сформировался. Ранее высказанные соображения об отличии органнх двухчастных циклов от аналогичных клавирных дополним новыми; они носят общий характер, и возможны, конечно, индивидуальные отклонения от типовых закономерностей.

1. В органнх сочинениях теснее связь прелюдии с фугой, с.ф. которой нередко вызревает из мотивных образований прелюдии¹⁶⁹.

2. В клавирных циклах смысловой центр образует fuga, тогда как в органнх прелюдии шире разработаны (см., например, временные соотношения прелюдии и фуги e-moll, BWV 548 или Es-dur, BWV 552), но и в них сохраняется функция фуги как завершающего, утвердительного тезиса цикла.

3. Функция утвердительного завершения активно выражена и в прелюдии, и в фуге; существенна роль как мощного гласа педали, так и неповторимо яркого блеска виртуозно-импровизационных каденций голосов верхнего регистра. Отсюда возрастает значение код, роль которых в клавирных фугах выполняют обычно стретты.

4. В связи со спецификой органного звучания возрастает также роль аккордовых вертикалей, знаменующих нагнетание патетики в кульминационных зонах либо «разрывов» или декламационных пауз в непрерывном разворачивании неуклонного движения. (Последнее не характерно для

¹⁶⁸ Признаки постлюдии сохраняются и в некоторых позднейших циклах лейпцигского периода, например d-moll, BWV 535 и C-dur, BWV 547.

¹⁶⁹ Подобную тематическую взаимосвязь прелюдий с фугами пытался обнаружить в ХТК современный немецкий композитор и музыковед И. Н. Давид (см.: *David J. N. Das Wohltemperierte Klavier: Der Versuch einer Synoptie.* — Göttingen, 1962). В его наблюдениях немало ценного, но и много умозрительного. Тому же автору принадлежит сравнительный анализ тем двух- и трехголосных инвенций (*David J. N. Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach.* — Göttingen, 1959).

манеры письма «трио».) Иногда используются даже семи-восьмизвучные аккорды с предельным нагнетанием мощи звучания, часто обрывающиеся прерванным кадансом на уменьшенном септаккорде или неаполитанском секстаккорде. Все это — проявления ораторского пафоса.

5. Из-за игровых возможностей органа, который звучал не в небольших помещениях, а под просторными каменными сводами церквей с их пространственно-акустическим резонансом, ораторски-возвышенный стиль произведений требовал развернутых форм, применения концертного принципа. Показательны в этом плане прелюдии с преимущественным обращением к форме, приближающейся к ритуальной; такие прелюдии содержатся в девяти циклах, созданных в Лейпциге начиная примерно с 1724—1725 годов. (Последнее произведение, менее масштабное по размеру, — прелюдия и fuga C-dur, BWV 546 — датируется 1744 годом.)

Однако до Лейпцига был Кётен. Приходится иногда читать, будто на протяжении пяти-шести лет тамошнего пребывания Бах якобы отошел от органного творчества. Действительно, орган в городской церкви был не лучшего качества, в рамках служебных обязанностей композитор не мог проявить себя как органист, но дома он имел и позитив, и педальный клавикорд. Известно, что в Кётене он написал и Трио d-moll, и первую часть третьей органной сонаты (содержится в эскизах к I тому ХТК), возможно, и ряд других произведений. Не тут ли была завершена пассакалья c-moll? Готовясь в 1720 году к поездке в Гамбург, Бах должен был там предстать во всем великолепии исполнительского мастерства, а — при всей гениальности — разве удалось бы ему это без упорной, систематической работы? Еще Шпитта убедительно доказал, что как раз к данной поездке Бах создал шедевр — прелюдию (фантазию) и фугу g-moll, BWV 542. Названный цикл справедливо сравнивают с другим баховским шедевром — Хроматической фантазией и фугой для клавира, первоначальный вариант которой относится к тому же 1720 году. Обе фантазии поражают гармонической смелостью и импровизационной свободой. Хроматикой пронизаны и ткань прелюдии, и с. f. фуги. Их развитие испещрено энгармонизмами. Примечательно для романтической окраски органного цикла, что он заканчивается не в мажоре, как обычно у Баха, а в миноре (см. также раннюю токкату d-moll).

Среди лейпцигских циклов трудно отдать какому-либо из них предпочтение, настолько они совершенны и неповто-

римо индивидуальны. Поэтому — лишь вкратце о некоторых.

«Дорийская» прелюдия (тооката) и фуга (прелюдия по времени возникновения восходит, видимо, к кётенским годам, а фуга — к исходу веймарских лет) — в своей динамичной экспрессивности одно из самых впечатляющих произведений Баха. Уступая «педальной» тоокате в пологости непрерывно нагнетаемого движения, будучи более сжатой по размерам, «дорийская» тооката иначе построена: четырежды повторенный ритурнель оттенен тремя мотивно связанными с ним эпизодами. Черты концертности присущи и фуге: несмотря на сложное переплетение голосов и сквозное развитие, четыре проведения с. f. подобны ритурнелю. Восьмитактовая тема фуги скульптурно изваяна: она будто уступами с задержаниями вздымается и, преодолевая инерцию восходящего движения, затем — снова с задержаниями — нисходит к тонике; два удержанных противосложения неотступно сопровождают с. f.

Четыре ритурнеля, в диалоге которых слышится звучание двух то ли оркестров, то ли хоров, и опять-таки три эпизода образуют величавую композицию прелюдии с-moll к более краткой фуге, BWV 546. Теснее спаяны гаммообразными ходами прелюдия и фуга C-dur, BWV 545 (фуга гомофонного склада; ее с.f. напоминает тему фуги C-dur из I тома ХТК).

К лучшим баховским произведениям относятся также циклы h-moll и e-moll, BWV 544 и 548. Достаточно взглянуть на мелизматический нотный рисунок основного тематического материала прелюдии h-moll, чтобы вспомнить арию «Смилуйся» из «Страстей по Матфею». Сходство не случайно: тональности си минор Бах придает обычно «пассионный» характер (ср. фугу h-moll из I тома ХТК или симинорные части мессы h-moll). Тональность же e-moll в органной BWV 548 ассоциируется с безграничной скорбью вступительного хора тех же «Страстей» или Crucifixus из мессы. Начало прелюдии сродни вокальной арии; с 5-го такта подключается второй тематический элемент; из их переплетения складывается девятнадцатитактовый «ритурнель»; потом вступает новый эпизод, а далее появится и еще один, другой. Строение прелюдии схематически выглядит так: АВАСВА. Пространная фуга — одна из труднейших для исполнения — очень сложна по композиции из-за вторгающихся тоокатных моментов, а также присущей ей концертности.

Еще более сильны признаки концертного стиля в несравненной по торжественной поступи, ослепительной яркости и свету прелюдии к фуге Es-dur из «Клавирных упражнений» ор. 3 (BWV 552). Вспомним, что в баховском традиционном представлении три бемоля — символ теологической троичности. Этим догматом веры озарена бескрайность звукового пространства чрезвычайно развернутой прелюдии. В духе пунктирной французской увертюры выдержаны мощные аккорды «ритурнеля», объемлющего 32 такта; он четырежды повторяется, перемежаясь с эпизодами, подобными интермедиям в фугах, согласно схеме АВАСАВСА. Варьированные повторы воспринимаются как своды конструкции этого, метафорически говоря, собора из звуков. Символом троичности обусловлена и необычность строения фуги. Собственно говоря, одна за другой следуют тематически не связанные между собой три небольшие фуги, ми-бемоль-мажорной тональностью объединенные. Первая — в метре *alla breve* и в манере хоровой полифонии *stile antico* (ср. фугу Es-dur из II тома ХТК); вторая фуга, стремительно-подвижная, четырехголосна; третья — в жизнедеятельном складе жиги и, подобно первой, пятиголосна. В ликующем финале воскрешаются черты монолитного единства прелюдии.

И наконец, пассакалья *c-moll* (1716—1717), одновременно и величавая, и драматическая. Ее образуют 20 вариаций на восьмитактовую басовую тему, их завершает фуга, *c. f.* которой вычленен из той же темы.

Орган с его ножной клавиатурой как нельзя более располагает к проведению оstinатного баса. Непосредственные предшественники Баха поэтому неоднократно обращались к жанру органной пассакальи; причем не усматривали между ней и чаконей каких-либо различий, как это потом утверждали Шпитта, Швейцер и некоторые другие исследователи¹⁷⁰. Так, Вальтер (1708), не упоминая пассакалью, про чакону писал, что «бас объемом в 4, 5, 6 или 8 тактов все время повторяется, а остальные голоса варьируются». В двух баховских гениальных творениях можно отметить другие различия: чакона для скрипки соло построена свободнее, импровизационнее, а изложение органной пассакальи управляется в основном державным шагом. Впрочем, на таком различии могли сказаться специфические

¹⁷⁰ В пассакалье оstinатная тема якобы проводится только в басу, а в чаконе — и в других голосах.

возможности самих инструментов, для которых эти шедевры написаны.

Вариации не отграничены друг от друга, но группируются попарно или по три, объединяемые ритмом, фактурой, фигурациями. Смена характера движения и звучания усиливается по мере приближения к кульминации. В пассакалье две фазы развития.

В первых двух вариациях бас словно удваивается другими голосами, интонационно-ритмически и гармонически видоизменяясь. В вариациях 3—5 лирически-напевные восьмые постепенно уступают место тревожным шестнадцатым, которые затем завладевают звуковым полем варьируемых голосов. С 9-й подготавливается кульминация (предыктовые ритмоформулы, «подстегивающие» движение). В 10-й «поле» еще более расширяется потоком нисходящих и восходящих октавных гамм. В 11-й на том же фоне бушующих октав остиная тема возносится ввысь, в верхний аккордовый пласт. В следующей вариации — при сохранении на сей раз одноголосной темы в сопрано — фактура сгущается и темнеет, опускаясь к исходной тонике. Таким образом, первая фаза развития — со своей кульминацией — охватывает 10—12 вариаций. Начало второй фазы знаменуется спадом напряжения: фактура разрежается; в 14—15-й вариациях она растворяется в двух- и одноголосии. Тем значительнее в 16-й вступление темы в педали. С 17-й возникает подход к новой кульминации путем «разлива» триолей по всему звуковому полю. В 18-й вариации они сменяются аккордовыми комплексами (ср. с 9-й вариацией). Кульминация второй фазы сосредоточена в 19—20-й вариациях.

С. f. фуги (авторское обозначение *Thema fugatum*) содержит первый четырехтакт темы пассакальи¹⁷¹. К ней присоединяются два удержанных противосложения. Эффектна кульминация фуги с прерванным кадансом на неаполитанском секстаккорде. Грандиозен торжественный «педальный» шаг коды.

Органная пассакалья Баха вдохновляла композиторов последующих столетий при передаче многоликих драматических, трагических, лирических состояний, исходящих от единого импульса басовой темы. Из многих примеров назову финал Четвертой симфонии Брамса.

¹⁷¹ Этот четырехтакт, который начинается и завершается доминантовым тоном, Бах заимствовал из органной пассакальи французского композитора А. Резона. Начальный и конечный тон пассакальи — тоника.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Иоганн Себастьян обучался музыке, играя на скрипке; руководил занятиями отец. Служебную деятельность Бах начал скрипачом и чембалистом. В 18 лет он был зачислен как скрипач в инструментальную капеллу веймарского герцога-младшего. Затем, числясь органистом у правителя Веймарского герцогства, с 1714 года выполнял функции капельмейстера и, как положено, возглавлял концертмейстером струнную группу. Альтистом участвовал в лейпцигских домашних исполнениях, о чем поведал Филипп Эмануэль: Бах, по его словам, любил находиться в «середине» инструментального ансамбля. В зрелые годы Иоганн Себастьян поддерживал дружеские отношения с крупными скрипачами-виртуозами, работавшими в Дрездене, — И. Г. Пизенделем и Ж.-Б. Волюме. В посмертной описи баховского имущества содержится восемь струнных смычковых инструментов, в их числе скрипка известного мастера Штайнера. Неоднократно отмечалось на страницах этой книги, что артикуляционные принципы баховской музыки сложились под воздействием артикуляции струнных, регулируемой движением («дыханием») смычка. Тем больший интерес вызывают произведения Баха для скрипки и для виолончели, а также ее предшественницы — виолы да гамба.

Количество произведений не столь велико, но роль их очень значительна. Это объединенные в одном сборнике три сонаты и три партиты для скрипки соло, далее — шесть сюит для виолончели соло, шесть скрипичных сонат с облигатным чембало (партия клавира полностью выписана автором), три сонаты для гамбы с облигатным чембало, две сонаты для скрипки и *basso continuo* (сольная партия плюс цифрованный бас). Все эти произведения — 23 цикла — написаны около 1720 года. К ним примыкают — также в это время созданные — три флейтовые сонаты с облигатным чембало и три с цифрованным басом.

Возникает предварительный вопрос: почему Бах группировал инструментальные циклы по три (есть также третья соната для скрипки с *basso continuo*, но цифровка обрывается в финале) или по шесть (дважды три): 6 ранее упомянутых органных сонат, 6 Бранденбургских концертов, по 6 Английских и Французских сюит либо клавирных партит. Ошибаются, однако, те исследователи, которые в этих цифрах ищут некий потайной сакральный смысл — якобы сим-

вол божественного триединства. Объяснение тому проще — практическое: можно было исполнять с паузой, антрактом, либо два цикла подряд, а затем еще два либо — с паузой — подряд три. Так, вероятно, они звучали в зале Людвигсбау — в дворцовой пристройке к кётенскому замку.

Начнем с сонат с выписанной партией чембалю.

Бах впервые разработал полноценный дуэт струнного инструмента с клавишным: до него композиторы ограничивались цифровкой баса, предоставляя чембалисту импровизационную свободу в трактовке своей партии; чаще она ограничивалась аккордовой поддержкой солирующего мелодического голоса. Бах же из «дуэта» делал «терцет» (Trio); чембало поручалось не только ведение баса — «концертировали» вместе с солирующим струнным инструментом голос клавишной партии. Как в инвенциях, где, по авторскому указанию, следует «научиться чисто играть на 2 голоса», а затем «правильно и хорошо управляться с тремя облигатными партиями», они и здесь оказались равноправными. Это — важное художественное открытие. По крайней мере, примерно в тридцати частях баховского сонатного наследия имеет место трехслойная фактура, образуемая двумя мелодическими голосами — в партиях солиста и правой руки чембалиста — и басовой партией его левой руки.

Бах писал сонаты по четырехчастной модели «церковной» трио-сонаты с парной периодичностью в смене характеров движения медленно — быстро. В лейпцигских органных сонатах он применил трехчастную концертную форму (б-м-б), которой на более раннем этапе, в Кётене, осторожно пользовался. Что же касается «Музыкального приношения», то в трио-сонате для флейты, скрипки и чембалю Бах намеренно воскресил четырехчастную модель в связи с общим «строгим» замыслом ричеркаров и канонов. Несколько отклоняется от нормы пятичастная шестая скрипичная соната, но она, очевидно, имела варианты (BWV 1019, 1019a)¹⁷².

Приверженность к старой конструкции, однако, не отразилась на душевно отзывчивом, приветливом характере музыки, который вполне отвечал новой «галантной», канта-

¹⁷² Первая флейтовая соната с цифрованным басом (C-dur) шестичастна: добавлены два менуэта и нарушена последовательность частей. Это — смешанный тип сонаты-сюиты, наподобие I Бранденбургского концерта.

бильной манере письма, несмотря на полифонический склад. В тематических образованиях усилились гомофонные черты, периодическая расчлененность. Показательно также наличие танцевальных прообразов, сицилианы, использование формы *bipartita*¹⁷³.

Многое сближает скрипичные сонаты с ариями из позднейших лейпцигских кантат. Сицилиана, открывающая сонату № 4, как верно подметил Швейцер, предвосхищает арию «Смилуйся» из «Страстей по Матфею». По схожести состояний сродни этой сицилиане вторая и четвертая части сонаты № 6. Средние три части из последней сонаты образуют словно «цикл в цикле»: «пассионные» *Largo* и *Adagio* обрамляют *Allegro* клавирного соло (!). Значительна роль чембалиста в сонате № 5, в первой и третьей частях которой велика роль гармонического фактора.

Откровенно гомофонный характер имеет третья часть сонаты № 3; широким дыханием скрипки отмечена первая часть; выразителен диалог, который ведут канонем скрипач с чембалистом в третьей части сонаты № 2. В начальной части сонаты № 1 удвоенные в терцию или сексту «вздохи» мелодии воспринимаются как дуэт двух флейт. В целом для изучения эволюции одной из сторон стиля Баха — его сближения с предклассической манерой «пения» в инструментальной музыке — эти сонаты дают благодарнейший материал.

Если скрипичные сонаты более камерны, то гамбовые скорее концертны: сама тесситура «тенорового» инструмента, а также его более плотная многоголосная фактура — виола да гамба имела шесть струн — требовали контрастного изложения. В клавирной партии охвачены широко сопоставленные регистры; склад быстрых, пространно развитых частей преимущественно двухголосно-инвенционный. Большие размеры этих частей привели к преобладанию трехчастной концертной структуры.

Гениальное достижение Баха — двенадцать циклов для струнно-смычковых инструментов соло. Тут отчетливо проявилась типичная черта его творческих устремлений — к синтезу новых тенденций со старонемецкой вариационно-полифонической традицией. Эти произведения образуют

¹⁷³ Сицилианой открывается третья соната (ср. сицилиану в первой сольной сонате или во флейтовых сонатах E- и Es-dur; последняя с цифрованным басом); форма *bipartita* — в третьей, четвертой, пятой скрипичных сонатах (ср. в гамбовых — вторую, третью); в финале шестой — даже форма арии d. c.

основу педагогического репертуара и одновременно — высшую школу исполнительского мастерства. По совершенству выполнения и исчерпывающему использованию игровых возможностей инструмента нет им равных в мировой музыкальной литературе для скрипки или виолончели.

В виолончельных сюитах, этих удивительно цельных миниатюрах, разработан тот метод построения и мотивных связей, который несколько позже ляжет в основу клавирных сюит. Каждый цикл предваряется прелюдией и содержит шесть танцев: четыре традиционных и два новых, «альтернативных», требующих повторения первой пьесы после исполнения второй, написанной в той же тональности, но в другом ладовом наклонении; таковы менуэт в начальных двух сюитах, бурре в следующих двух и гавот в двух последних.

Сочетая различные исторические традиции, Бах добился редкого стилевого единства. Прелюдия не противопоставлена танцам, что имеет место в клавирных Английских сюитах (но не в партитах «Клавирных упражнений» ор. 1); напротив, следующая за ней аллеманда звучит как непосредственное ее продолжение, ибо в прелюдии заложен тот мотивно-интонационный импульс, который в следующих номерах вариантно развивается. Собственно «прелюдийный» склад в виде арпеджированных аккордов присущ начальным пьесам № 1 и 4, более пространны и «концертны» № 5 и 6. Последнюю сюиту Бах рекомендовал играть на изобретенном им пятиструнном инструменте *viola romposa* — своего рода «теноровом альте». Примечательно разнообразие игровых приемов: реальной или скрытой («мнимой») полифонии с регистровыми противопоставлениями, аккордовых комплексов, виртуозных гаммообразных пассажей, органичных пунктов (см., например, прелюдии сюит № 1 и 3) и т. д. Не приходится говорить, насколько контрастна образность пьес этих сюит. Еще более контрастно содержание шести сольных скрипичных произведений¹⁷⁴.

Это собрание очень своеобразно: сначала идет четырехчастная соната по схеме «церковной», после чего следует партита, танцы которой стилизованы преимущественно на французский лад, а их «набор» свободнее, изысканнее, чем в виолончельных сюитах, за исключением, конечно, партиты № 2 со знаменитой чаконей. В общем же плане замысел

¹⁷⁴ См.: Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. — М., 1970.

ясен: соната — новый жанр, но Бах трактует его полифонично, где первые две части представляют собой прелюдию с фугой; партита — старый жанр, что подчеркнуто самим наименованием, но она осовременивается интонационным строем новых танцев, «дублями» и т. п. Однако соната не связана с последующей партитой: между ними нет ни тонального, ни тематического родства. Для наглядности выписываю состав циклов; в скобках указаны тональности.

1-я соната. Adagio. Фуга (g)¹⁷⁵ Сицилиана (B). Presto (g).

1-я партита (h). Аллеманда. Дубль. Куранта. Дубль (Presto). Сарабанда. Дубль. Бурре. Дубль.

2-я соната. Grave. Фуга (a). Andante (C). Allegro (a).

2-я партита (d). Аллеманда. Куранта. Сарабанда. Жига. Чакона.

3-я соната. Adagio. Фуга (C)¹⁷⁶. Largo (F). Allegro (C).

3-я партита (E). Прелюдия. Лур. Гавот в форме рондо¹⁷⁷. Менуэт I. Менуэт II. Бурре. Жига.

Сначала о подборе и последовательности танцев.

В партите № 1 обращает внимание обилие дублей и отсутствие замыкающей сюиту жиги. В клавирных сюитах дубли мелизматически изукрашены, здесь же они виртуозно переизложены, к тому же гомофонно-пассажно. Не потому ли Бах отказался от заключительной жиги? Ведь при таком переизложении (а по сути — вариации) возникают признаки итальянской жиги. В партите № 2 дан замкнутый вариационный цикл — чакона, которая «вдвинута» в центр трех партит. В общем их контексте последняя партита выполняет функцию разрядки — она примыкает к балетному типу, даже отсутствуют аллеманда и сарабанда.

Строение сонат единообразнее: величая прелюдия с выписанной нотами предельно выразительной орнаментикой (в сонате № 3 — лишенный мелизматики монолог) предшествует необычно широко для солирующей скрипки разработанной фуге. Не знаешь, чему больше удивляться: глубине содержания, полнозвучию гармоний, полифоническому искусству, богатству изобретения? Вторая половина цикла — разрядка предшествующего напряжения: третья часть кантиленна (в первой сонате — сицилиана, подобная

¹⁷⁵ Эта фуга послужила прообразом органной фуги (с прелюдией) g-moll BWV 539.

¹⁷⁶ Тема фуги заимствована из первой фразы католического гимна Veni Sancte spirito («Гряди. Святой Дух»).

¹⁷⁷ Бах следует тут за Купереном, клавесинные пьесы которого построены в куплетной форме с повторяющимся рефреном.

умиротворенной колыбельной, во второй — ария в форме *bipartita*); финал — гомофонно-пассажный в манере жиги или дублей из партит. Но можно ли эти две части назвать второй половиной цикла? Формально есть для этого основания, но две начальные части спаяны воедино; они однотональны и связаны так, как объединено во французской увертюре вступительное *Allegro* с последующим фугированным разделом, только в сонатах фугированный раздел значителен и по размеру, и по смыслу и потому не требует *da capo*. Так четырехчастная «церковная» соната преобразуется в трехчастный концертный цикл со средней лирической частью.

Вершину всех шести циклов образует чакона, поистине уникальное — даже для Баха! — творение, которое состоит из 256 тактов и длится примерно 16 минут.

Напоминаю о ее коренном отличии от органной пассакальи *c-moll*. Там покоряет величавая торжественность, напористая энергичность, неуклонность динамичного нагнетания с эпизодами разреженного просветления, которые выполняют интермедийную роль в насыщенном мощью звуковом пространстве; здесь же сдержанный драматизм в духе сарабанды сменяется лирической напевностью, патетика — созерцательностью, внезапные взрывы динамики — покоем или фантастическими видениями. В пассакалье утверждается строгая логичность построения, тогда как драматургия чаконь развивается сложной спиралью, как бы свободно-импровизационно.

Сущность принципа варьирования заключается то в приближении, то в отдалении от темы. У Баха этот процесс протекает, по справедливому замечанию В. Цуккермана, волнообразно. (Многу использованы некоторые его ценные наблюдения¹⁷⁸.) Волны колышутся, одна набегаёт на другую, вздымаются, приводя к «девятому валу» — к кульминационной зоне. Нагнетание в вариациях осуществляется приемами ритмического дробления — количество нот в счетной единице времени возрастает, — повышением плотности, объемности звучания, размахом темброво-регистровых сопоставлений. Так организуются фазы развития с центральной «осью» произведения, что вообще свойственно композиционному методу Баха.

Чаконе предшествует скромная по размеру партита, более простая по сравнению с другими и ограниченная

¹⁷⁸ См.: Цуккерман В. Указ. соч., с. 215—230.

только четырьмя традиционными танцевальными номерами. От мелодии сарабанды протягиваются мотивные нити к теме чаканы. Но что считать ее темой? Басовая формула, которая частично изменяется начиная с 6-й вариации, сразу, в первых же тактах варьируется в верхнем голосе, и именно этот мелодический вариант слухом воспринимается как якобы главная тема чаканы. Варьированию подвергается и формула нисходящего тетрахорда $d-c-b-a$ (в 6-й вариации, а также в мажорных вариациях вместо $c-cis$, как в предшествующих танцах партиты). Появление в однотональной конструкции иного ладового наклонения — в данном случае мажора — в вариациях, образующих особый раздел, указывает на признаки трехчастности. Но в чаконе это признаки вторичной формы. Первичные же композиционные элементы по-разному толкуются исследователями.

Тридцать вариаций сгруппированы по смежности состояний в девяти эпизодах, причем вариации излагаются неравномерно — то короче по количеству тактов, то пространнее (далее вариации обозначаются арабскими цифрами, а эпизоды римскими).

«Возглашается» тема, к ней примыкают две вариации. Первая фаза простирается до 57-го такта: она начинается с лирического преобразования (3, II) и приводит к все большему завоеванию звукового пространства фигурациями. Вторая фаза открывается в 58-м такте предварением: меняется ритм, возникают квартовые ходы — ведь в основе басовой темы лежит тетрахорд; далее (7, III) еще более расширяется регистровый диапазон — шестнадцатые сменяются тридцатьвторыми, что вплотную подводит, как в каденции, к монолитному утверждению хорала в экспрессивной трактовке (IV — эпизод «арпеджио»).

Две фазы исчерпаны, но в третьей фазе тот же хорал величаво звучит в мажоре. Мажорный раздел объединяет три эпизода: сначала это певучая сарабанда (16—18, V), затем интенсивный «разбег» (19—21, VI), а потом — активное, энергичное утверждение той же кантиленной сарабанды (22, VII), которое в 25-й вариации приводит к новой виртуозной каденции («арпеджио»). В четвертой фазе осуществляется возврат к минору (26, VIII). Изложение очень концентрированное, и вскоре (29, IX) наступает новая, третья каденция (бариолажи) — теперь на удержанном звуке ля; еще более стремителен разбег триолей шестнадцатых (30), и в виде обрамления всей композиции снова возглашается слегка измененный начальный тезис чаканы.

Итак, перед нами сложносоподчиненный, многоуровневый композиционный план. Четыре фазы аналогически корреспондируют друг другу: первая — четвертой, вторая — первой; третья, вопреки другому ладовому наклонению, в хоральной трактовке темы соответствует финалу второй фазы (ср. арпеджированные аккорды этих фаз); вместе с тем внутренней цельностью наделена третья фаза. Получается своеобразная композиция, схема которой удачно определена Г. Лейхтентритом как «прогрессия сжатия»:

четыре минорных эпизода (I—IV) — 132 такта;

три мажорных эпизода (V—VII) — 76 тактов;

два минорных эпизода (VIII—IX) — 48 тактов.

В цифровом выражении это соотношение выражается формулой 5:3:2.

Поразительно, с каким мастерством кажущаяся импровизационность чаканы организована строго продуманной ее конструкцией!..

VII

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

После дрезденского триумфа на несостоявшемся соревновании с Луи Маршаном в 1717 году слава тридцатидвухлетнего Баха как непревзойденного клавириста и органиста повсеместно учредилась.

«Всемирно знаменитым виртуозом и королем клавира» называет его Г. А. Зорге, член мицлеровского «Общества». Музыкальные словари Вальтера (1732) и Гербера (1790) отмечали, что его вполне можно назвать сильнейшим клавиристом и органистом своего, а возможно, и будущих времен. Даже выступавший против него И. А. Шайбе с восхищением писал (1737): «Его искусность просто поразительна, и трудно понять, как ему удастся столь необычайным образом, столь проворно действовать руками и ногами — с таким их переплетением, с такой растяжкой, что даже самые большие скачки получаются у него без единого фальшивого звука, — и, невзирая на столь энергичные движения, сохранять корпус неподвижным». Он называл его «превосходнейшим из музыкантов», «необыкновенным мастером игры на клавире и на органе», «почти безраздельно царствующим... на поприще клавирного искусства» (1745). И. А. П. Шульц (середина 70-х годов, статья во «Всеобщей теории изящных искусств» И. Г. Зульцера) также подчеркивал: «Бах, вели-

кий Иог. Себ. Бах, как единодушно уверяют все, кто его слышал, никогда не делал корпусом ни малейшего изгиба: пальцы его двигались почти незаметно. Что такое все сегодняшние трудности на всех инструментах и у всех певческих голосов в сравнении с теми, которые тридцать лет тому назад превозмогал на клавире и на органе этот человек?»

Восхищение современников вызывало также его искусство импровизации, то совершенство, с каким он владел органом и клавиром, специфическая манера игры, отвечавшая разным игровым возможностям данных инструментов.

Разграничение этих сфер творчества и исполнительства отчетливо обозначилось уже в последней трети XVII века, хотя орган, с его мануальной клавиатурой, все еще включался в понятие «клавир». Но и клавир — в тесном смысле слова — имел две основные разновидности: клавикорд, в котором звук извлекался путем нажима струны металлическим наконечником («тангентом»), и клавесин (*итал. cembalo*), где струну цепляло («щипало») острое перо или кожи¹⁷⁹. Соответственно различался характер звучания: интимный, вибрирующий у клавикорда — и богатый тембровыми оттенками, звучно-«жужжащий» у клавесина. Последний использовался в концертных условиях и при реализации цифрованного баса. На дому у Баха было много струнно-клавишных инструментов: спинетов (одномануальных, переносных), клавесинов (чембало), клавикордов. В посмертной описи перечислено шесть клавесинов; клавикорды — как инструменты более дешевые — не попали в перечень, а возможно, их взяли себе сыновья.

Давно отошли в прошлое некогда бушевавшие споры о том, какую из упомянутых разновидностей предпочитал Бах. Со слов Филиппа Эмануэля Форкель, а вслед за ним и Шпитта, и Швейцер утверждали, будто таковым являлся клавикорд. Можно ли, однако, верить словам Эмануэля? Свои личные симпатии он приписал отцу. Без сомнения, такие виртуозные произведения, как «Гольдберговские вариации» или Итальянский концерт либо сольные концерты с оркестром (если назвать лишь несколько примеров), задуманы для клавесина. В других пьесах ощущается воздействие специфики клавикорда (многие аллеманды, прелюдии, инвенции). Поэтому правильнее было бы сказать, что и

¹⁷⁹ См.: Друскин М. Клавирная музыка.... — Л., 1960 (глава «Инструмент»).

клавесин, и клавикорд, друг друга взаимодополняя, в равной степени вдохновляли Баха.

Был ли он неудовлетворен их звуковыми возможностями, как полагают некоторые исследователи? Исходя из необоснованных предпосылок, делается произвольный вывод, якобы Бах писал клавирные произведения не для реально существовавших, а неких идеальных, предугадываемых композитором инструментов. Одним из аргументов служит изобретение им так называемого «лютневого клавесина». Но, как указывалось, Бах изобрел и новый струнно-смычковый инструмент *viola romposa*, что вовсе не означает, будто он предполагал этим инструментом заменить альт или виолончель: Бах был не только гениальным композитором, но и выдающимся инструментальным мастером. Его пытливость столь велика, что, несмотря на свою занятость, он проявлял активную инициативу даже в этой области. Известные мастера органов и клавиров обращались к нему за практическими советами; были среди них не только почитатели, но и друзья (например, лейпцигский мастер Ц. Хильдебрандт). Естественно, Бах интересовался и первыми попытками в создании молоточкового фортепиано (по-немецки — *Pianoforte*), в том числе в 40-х годах новыми моделями Г. Зильбермана, но отверг их за жесткость звука и неудобство «трактирования» — неподатливость клавиши при ее нажиме. Не мог Бах предугадать, что столь несовершенный в ту пору инструмент со временем вытеснит традиционные разновидности клавира, столь полюбившиеся ему за «струнность» звучания и отчетливость артикуляции.

Клавирное творчество Баха до его переезда в Кётен ни количественно, ни, в целом, качественно не столь значительно. Чем это объясняется? Ведь к тому времени им были уже созданы подлинные шедевры для органа — композитор достиг вершин мастерства. Возможно, многие клавирные пьесы утеряны; некоторые, будучи переработанными, позднее использовались; возможно также, что, импровизируя за клавесином, Бах держал в памяти, но не записывал созданное, так как не ощущал в том необходимости. Условия жизни и деятельности в Кётене вызвали функционально обусловленную потребность в таких пьесах — ради концертных либо педагогических целей, — и широким потоком разлился родник клавирного творчества. Не исключено наконец, что одним из стимулов явилось более близкое знакомство с французской клавесинной школой — Франсуа

Куперен только недавно начал издавать сборники своих пьес, из-за чего Бах ощутил желание вступить в творческое соревнование и с этой национальной школой. До того, в Веймаре, он изучил итальянских авторов, адаптируя и перерабатывая их творения, теперь же наступила пора французских композиторов: Бах переписывал для себя произведения Гриньи, Дьюпара, того же Куперена, проходил с учениками пьесы Нивера, д'Англебера, Маршана и др. Дружески расположенная придворная среда в Кётене также могла способствовать тому, что именно «анфилада танцев», как назвал сюиту Вальтер (1732), привлекла прежде всего внимание Баха.

Среди ранее написанного для клавира выделим уже упоминавшееся «Каприччио на отъезд горячо любимого брата» (1704) и семь токкат, две из которых — *fis-moll* и *c-moll* — относятся к более позднему времени (ок. 1720), остальные же — примерно к 1709—1710 годам. Наиболее ранняя, трехчастная соль-мажорная — прообраз Итальянского концерта (не в тематическом отношении, а как особый вид сольного концерта без оркестра; ср. органную токкату *C-dur*); в других преобладает четырехэпизодный структурный тип, характерный для Букстехуде. В двух более поздних токкатах теснее мотивное родство: в токкате *fis-moll* тема второго эпизода предвосхищает финальную фугу, а первая фуга доминантной токкаты мастерски превращается в финале в двойную. К числу наиболее значительных произведений относятся прелюдия и фуга *a-moll* (BWV 894, ок. 1717). В 1735 году, добавив среднюю часть из третьей органной сонаты, Бах преобразил этот цикл в трехчастный концерт для флейты, скрипки и чембало (BWV 1044). Концертный принцип ярко выражен в прелюдии с ее контрастным противопоставлением подразумеваемых *tutti* и *sol* (ср. аналогичные прелюдии к Английским сюитам); безудержно, стремительно развивается виртуозная фуга в духе итальянской жиги, что характерно для финальных частей баховских концертов, сольных и оркестровых.

По-иному концертный принцип воплощен в другом выдающемся творении Баха — Хроматической фантазии и фуге, созданной несколько позднее (ок. 1720; окончательная редакция — 1730), которая уже сравнивалась с органной фантазией и фугой *g-moll*. Их сближают не только могучий разлив чувств, страстная порывистость, драматизм, предвосхищающий пассионы и некоторые кантаты, но также внедрение инструментального речитатива, с его оперной декла-

мационностью, «говорящей» мелодикой, что еще сильнее выражено в клавирном цикле. Виртуозным блеском и импровизационной свободой фантазия сродни веймарским органным токкатам, но превосходит их смелостью гармоний, неожиданностью их смен, обилием диссонансов (см. цепь чередующихся арпеджированных доминантсепт- и секундаккордов, которая предшествует второй фазе развития, открывающейся непрерывно модулирующим речитативом). Фуга — одна из самых величественных в клавирном творчестве Баха — содержит восемь тематических проведений; в ее строении есть черты ригурнельной формы; эффектно ее завершение с предписанными автором октавными удвоениями в басу (случай крайне у него редкий!).

Время создания Хроматической приходится на пик творческой активности Баха в области инструментальной музыки — от преддверия 20-х годов до второй их половины. Интенсивность поистине исключительная! (Впрочем, такая активность, но уже в сфере кантатных и других духовных жанров, простирается до середины 30-х.) В отличие от Веймара, где главенствовал орган, в Кётене центральное место занял клавир. Для наглядности ограничимся перечнем сочинений, созданных, помимо Хроматической, в первую половину 20-х годов. Это три сборника сюит (в каждом по шесть циклов) — Английские, Французские, партиты (последние закончены, вероятно, в 1725 году; начиная со следующего года Бах издавал по одной партите, а в 1731-м переиздал все вместе под оп. 1 «Клавирных упражнений»); 15 двух- и 15 трехголосных инвенций, маленькие прелюдии и фугетты, ХТК I. Все они содержат неисчерпаемый кладезь художественных откровений.

Вспомним: ведь то было время, как отмечал сам Бах (см. выше, с. 179), когда обновлялся строй немецкой музыки, ее манера (*gusto*), что и нашло отражение в перечисленных произведениях. Среди существенных моментов отметим: выдвижение кантиленного начала — Бах в предупреждении к некоторым своим сборникам подчеркивает роль «напевной манеры игры», а инструментальное «пение» вызвало, в свою очередь, возрастание значения бытовых прообразов, не только песенных, но гомофонно-танцевальных, хлынувших из Франции (отчасти из Польши); как проявления принципов гомофонии, внедрившихся в полифоническую структуру, — рельефнее стала индивидуализация тематизма, резче обозначились признаки расчлененности, периодичности в построении композиции наряду с еще большим укреплением

роли формообразующего ладотонального движения. Эти моменты не в равной мере проявляются в разных произведениях, однако их общая направленность несомненна.

Начнем с жанра танцевальной сюиты, к последовательной разработке которого Бах приступил на рубеже первого — второго десятилетий XVIII века, — сначала для струнно-смычковых, затем для клавира. Английские и Французские сюиты созданы на протяжении не более трех лет (1720—1722), поэтому вопрос о том, какой из этих сборников был написан раньше другого, не представляется столь важным. (Все же я склонен присоединиться к тем исследователям, которые предполагают, что Английские предшествовали Французским; Шпитта и Швейцер придерживались противоположного взгляда.) Важнее другое: на танцах Английских сюит, после смерти композитора произвольно так названных, сильнее сказалось воздействие *французской* манеры письма, нежели во «Французских», наименование которых также произвольно. Однако гипноз этих наименований не дал возможности баховедом разглядеть, что танцевальные пьесы в «Английских» стилизованы на французский лад. Свидетельством тому служат: изысканность мелизматики; обилие дублей, «альтернативных» бурре, гавотов, паспье; наконец, включение только французских курант (во Французских сюитах преобладают итальянские куранты). Чем это объясняется? Тем, что в Английских сюитах — впервые в рамках единого клавирного цикла — Бах попытался осуществить синтез итальянского *gusto* в прелюдиях с французским *goût* в танцах.

И скрипичные, и виолончельные сюиты также предврены прелюдиями, которые, однако, теснее примыкают к танцам. Здесь же, в Английских сюитах (исключение составляет № 1), танцевальные пьесы сильнее контрастируют по тематизму и фактуре широко развитым прелюдиям — даже слишком широко в № 6, — построенным в ритуальной форме. Пожалуй, цельнее сюита a-moll № 2, более простая по изложению (в прелюдии — композиционная схема первой части Итальянского концерта, жига — в духе итальянской тарантеллы); сюита g-moll № 3 имеет сравнительно небольшую, преисполненную энергии, на одном дыхании развитую прелюдию и выдающуюся по выразительности, смелости гармонических оборотов (энгармонизмов) сарабанду; полны великолепных находок и другие сюиты. Позднее Бах разделил эти стилистические ряды, включив в ор. 2 «Клавирных упражнений» (1735) два внутренне единых, друг другу



Титульный лист прижизненного издания
второй части собрания пьес
«Klavierübung»

противопоставленных произведения: «Концерт в итальянском вкусе» (Итальянский концерт) и «Увертюру на французский лад» (Французскую увертюру, которую можно обозначить и как «седьмую» партиту).

Музыка Французских сюит — автор в 1722 году вписал их, за исключением последней, в Нотную тетрадь Анны Магдалены — излучает свет, душевную теплоту. Звучание жиг острее, а «бег» куранты в № 5 стремителен и т. п., но общий характер интимный, рисунок подчас хрупкий, мотивная взаимосвязь отчетливее, чем в Английских сюитах, что еще более выявляет стилевое единство Французских. Это не концертное (в нашем понимании), а камерное сочинение, потому тут и отсутствуют прелюдии. Содержание же многосторонне. Например, все аллеманды выдержаны в инвенционной манере, но ни одна не похожа на другую; среди новых танцев чаще встречается менуэт, есть и английский

танец (№ 3), и полонез (№ 6), и жанрово нейтральные «арии» (№ 2, 4). Тем не менее Бах здесь более опирается на старонемецкую традицию, нежели в Английских сюитах.

В партитах он с явным удовольствием балансирует между возможностями сюиты «балетного» типа, то есть разомкнутой, и старонемецкой, скрепленной мотивным единством. С Английскими сюитами их отчасти роднят развернутые вступительные номера, но воздействие итальянской манеры менее ощутимо — они разнообразнее, что отражено в жанровых определениях: прелюдия, симфония, фантазия, увертюра, прелюдия, токката. Разнообразие и «свободные» пьесы, обновляющие — наряду с менуэтом и гавотом — танцевальный строй: ария, рондо, каприччио, бурлеска, скерцо. Казалось бы, Бах расшатывает принципы старонемецкого цикла. Однако так может показаться только на первый взгляд: тончайшей мотивно-вариационной работой пронизаны пьесы каждой партиты. Более явные мотивные переключки возникают и между соседними номерами, и на дальнем расстоянии — благодаря соответствиям, которые служат опорой архитектоники цикла. Приведу два примера: в партите *c-moll* № 2 аллеманда корреспондирует сарабанде, а куранта перекликается с рондо; перекрестные арки поддерживают, как купол, центральный номер — в данном случае сарабанду; вместе с тем мотивные образования аллеманды, равно как и сарабанды, исходят из второго раздела (*Andante*) начальной симфонии, а жига отсутствует — заменена каприччио, рисунок которого отчасти напоминает третий раздел той же симфонии. В шестой же партите *e-moll* сильный импульс к развитию задан в великолепной вступительной токкате: ее отзвуки слышны и в аллеманде, и во взволнованно драматичной сарабанде (аналог — сарабанда *g-moll* из Английской сюиты); сарабанде предшествует лирически-грациозная ария; соответствия возникают между ритмическим рисунком куранты и гавота — они обрамляют контрастные по характеру арию и сарабанду; еще более заострен рисунок замыкающей цикл жиги, фугированное изложение которой перекидывает арку к фуге токкаты.

Партиты — высшее достижение Баха в сюитном жанре. В них органично осуществлен синтез нового со старым — недаром композитор определил их принятым в Германии наименованием «партита», а не французским «сюита». Одновременно это и прощание Баха с данным жанром: во Французской увертюре (из ор. 2 «Клавирных упражнений»),

как и в оркестровых увертюрах, он более склоняется к «балетному» типу. В том же ор. 2 «Клавирных упражнений» Бах простился и с концертным жанром. В веймарские годы он ограничился переложением для клавира сольных концертов с оркестром других авторов. С 20-х годов клавирные концерты без сопровождения — для домашнего музицирования — приобрели широкое распространение¹⁸⁰. На эту моду откликнулся Бах в одном из своих лучших и часто исполняемых произведений. К этому времени он фактически закончил искания в данном жанре: все его скрипичные и клавирные сольные концерты с оркестром были уже написаны (см. о них в следующем разделе).

Как партиты в сюитном творчестве, так Итальянский концерт — итоговое для Баха сочинение синтетического плана: приверженность к старому проявляется в тончайшей мотивной работе, а новое — в динамичности контрастных противопоставлений на гомофонной основе. В результате осуществляется редчайшее единство полифонической текучести с периодичной расчлененностью. Показательна в данном отношении первая часть, наделенная бодрой жизнедеятельностью, «мускульно-моторной энергией», если воспользоваться излюбленным выражением Б. Асафьева. В различных освещениях повторенный четырехтактовый ритурнель содержит, как в зерне, мотивные образования (интервалы сексты, кварты, терцовые ходы, выписанные апподжиатуры и пр.), из которых произрастают варьированные интермедийные эпизоды; ритурнели выполняют функцию *tutti*, эпизоды — *solì*. Вторая часть — выразительнейший монолог (ср. аналогичную часть в клавирном тройном концерте C-dur либо № 25 «Гольдберговских вариаций»). Три яруса фактуры, регистрово отдаленные, имеют три самостоятельно развивающиеся линии. Две из них остигатные: бас звучит подобно *temento morì*, напоминая о роковой неизбежности; в среднем регистре мерно восходят и нисходят терцовые удвоения, а над ними парит богато инкрустированная мелодия — монолог «солиста». Как нередко бывает у Баха, медленную часть образуют две фазы развития, две волны внутренне динамичного развития; вторая волна замыкается краткой, «омраченной» кодой. В оживленном финале, двухголосно-имитационного склада, манера письма близка к инвенционной; тем не менее и здесь обнаружима ритурнель-

¹⁸⁰ Например, композитор Петцольд написал 25 концертов (1725), Тишер — 12 (1734) и др.

ная форма («тутти» полностью или частично проводится пять раз, «соло» — четыре)¹⁸¹.

Главное — «обрести напевную манеру игры и вместе с тем вкус (буквально — сильное предрасположение. — М. Д.) к композиции». Так сказано в авторском предуведомлении к инвенциям.

«...Для пользы и употребления стремящейся к учению музыкальной молодежи, равно как и для особого времяпрепровождения тех, кто в таковом учении уже преуспел...» Таково предуведомление к ХТК I.

Бах создал эти произведения с дидактической целью в те же годы (1720—1723), что и сюиты: инвенции сначала для семейных нужд, для обучения Вильгельма Фридемана, ХТК — для учеников. Спустя 22 года после окончания ХТК, в 1744 году, он извлек из своего архива — из соответствующей папки — еще 24 прелюдии и фуги, отредактировал, частично их заново написал. Это собрание после смерти автора стало называться II томом ХТК. При жизни композитора оба тома не были опубликованы, разошлись в рукописных копиях. (Бетховен ознакомился с ХТК в 1782 году в возрасте 12 лет; Моцарту был, очевидно, известен только I том, пять фуг из него он переложил для струнного квартета.) Вряд ли Бах предполагал, что его гениальные творения заложат фундамент для воспитания эстетических вкусов и навыков фортепианной игры бесчисленного множества поколений музыкантов.

Полагают, что наименование «инвенция» Бах заимствовал у малоизвестного итальянского композитора Бонпорти, издавшего в 1713 году под таким названием пьесы для скрипки с basso continuo. Двухголосные пьесы Бах первоначально поименовал прелюдиями, а трехголосные — фантазиями. В одной из копий вслед за прелюдией шла фантазия в одноименной тональности; потом двухголосные пьесы он отделил от трехголосных. В автографе после 15-й двухголосной инвенции по-латыни написано: «Далее теперь следуют 15 симфоний с тремя обязательными голосами». Вслед за Форкелем и вплоть до наших дней «симфонии» («согласия голосов») стали именовать также инвенциями. Напоминаю, что значение этого слова — «выдумка», «изобретение».

¹⁸¹ Другое виртуозное произведение Баха для клавира — «Гольдбергские вариации» — рассматривается в последнем разделе данной главы.

Бах «изобрел», или, вернее сказать, усовершенствовал, особый метод полифонической композиции, где определяющим фактором является техника перестановок мотивных образований при равноправии образующих пьесу голосов. Но это — не fuga или фугетта, а свободное построение. Если к сказанному добавить требование *невучего* голосоведения — «петь обязан каждый голос», — то еще более очевидным станет новаторская суть такой специфически баховской манеры письма, по сей день именуемой инвенционной. Она встречается во многих его произведениях, в том числе в прелюдиях ХТК или в интермедиях фуг; инвенциями в прямом смысле слова являются Дуэты, то есть «двухголосия», из «Клавирных упражнений» ор. 3.

Стремясь привить обучающемуся «сильное предрасположение к композиции», Бах оперирует простейшими краткими мотивными образованиями, трезвучными, гаммообразными, дабы наглядно показать, что можно извлечь из таких первоэлементов. Доказывает же он это, используя многообразные возможности построения: из тридцати пьес всего одна написана в форме *bipartita*. Многообразны и приемы голосоведения: канонические (двухголосная № 2), имитационные (трехголосная № 11), более гомофонные (трехголосная № 5) либо сложные по сплетению разнородных мотивов (трехголосная № 9) и т. д. С точки зрения формальной новизны двухголосные инвенции вызывают даже больший интерес, чем трехголосные, так как до Баха не создавались для клавира подобные пьесы, требующие связной манеры игры (*legato*) при равноправии двух голосов (ср. органное *Bicinii*). Вместе с тем детальный анализ может установить между двухголосными и однотональными трехголосными инвенциями известное родство, мотивное или конструктивное (например, в C-dur, F-dur, e-moll, a-moll и др.), что еще более расширяет наши представления о композиторском мастерстве Баха. Не приходится говорить, сколь содержательны эти миниатюры, достаточно напомнить образ *lamento*, с предельным лаконизмом воплощенный в трехголосной инвенции f-moll. (Она трехтемна, третья тема является производной от второй, первую образует в басу нисходящий ход, хроматизированный, как в чаконе.)

Бах ограничился в этом сборнике 15-ю мажорными и минорными тональностями, которые в условиях старинной темперации, то есть упорядоченного распределения двенадцати полутонов октавы, считались благозвучными. Таковы тональности гексахорда *c—d—e—f—g—a*, а также Es-dur,

B-dur и h-moll. Однако уже с конца XVII века наметилась тенденция к включению остальных тональностей, а тем самым к уравниванию всех полутонов, к введению *равномерной*, или, как тогда выражались, *хорошей*, темперации. В 1719 году И. Маттезон дал убедительное обоснование ее применимости в художественной практике, а незадолго до того композитор А. Фишер, произведения которого знал и ценил Бах, расширил тональный круг, написав в различных тональностях 20 прелюдий и фуг для клавира. Бах, таким образом, явился первым, кто в *одном* собрании воздвиг художественный памятник *всем* 24 тональностям. Одновременно это и непревзойденный памятник двухчастному циклу прелюдии с фугой.

Пьесы писались не подряд и не одновременно. Например, 11 прелюдий содержит Нотная тетрадь для Вильгельма Фридемана, начатая в 1720 году. Спустя два года пьесы были собраны воедино и снабжены заголовком (его окончание ранее цитировалось): «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги по всем тонам и полутонам». Несмотря на обремененность служебными обязанностями, Бах четырежды переписал свою объемистую рукопись. Подтверждением тому, какое большое значение он придавал этой работе, служит создание аналогичного собрания — ХТК II¹⁸².

Бах собирал пьесы для второго тома в преддверии своего пятидесятилетия. Однако стилистические отличия от предыдущего собрания не столь значительны, ибо в частично обновленной редакции тут представлены преимущественно старые произведения, порой написанные за 30 лет до того¹⁸³. Вот почему во втором томе 10 прелюдий придерживаются традиционно-танцевальной формы *bipartita*, в первом же — только одна (№ 24), в остальных применены разные принципы формообразования. Далее: во втором томе 15 трех- и 9 четырехголосных фуг, то есть также больше традиционных, а в первом — 11 трех-, 10 четырех-, 1 двух- и 2 пятиголосные. Этим никак не умаляется художественная зна-

¹⁸² См. о рукописях ХТК, их редакциях и изданиях: *Мильштейн Я.* Хорошо темперированный клавир. — М., 1967. Исследовательская литература о ХТК очень обширна, среди новейших теоретических трудов советских авторов выделяю книги Ш. Асланишвили и А. Чугаева (обе — 1975).

¹⁸³ Поэтому II том ХТК рассматривается здесь, а не в последнем разделе, то есть не в одном ряду с «Гольдберговскими вариациями», опубликованными за два года до завершения ХТК II.



Первая страница автографа фуги до минор
из I тома «Хорошо темперированного клавира»

чимость второго тома, достаточно упомянуть такие шедевры, как циклы E-dur, fis-moll, a-moll, b-moll и др.

В кратком обзоре нельзя даже в общих чертах охарактеризовать неисчерпаемое богатство образной выразительности, которое содержится в обоих томах ХТК. Коснемся только вопроса о соотношении прелюдии с фугой.

До Баха это соотношение строилось в основном на противопоставлении свободно импровизируемой модели и строго организованной. В основе, следовательно, лежал принцип контраста, где fuga предвлялась прелюдированием. Таковы, например, прелюдии C-dur из ХТК I и II или B-dur из ХТК I. Однако у Баха это скорее исключение: принцип контраста сохраняется, но два сочлена цикла взаимодополняют, уравнивают друг друга: прелюдия излагает, повествует, fuga утверждает, логически обосновывает. Пропорции соотношений изменчивы и зависят как от образных структур сочленов, так и от временной их протяженности.

«Повествование» представлено исключительно многосторонне и в образном, и в композиционном плане. Среди прелюдий встречаются (указываются том и тональность): токката старинного органного типа — I Es; пастораль — I E, II Es, драматичные монологи — I es, в; «дуэт скрипки с обязательным чембало» — II fis; инвенции — I fis, A, II c, dis, e, a, h; «трио» (выдержанное трехголосие) — I h, концерт — II D, народно-жанровые танцы — I As, II f и т. д.

Бесконечно разнообразны фуги — и по строению, и по образности, где полюсами взаимодействия являются, согласно определению Вальтера (1732), два основных типа: fuga grave и fuga patetica; в первом типе главенствует строгая модель вокальной полифонии (II Es), во втором — отторжение от нее служит передаче патетичных, субъективно окрашенных, лирических или драматических состояний (I cis, h, II fis, b). Между этими двумя типами протекает множество вариантных отклонений.

В композиционном же плане поражает исключительное многообразие решений, причем степень сложности никак не связана с количеством контрапунктических голосов. (Например, fuga b-moll из ХТК I пятиголосна, тогда как ее исполнение не представляет особых трудностей; в предшествующей ей прелюдии встречаются даже девятиголосные аккордовые комплексы!) Сложнее те фуги, в которых использовано несколько тем, либо различных, либо трактуемых как удержанные противосложения. В таких фугах обычно более пространны интермедии.

Можно ли рассматривать эти сборники как внутренне замкнутое, единое по замыслу произведение, требующее концертного исполнения всех пьес, одной вслед за другой? Сейчас пианисты отваживаются на такой подвиг. Ничего противопоставленного этому нет — тем более если запись зафиксирована в дисках. Располагая двухчастные циклы по восходящей хроматической шкале «хорошей температуры», Бах, конечно, имел в виду определенный их распорядок, но это — не симфоническая драматургия в нашем понимании, которая подразумевает функциональное соотношение «малых циклов» в общей концепции. Если снова прибегнуть к условной параллели с живописью, собрание ХТК следует считать организованным по принципу не «прямой», а «обратной» перспективы: тот же «объект» рассматривается с разных точек зрения, и все они — в своей специфичности — равноценны. Концертанту-пианисту надлежит изучить все прелюдии и фуги обоих томов, но исходя из стиливой целостности каждой «пары» можно и, по-моему, должно играть их отдельно — как художественно совершенные в своей законченности.

В ХТК увековечены выразительные возможности внутренне спаянных прелюдий с фугами. Это одно из высших творений человеческого гения, слава которых не померкнет в веках.

VIII ОРКЕСТРОВАЯ МУЗЫКА

Баховский оркестр именуют камерным. Лингвистически это правильно: концертная музыка звучала в небольших помещениях, обозначаемых по-итальянски словом *camera*. А по существу — неверно, ибо Бах не знал альтернативы «большой оркестр — малый», «симфонический — камерный». То, что сейчас называется камерным оркестром, и есть баховский симфонический оркестр, или, точнее сказать, *большой* инструментальный ансамбль того времени, где солирующие облигатные голоса (партии «концертистов») дополняются партиями «рипиенистов». Солисты и рипиенисты нераздельны в совместной игре, которую Г. Бесселер по-немецки метко определил словом *Gemeinschafts-Spielmusik*. В зависимости от замысла композитора солисты в отдельных эпизодах или на протяжении целой части произведений могли отделяться от рипиенистов, но растворялись в *полнозвучии* и часто присоединялись в *tutti* к рипиенистам.

Такова традиция барочной музыки, вершина которой — оркестровое творчество Баха и *Concerti grossi* Генделя. В последних группа солирующих голосов, именуемая *concertino*, резче противопоставлена «большому» ансамблю.

Количественно оркестровый ансамбль невелик, что обусловлено конкретно-историческими факторами. Небольшим он был и в церкви, увеличивался только в дни высоких праздников, но и тогда уступал оперному оркестру, где, в частности, сильнее представлена группа духовых инструментов, что опять-таки объясняется функциональным предназначением: театральные залы при знатных дворах большие, а спектакли пышные, требующие помпезной звучности оркестра.

В послании 1730 года в лейпцигский магистрат Бах писал, что «хорошую постановку дел в церковной музыке» можно обеспечить только при наличии не менее двадцати инструменталистов. Вот их перечень:

I скрипки	— 2 или 3
II скрипки	— 2 или 3
I альты	— 2
II альты	— 2
виолончели	— 2
контрабас (<i>Violone</i>)	— 1
флейты (поперечные или продольные)	— не менее 2-х
гобои	— 2 или 3
фаготы	— 1 или 2
трубы	— 3
литавры	— 1

В перечне, как само собой разумеющееся, отсутствует чембалист (в концертах) или органист (в церкви), чья партия — *basso continuo* — служила опорой всему ансамблю; подразумеваемые аккорды не выписывались — обозначались цифровкой; бас, представленный только «горизонтальной» линией, удваивался виолончелью либо виолончелью вместе с контрабасом (в октаву), иногда фаготом.

В Веймаре Бах располагал оркестровым ансамблем из 16—20 инструментов, в Кётене 18-ю; в лейпцигском канторате он очень страдал от нехватки музыкантов, к тому же они были недостаточно квалифицированными; в *Collegium musicum* в его распоряжении — небольшой струнный оркестр, привлекались и другие инструменталисты, в том числе солисты.

При стабильности «семейств» инструментов их состав был нестабильным и зависел от наличия того исполнительского аппарата, которым в данный момент располагал композитор, а также от склада фактуры — с преобладанием полифонического или гомофонного начала, — что предопределяло использование инструментальных голосов, их выделение или индивидуализацию. В таком понимании оркестровых возможностей, где главным являлась не тембровая драматургия (хотя в баховских партитурах немало замечательных тембральных находок), а фактура изложения, ее сгущение или разрежение, Бах основывался на типе мышления, свойственном музыке барокко. (Нормативность составов групп инструментов, усиление их драматургической роли, динамика в их соотношении — все это явилось завоеванием предклассической эпохи, в чем существенна роль так называемой мангеймской школы.) Вторичное значение тембрового фактора приводило у Баха к взаимозаменяемости инструментов: скрипка, например, могла быть заменена флейтой (и наоборот), а скрипичные концерты без внесения каких-либо модификаций в партии рипиенистов превращались в клавирные. Даже прежде написанные инструментальные сочинения подтекстовывались для вокального хорового исполнения при сохранении той же оркестровой фактуры!

Наряду с генерал-басом основу составляла струнная группа, многосторонне использованная в артикуляционном, штриховом, регистровом плане. Включались также позднее вышедшие из употребления инструменты: продольная флейта (заменена поперечной), разновидности гобоя — д'амур и да качча (последний — предшественник английского рожка), виола да гамба, звонкие «высокие» («натуральные») трубы. Нежное, тонко артикулируемое звучание старинных деревянных духовых инструментов или гамбы, партия которой очень теряет при ее передаче виолончели, не всегда согласуется с плотностью звучания струнной группы наших современных оркестров, а звонкость натуральных труб никак не восполнима, отчего, в частности, страдает исполнение I Бранденбургского концерта или ряда кантат. Как возместить эти «убытки» — вопрос сложный, и здесь не место подробнее об этом рассуждать¹⁸⁴.

¹⁸⁴ На эту тему есть обширная литература. Сошлюсь на книги: Schering A. Aufführungspraxis der alten Musik. — Leipzig. 1931; Frotscher G. Aufführungspraxis alter Musik. 5. Aufl. — Wilhelmshafen. 1980.

В типологичности барочного оркестра Баха есть, однако, индивидуальные черты, ибо и в этой сфере проявилась синтетичность его гения: от французской национальной манеры он усвоил полнозвучие, изысканность и вместе с тем патетику звучания струнно-смычкового семейства (патетика, в частности, подчеркивалась выдержанностью пунктирного ритма); чувственная сенсibilität, кантиленность, «выпевание» широкого смычкового штриха, *bel canto* деревянных духовых усвоены от итальянской манеры; блеск, звонкость звучания — вспомним «высокие» трубы! — от исконно немецкой традиции городских трубачей (в итальянских оркестрах предпочтение отдавалось гобою) и, возможно, не в последнюю очередь от трубного гласа педали или светлых и ясных регистров органа. Эти разнородные влияния преобразованными в едином по цельности оркестровом стиле Баха.

В некрологе сказано: «...В сложнейших партитурах он одним взглядом мог охватить все совместно звучащие голоса. Слух его был настолько тонок, что он обладал способностью — при прослушивании сочинений с наибольшим числом голосов — обнаруживать малейшие ошибки... В деле управления ансамблем он был очень точен, а в отношении выдерживания темпа (надо сказать, что обычно он брал темпы весьма подвижные) — исключительно уверен».

Итак, точность, выдержанность характера движения, оживленный, «подвижный» темп. Но какова мера отсчета «подвижности»? Это понятие исторически изменчиво, как и вообще представление о процессах дления в музыке. Естественно, возникает вопрос: нарушал ли Бах прежнюю традицию, приближая свою музыку к нормам восприятия современников, или, наоборот, отклонялся от таких норм, из-за чего избранные им темпы представлялись «весьма подвижными»? Увы, об этом мы ничего не знаем: не знаем и об амплитуде динамических оттенков, которыми он, несомненно, пользовался, несмотря на скупость подобных указаний в автографах партитур. (В оркестровых голосах больше, чем в партитурах, артикуляционных пометок — лиг, штрихов, *staccato* и пр.) Тем не менее позволю себе заметить: духу баховской музыки противопоставлены и излишества нюансировки (ненужная модернизация!), и динамическая монотонность (ложная стилизация!). И еще: «быстрое» не следует играть слишком быстро, а «медленное» чрезмерно медленно. Если же речь идет о точности темпа, то имеется в виду не «рубленое» однообразие метрической сетки, а выдержан-

ность *характера*, типа движения при *внутренней* ритмической раскованности. Аналогичные замечания частично уже были высказаны на предыдущих страницах книги, но еще более актуальны они в отношении произведений Баха для оркестра, подчас, увы, интерпретируемых то в духе рококо, то в плане симфонической драматургии венских классиков.

В письме к Форкелю Филипп Эмануэль подтверждает то, что сказано о темпах в некрологе, и далее добавляет: «В юности — вплоть до приближения старости — он (Бах. — М. Д.) чисто и проникновенно играл на скрипке и тем самым удерживал оркестр в большей упорядоченности, чем того можно было бы добиться, играя на клавесине». Не верить столь авторитетному свидетельству нельзя; и все же: всегда ли Бах руководил ансамблем, играя на скрипке? В концертной практике того времени более привычно управление исполнительским коллективом за чембалом, которое помещалось в центре ансамблевого музицирования: чембалист — он же автор играемого произведения — украшал цифрованный бас импровизируемыми аккордами, то в широком, то в узком расположении, мотивно связывал их с партиями солистов или *concertino* и т. п. Тем самым отчетливее регулировалось *равновесие звучности* — этот главнейший закон любой оркестровой музыки, которым Бах владел безошибочно. При исполнении его оркестровых сочинений в акустических условиях большого концертного зала и при иных составах исполнителей, по сравнению с баховскими количественно увеличенных, необходимо следовать данному закону неукоснительно.

Оркестровая музыка Баха отмечена по преимуществу праздничным тонусом. В ней отражены различные оттенки состояний — драматические, созерцательные, лирические, шутливые, — но над всем главенствует жизнедеятельная радость, что создает ощущение праздничности с амбивалентным воплощением возвышенного и развлекательного: в рамках одного и того же произведения порой преобладает музыка, дух возвышающая, а иногда — дух увеселяющая. Иначе говоря, если прибегнуть к нашей современной терминологии, баховские оркестровые произведения могут быть отнесены к разряду и «серьезного», и «легкого» жанра. Такова традиция *Tafelmusik* — «застольной музыки» (в России XVIII века подобные пьесы назывались «столовыми штуками»).

Вместе с тем здесь сильнее, чем в других жанрах, выра-

жено игровое начало, благодаря которому, по словам Б. Асафьева, «...звуки радуют, мастерство вызывает соревнование и любование». Асафьев указывает далее, что у Баха игра интеллектуализируется и психологизируется, вызывая усиление роли «игровой полифонии»¹⁸⁵.

Действительно, как это ни покажется на первый взгляд странным, в баховской оркестровой музыке обнаруживаются моментами чрезвычайно многослойный контрапункт, сложность сочетания голосов которого превосходит полифонию клавирных или органных фуг. Объяснение тому простое: композитор не связан «ручными» либо «ножными» исполнительскими возможностями клавириста или органиста, и группы инструментов в положенных им плоскостях движутся свободнее, независимее друг от друга, образуя «многохорные» объемы звучания. Яркие примеры тому содержатся в Бранденбургских концертах (десятиголосие в № 3), в двойном скрипичном и др. Иногда не совпадают по времени кульминации таких симультанно движущихся плоскостей, из-за чего возникают непривычные переченья, диссонирующие сочетания, даже признаки политональности.

Первенствующим драматургическим значением наделены первые части цикла (все баховские оркестровые сочинения цикличны). Им присущ броский энергичный склад, призванный сразу же, с первых тактов привлечь внимание слушателей. Эти части более пространны, чем последующие, а лежащие в их основе темы гомофонны, но ради многоголосного полнозвучия насыщены контрапунктической работой.

Таковы начальные части «увертур» (оркестровых сюит), названных так потому, что их цикл открывается установившимся типом французской увертюры с торжественным (с пунктирным ритмом) вступлением и последующей оживленной фугой; вступление — дословно или варьированно — под конец повторялось согласно схеме: медленно — быстро — медленно. Далее в произвольной последовательности дается «набор» модных французских танцев или других пьес танцевального склада. Современники Баха (например, Телеман) писали «увертюры» многими десятками, тогда как Бах оставил всего четыре произведения такого типа: первые две увертюры — C-dur и h-moll — написаны, вероятно, в Кётене (ок. 1721), вторые — обе D-dur — в

¹⁸⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971, с. 254.

Лейпциге (1727 — 1736), но возможно, также в Кётене¹⁸⁶. Партитура увертюры № 1 наиболее помпезна, с двумя валторнами, и имеет нечто вроде concertino; увертюра № 2 — с концертирующей флейтой (отдаленно сравнима с позднейшим типом «концертантной симфонии»); увертюра № 3 славится своей изумительной по красоте Арией (вторая часть).

Наборы танцев разнообразны: преобладают менуэты, гавоты, бурре; встречаются и более редкие — форлана, полонез; лишь единожды появляется сарабанда (в № 2). Это характерный образец того типа сюиты, который назван нами «балетным» и в котором отсутствуют открывающая анфиладу танцев аллеманда и замыкающая ее жига. Сюита разомкнута; функция финала — не концентрация действия, а его рассеивание. «Шуткой» (*франц.* Badinage) заканчивается увертюра h-moll, «Увеселением» или «Развлечением» (*франц.* Rejouissance) — увертюра № 4.

Музыка увертюр проникнута концертным принципом. Еще сильнее он проявляется в тех произведениях, которые Бах сам обозначил как концерты: это шесть концертов для оркестра, так называемые Бранденбургские, и около двадцати для солистов с оркестром. Произведения написаны в Кётене, но не все дошли до нас в первоначальной редакции — многие сольные концерты композитор «переизложил» в Лейпциге для исполнения в Collegium musicum.

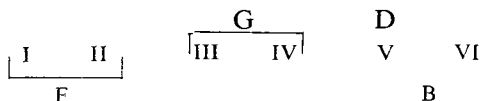
Бранденбургские концерты — автор по-французски назвал их «концертами для нескольких инструментов» — одно из чудес мирового музыкального искусства. Удалось ли ему их услышать в реальном звучании? Препрежде это категорически отрицалось, ныне же баховеды не исключают такой возможности, даже полагают, будто они создавались для кётенской капеллы. Но факт остается фактом: каллиграфически написанную партитуру, датированную мартом 1721 года, Бах послал маркграфу Бранденбургскому Кристиану Людвигу, дяде Фридриха II (тогда кронпринца). С маркграфом Бах познакомился еще в 1718—1719 годах, когда посетил Берлин для приобретения «роскошного», по отчетам, клавесина для придворной кётенской капеллы. Возможно, маркграф и заказал ему оркестровые концерты, хотя обладал мизерной инструментальной капеллой в составе шести инструменталистов.

В авторском посвящении, написанном по-французски,

¹⁸⁶ Не исключено, однако, что все четыре написаны в Лейпциге.

сказано: «...Поскольку несколько лет тому назад я имел счастье выступить, по Вашему велению, перед Вашим королевским высочеством и так как я тогда заметил, что скромные таланты к музыке, которыми одарило меня небо, доставили Вам некоторое удовольствие, а также поскольку, отпуская меня, Ваше королевское высочество оказало мне честь, повелев прислать Вам несколько пьес моего сочинения, — я в соответствии с этим всемилостивейшим повелением взял на себя смелость засвидетельствовать Вашему королевскому высочеству мое всепокорнейшее почтение настоящими концертами...» Вознаграждение за работу Бах не получил. (Впрочем, мог получить его «авансом».) Партитура покрывалась пылью в архиве маркграфа, лишь позднее была обнаружена. История туманная, и не в ней, собственно говоря, дело.

Концерты очень разнообразны по композиции, инструментальным составам, степени индивидуализации солирующих партий. Некоторые зарубежные исследователи усматривают в этих шести произведениях единство подразумеваемого «сверхциклового» замысла из-за мотивно-конструктивных соответствий — тематизм не менее трети концертов покоится на трезвучной основе, — а также из-за родственности тональных соотношений (все концерты — в мажоре);



Частные соображения справедливы, а с окончательным выводом нельзя согласиться: в разные сроки созданные произведения Бах упорядочивал, соотносил друг с другом, но вряд ли помышлял о подобном «сверхцикле», каковым не являлись ни клавирные партиты, ни скрипичные сонаты с чембало, ни прочие его сочинения, собранные в «шестерки».

Концерты воедино собраны в разгар деятельности кётенского капельмейстера, когда в его капелле работали отличные инструменталисты¹⁸⁷. Ранний, неполный вариант концерта № 1 относится, возможно, еще к 1716 году (даже, быть может, к 1713-му); вероятно, в 1718-м созданы № 3 и 6 (не исключено, что шестой исполнялся у маркграфа Бран-

¹⁸⁷ См.: *Доброхотов Б.* Бранденбургские концерты Баха. — М., 1962.

денбургского); окончательная редакция № 1 и 2 относится скорее всего к 1719 году, а в следующем написаны № 4 и 5 (пятый мог быть задуман сначала как клавирный — в расчете на «роскошное» чембало, привезенное из Берлина).

Среди Бранденбургских концертов четыре трехчастных (II, IV, V, VI), один двухчастный (III), один пятичастный (I: трехчастная синфония плюс менуэт и полонез с альтернативными «трио»). Составы: наиболее полный в № 1 (струнные и continuo с двумя валторнами, тремя трубами, солирующей скрипкой); далее — № 2 (с одной трубой, флейтой, гобоем и также солирующей скрипкой); только для струнных — № 3; № 4 — с труднейшей партией солирующей скрипки и двумя флейтами соло; № 5 — с concertino, включающим флейту, скрипку, клавир (*ceimbalo concertato*)¹⁸⁸; № 6 — для двух гамб, двух виолончелей, контрабаса, continuo, что придает этому замечательному концерту чарующе интимный характер вследствие «грудной», «темной» регистровой текстуры.

В жанровом отношении № 1 представляет собой смешанный тип концерта-сюиты; в других — «вивальдиевский» концертный тип, где порой угадываются приметы *concerto grosso* (II, IV, V). Как положено, первые части репрезентативны; вторые медитативны (великолепно патетически выразительное «собеседование» трех инструментов в № 5, имитационно развивается *Andante* в № 2, более гомофонно в № 4, оперную арию напоминает *Andante* в № 2, в духе скорбно-трагической пассакальи выдержано *Adagio* в № 6); третьи части фугированы (в № 4 — fuga) и часто, как вообще нередко бывает у Баха, им придан облик итальянской жиги.

Концертирующие моменты ярко выражены в № 4 (по сути это скрипичный концерт) и № 5 (впервые в истории инструментального концерта главенствует клавир!). Не вполне поддается расшифровке замысел двухчастного третьего концерта: кому и как долго надлежит импровизировать, основываясь на двух каденцирующих аккордах перед заключительным *Allegro*? Все попытки внедрения в этот концерт дополнительной медленной части, заимствованной из других баховских сочинений, оказались безуспешными, так как противоречат необычной фактуре данного произведения, которое организовано непрерывным движением трех

¹⁸⁸ Всюду, естественно, подразумевается наличие струнного оркестра и continuo.

пластов, однородных по «семейной» принадлежности; continuo как самостоятельная линия присоединяется к их многохорности на равных основаниях. В каждом пласте по три голоса, что выражается общей суммой $3 + 3 + 3 + 1$.

Бах любил музыку Бранденбургских концертов и впоследствии использовал ее в контексте других сочинений, по преимуществу кантат¹⁸⁹.

Концертами итальянских мастеров для солирующего инструмента и оркестра, прежде всего Вивальди, Бах увлекался примерно с конца 1700-х годов. Тогда же он и его родственник и друг по Веймару Вальтер (автор Музыкального словаря) перекладывали эти концерты для клавира или органа. Отлично аранжируя, Бах перекладывал их ради собственного удовольствия и поучения. Всего сохранилось шестнадцать таких переложений для клавира и шесть для органа; они сделаны предположительно за годы 1708 — 1717. В музыке немало примечательного (наряду с Вивальди встречаются и другие композиторы, среди них Марчелло, Телеман), но баховская рука ощутима скорее в медленных частях, богато мелодически изукрашенных, чем в быстрых. До сих пор, однако, популярен концерт Баха — Вивальди d-moll для органа соло.

Собственные композиции для скрипки с оркестром Бах начал писать только в Кётене, хотя не исключено, что клавирный вариант V Бранденбургского концерта, как уже было отмечено, создан раньше. Впрочем, и в датировке скрипичных концертов не все ясно: так, известный ре-минорный концерт для клавира является транскрипцией скрипичного, а создание последнего, согласно новейшим гипотезам, относится, возможно, еще к веймарским годам.

Сравнение веймарских аранжировок с оригинальными кётенскими произведениями Баха убедительно показывает, насколько он углубил, расширил образные возможности концерта вивальдиевского типа, по-своему его развил. Выделим главные черты.

Баховские нефугированные концертные формы неотрывны от фугированных, а посему осуществление непосредственного перехода от полифонической манеры изложения к гомофонной является естественным (отмечено Ю. Н. Холоповым). Следствие этого — сочетание полифонизации

¹⁸⁹ Заимствования из I Бранденбургского концерта — в кантатах № 207, 52, из III — в кантате № 174.

музыкальной ткани с возрастающей формообразующей ролью тонально-гармонического фактора, непрерывности развертывания с периодической расчлененностью, а также усиление мотивных связей между ригурнелем и солирующими эпизодами, соотношение которых может быть уподоблено строению фуги, где проведения с. f. перемежаются с вариантами «удержанных интермедий» (выражение С. И. Танеева). Так создается ощущение непрерывности, текучести, подвижности формы при рельефности тематизма с опорой на отчетливую жанровую характерность (резкая очерченность энергичных ригурнельных тем в первой части, частое обращение к сицилиане — во второй, к жиге — в третьей и т. д.).

Подытоживая, вкратце сформулируем то новое, что привнес в жанр концерта Бах: он раздвинул даль горизонтали и углубил вертикаль звукового пространства, а тем самым обогатил возможности ансамблево-оркестровой игры, намного опередив в этом отношении и современников, и последующие поколения композиторов. Только в XX веке были возрождены к новой жизни баховские принципы концертирования (Стравинским в первую очередь).

Крайние, оживленные части написаны в ригурнельной форме; в средних, медленных, ригурнель обрамляет «монолог» типа арии или диалог — дуэт, терцет (в случае двух или трех солистов); иногда ригурнель вторгается в него, обостряя конфликт, а нередко ригурнелисты паузируют (*tacet*) на протяжении всей части. В ригурнельной форме — как признаки вторичной формы — можно обнаружить предвосхищения сонатности (на это обратил внимание Вл. В. Протопопов), но обычно функции разработки и репризы у Баха совмещены. Подчеркну еще раз главные черты его стиля: текучесть и плавность переходов при выражении разных граней многосоставного аффекта, единство характера движения. Контраст осуществляется в сопоставлении частей. Финал может быть и «рассеивающим», как в сюитах «балетного» типа, так и утвердительно заключающим драматургию концерта — в таком случае возрастает значение полифонического фактора.

Единство выражения не исключает наличия игровых «неожиданностей» — неотъемлемого атрибута концертного жанра, впоследствии ярко развитого в венско-классическом типе. У Баха такие неожиданности носят не тематический характер, а фактурный. Таковы виртуозные каденционные обороты. Тайнственно звучащие последования арпеджиро-

ванных аккордов встречались в скрипичной чаконе, некоторых прелюдиях виолончельных сюит либо ХТК, в Хроматической фантазии. В клавирных концертах обращают на себя внимание внезапные смены функций чембалиста — от сопровождающей (генерал-бас) либо тематически имитирующей к солирующе-фигурационной, пассажной.

В историю музыки Бах вошел родоначальником клавирного концерта, подобно тому как Гендель — органного. Но последний имел предшественника, хотя и неравного ему по гениальности, в лице Вивальди, а Бах был действительно *первым*, кто создал концерты для клавира с оркестром. Однако из тринадцати произведений (семь сольных, другие для двух, трех и четырех солистов) лишь один изначально написан в расчете на данный инструмент: двойной до-мажорный, BWV 1061, — кстати, вообще один из лучших баховских клавирных концертов. (По популярности он уступает другому до-мажорному, тройному.) Специально для клавира написаны также соответствующие партии в V Бранденбургском концерте и в концерте a-moll (см. с. 327) с аналогичным трио (concertino) флейты, скрипки и чембалы. Подавляющее большинство клавирных концертов — переработки скрипичных (оригиналы в ряде случаев утеряны)¹⁹⁰. Клавирный концерт D-dur — переработка скрипичного A-dur, g-moll — скрипичного a-moll; двойной c-moll, BWV 1062, — переработка двойного скрипичного d-moll. Все клавирные концерты исполнялись в лейпцигском Collegium musicum либо у Баха на дому, для этого они и «переизлагались» в первой половине 30-х годов. Первоисточники же созданы в Кётене, в том числе только что названные скрипичные шедевры.

Какому из них отдать предпочтение? Каждый в своем роде совершенен пластичной красотой, изяществом, глубиной выразительности. Но, пожалуй, двойной скрипичный концерт особо выделяется драматическим размахом и лирической проникновенностью.

¹⁹⁰ Первоисточник концерта c-moll, BWV 1060, — несохранившийся концерт для гобоя и скрипки. Концерт F-dur, BWV 1057, — переработка IV Бранденбургского концерта. В первых двух частях кантаты № 169 содержится музыка аналогичных частей концерта E-dur, ранний источник которого неизвестен, тогда как музыка финала того же концерта содержится в кантате № 49. Первоисточником камерного по звучанию фа-минорного концерта, с его замечательным кантабильным Largo, служил, вероятно, также баховский скрипичный концерт. Четвертый клавирный концерт a-moll, BWV 1065, — переработка концерта Вивальди a-moll для четырех скрипок.

IX ПОСЛЕДНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В данную рубрику включено пять произведений: четыре Бах опубликовал; пятое готовил к печати, но из-за потери зрения не закончил — работу прервал за четыре месяца до смерти. Перечислю их в хронологическом порядке:

«Клавирные упражнения» ор. 3 — хоральные обработки, а также прелюдия с фугой *Es-dur* и Дуэты;

«Клавирные упражнения» ор. 4 — «Гольдберговские вариации»;

Канонические вариации на рождественскую песнь;

«Музыкальное приношение»¹⁹¹;

«Искусство фуги».

На ту же творческую «декаду» приходится ранее рассмотренные ХТК II (редактирование, доработка), хоральные обработки для органа (BWV 651—667 и «шюблеровские»), месса *h-moll*. Все они создавались не «на случай» — не в расчете на конкретное место и время исполнения, — а как образцы совершенного мастерства, универсальные в исчерпании образно-выразительных возможностей избранного жанра, синтетичные в слиянии старой традиции с современным стилем. В том же ряду находятся выделенные выше пять произведений. Есть в них, однако, специфические особенности, по которым до сих пор не утихла научная дискуссия: у одних произведений остаются не до конца выясненными композиционные замыслы, у других — порядок следования пьес, а в двух хронологически последних композитор не предугадал исполнительский состав. Но не только потому выделены названные произведения: их характеристика позволит подвести итог общим соображениям о закономерностях творческого метода Баха и, в частности, о принципах построения цикла.

Токката, танцевальная сюита, четырехчастная соната или трехчастный концерт основывались на типовых компози-

¹⁹¹ Недавно распространившийся у нас перевод названия «*Musikalisches Opfer*» как «Музыкальный дар» не вполне правомочен: согласно ритуалу XVIII века, августейшим особам не «дарили» художественное произведение, а «всподданнейше преподносили». К тому же Бах, с его теологической подготовкой, отлично знал, что немецкое слово *Opfer* (ср. *франц.* *Offrande*) равнозначно по смыслу применяемому в литургии латинскому термину *Offertorium*, что означает «жертвоприношение».

ционных моделях, которых Бах придерживался, преображая их. Так же он поступал с типовыми моделями кантат, пассионов. Своеобразие его композиций обнаруживалось в приемах обрамления, выделения «сердцевины» — осевого центра — или упорядоченных повторов (специфичная трактовка ригурнельной формы) и т. д. В отдельных видах (например, фугах, инструментальных либо хоровых) явна склонность Баха к двухфазовому развитию. Как отражение новых тенденций встречается более рельефное выдвижение кульминационных зон, отодвигаемых к завершению фазы или композиции в целом (в первых частях концертов). Что же касается языковых средств, то при неразрывном единстве полифонических методов изложения с тонально-гармоническими отчетливо ощущается опора на бытовые прообразы — интонационно-мелодические или ритмически-танцевальные; последним присущ гомофонный склад.

Отмеченные признаки в неравной мере характерны для произведений, которые ниже порознь рассматриваются. Однако при индивидуальных различиях есть черты общности. Такова прежде всего приверженность к вариационности, фуге и канону. Канон в баховское время назывался «тотальной фугой», чем подчеркивалось высшее проявление в нем контрапунктического мастерства; аналогично применение термина «ричеркар» — не в старинном его толковании, а как «изошренная, изысканная фуга»¹⁹². Возрастание в поздний период творчества Баха удельного веса контрапункта и варьирования — две стороны одного и того же стремления максимально выявить возможности, заложенные в исходной музыкальной идее, исчерпать глубины познания законов созидания художественного творения, показа множественности граней его единой сущности. Общими являются и принципы циклизации.

Цикл — завершенное, замкнутое в себе целое, где каждая часть, пьеса или номер выполняет необходимую драматургическую функцию — явную («программную») или скрытую, подразумеваемую (согласно «поэтической идее», по выражению Бетховена). Мы привыкли воспринимать цикл как некое последовательно разворачивающееся «действие» — отсюда уподобление симфонии или сонаты инструментальной драме. Но для Баха это не линейно развивающийся процесс, а протекающий на разных уровнях —

¹⁹² Таково определение Вальтера (1732); Марпург (1753) характеризовал ричеркар как совершеннейшую фугу, в которой использованы все возможности контрапунктического мастерства.

то симультанно перекликающихся, то перекрещивающихся. В баховских циклах осуществляется скрещение разных композиционных пластов, *полифоничность архитектуры*. Иногда не удается обнаружить подобное скрещение: пьесы распределены по группам, драматургически не связанным («Клавирные упражнения» ор. 3, «Музыкальное приношение», «Искусство фуги»). Тогда возникает вопрос: цикл ли это или сборник, по не объявленному композитором принципу составленный? (См. ниже, с. 355.) Проще (хотя и не совсем просто) обстоит дело с двумя вариационными циклами.

Композитор написал «Гольдберговские вариации» по заказу графа Кайзерлинга (см. о нем выше, с. 105), И. Г. Гольдберг, ученик Вильгельма Фридемана и Иоганна Себастьяна, служил у графа в Дрездене, и ему надлежало услаждать игрой на клавесине страдавшего бессонницей российского вельможу. Казалось бы, произведение «на случай». Но для Баха оно было не «проходным»: мастер осуществил в нем многоуровневый сложный композиционный план, поражающий изобретательностью и образным богатством.

Это одно из самых крупных по размеру, единое по замыслу произведение Баха. Он назвал его «Арией с различными вариациями» и опубликовал в четвертой части «Клавирных упражнений». (Ныне высказывается предположение, что публикация состоялась не в 1742 году, как обычно, в том числе и мною, указывалось, а между 1742-м и 1745-м. Посвящение Кайзерлингу там отсутствует; не потому ли, что графу был подарен первоначальный и, быть может, не столь обширный вариант? Автограф не сохранился.)

По каким параметрам изучать этот композиционный план? Любой, взятый изолированно, ведет к схематизму, ибо в произведении сочетаются разные струи: расчлененная танцевальность и пассажная моторность, ариозная кантиленность и виртуозность, гомофония и контрапунктическое мастерство. В отличие от других баховских вариационных циклов, в основу вариаций положена здесь не тема, а *структура Арии* в целом¹⁹³. Выдержанная во французской

¹⁹³ В редуцированном (сокращенно-сжатом) виде структура Арии приведена в книге Г. Келлера (*Keller G. Die Klavierwerke Bachs. — Leipzig, 1950, S. 214*). Перу того же автора принадлежит книга об органых баховских произведениях (*Keller G. Die Orgelwerke Bachs. — Leipzig, 1948*). Несмотря на некоторые устаревшие положения, эти книги поныне являются наиболее исчерпывающими монографическими исследованиями органно-клавирного творчества Баха.

галантно изукрашенной манере, она являет собой сарабанду менуэтного типа (заимствована из Нотной тетради Анны Магдалены 1725 года; принадлежность музыки Баху не бесспорна) и состоит из двух равных колен (16 + 16 тактов); каждое колено, по указанию автора, повторяется. Так же построены все вариации, только в некоторых (№ 3, 9, 21, 30 — все это каноны!) в такте совмещены два такта Арии, отсюда соотношение 8 + 8¹⁹⁴.

Удержанный бас — в канонах он скрыто наличествует в других голосах — напоминает о чаконе. Но это лишь внешнее сходство, так как варьируется вся мелодико-гармоническая ткань Арии, причем необычно.

Вариации (их тридцать) организованы по «тройкам»: каждая третья — канон. Три — сакральный символ троичности, а канонов десять, что соответствует декалогу, также сакральному числу «десяти заповедей». Каноны следуют согласно возрастанию интервалов имитации от прима до нона, а в 30-й вариации, названной Quodlibet («что угодно», «кому что нравится», или — в вольном переводе — «кто во что горазд»), на удержанном басу проводятся каноном две народные песни. Таков один скрытый пласт композиции, скрытый — потому что лишь ухищренное, натренированное ухо отделит эти вариации от других: не как хитроумные контрапунктические сплетения воспринимаются каноны на слух, а то как кантиленные пьесы (№ 9, 15, 21), то как сицилиана (№ 24) или бурре (№ 18). Характеристическая танцевальность ощущается и в других полифонических вариациях (фугетты в № 10 и 22).

Строение произведения двухфазно. Коль скоро оно начинается и — без изменений — завершается Арией, то всего пьес в цикле тридцать две. «Ось» же приходится на сердцевину — № 16, обозначенный автором: «Французская увертюра». По обе стороны оси расположены диссимметрично перекликающиеся аналогические повторы. Это второй композиционный план. Вот примеры соответствий:

танцевальные:	7, 10	19, 22
моторные:	5, 11, 14, 17	20, 23, 26, 29
лирические центры:	13 (Dur)	25 (moll) ¹⁹⁵
фугетты:	7	22

¹⁹⁴ В концертном исполнении можно не давать репризы колен: исполнение вариаций иначе длится более часа, и внимание рассеивается — трудно уследить за их драматургическим развитием.

¹⁹⁵ Другие вариации в одноименном миноре — № 15, 21.

Но есть еще третий архитектурный план, который привносит в композицию (в противовес принципам обрамления и диссимметрии) еще один уровень развития — линейный, устремленность к кульминационным зонам, что обусловлено усилением роли виртуозности и что полностью осуществляется после главного лирического центра — № 25, одного из лучших *Adagio* в инструментальном творчестве Баха. Если ранее то и дело прорывались элементы виртуозной техники, широкого охвата регистров или — в манере *Скарлатти* — «скрещения», перекидки рук (предполагалось исполнение на двухмануальном клавесине), то теперь возникают двойные трели и приемы *martellato*, чуть ли не предвосхищающие Листа (№ 28, 29). Внутреннее напряжение *Adagio* сменяется внешне динамическим нагнетанием, но Бах «снимает» его народным юмором *Quodlibet* и, верный себе, всю композицию обрамляет Арией. Он одновременно и на пути к финальной кульминации (пути, проложенном Генделем и ведущем к венской классике), и противостоит этой тенденции, оставаясь приверженцем эстетики барокко.

Еще острее отмеченное противоречие проступает в Канонических вариациях для органа, которые имеют две редакции — печатную 1747 года (либо начала 1748-го), представленную как творческий взнос при вступлении в *мицлеровское* Общество музыкальных наук, и позднейшую, автографную. Печатная утвердилась в современной концертной практике, автографная же не удержалась, потому что первая более соответствует нашему (бетховенскому!) представлению о динамичном, апофеозном финале, тогда как после публикации Бах, очевидно, усомнился в необходимости такого финала.

В этой небольшой чудесной партите, столь далекой от приписываемой ей умозрительности, всего пять вариаций, причем уже в первой хоральный *c.f.* снабжен каноническими контрапунктами. Бах использует два рода канонов: в первом контрапунктирующие голоса тематически не связаны с *c. f.*, во втором же роде канонически проводится сама мелодия *c. f.* (частично или полностью); первый род именуется «контрапунктическим», второй — «тематическим».

В четырех вариациях партиты каноны контрапунктические, а в пространной последней (пятой) — тематические с изложением четырех строф хорала, которые под конец совмещаются в шестиголосной стретте. Мощный финал! И тем не менее Бах позднее вдвинул его в сердцевину произведения. Почему? То ли по религиозным соображени-

ям, то ли по композиционным. Текст рождественской песни начинается словами: «С высот небесных я сошел». Фактурная объемность и плотность пятой вариации ассоциируется скорее со здешним, не надмирным существованием, тогда как третья, с ее колорированным с. f., и особенно проникновенно-развернутая четвертая — она перекликается с первой — звучат так, будто взор обращен к небесам, что более соответствует жанру рождественских песен, именуемых Noël. Жаль, что ради внешнего эффекта органисты пренебрегают рукописной редакцией!¹⁹⁶

Значительно сложнее вопрос о тех сборниках *разнородных* пьес, которые в соответствии с нашим пониманием не могут быть названы циклами. Как же их определить? Напрашивается сравнение с художественным альбомом, где гравюры распределены по избранному автором, но не объявленному принципу, о котором приходится только гипотетически догадываться. В баховских «альбомах» пьесы-«гравюры» даны группами, объединены только выбором приемов оформления, в их последовательности нет ни «сюжета», ни драматургических нагнетаний, смены напряжений и разряджений. Одновременно это и не школы мастерства, не учебные пособия типа *Gradus ad Parnassum*¹⁹⁷, где пьесы расположены по восходящей степени трудности, от простого к сложному.

Приступая к характеристике этих произведений, сразу отринем по сей день бытующее, к сожалению, суждение, будто с годами Бах создавал все более умозрительные, абстрактные сочинения, якобы обращающиеся скорее к логике мышления, чем к чувственно-эстетическому восприятию, — некие «композиции для композиторов». Такие суждения, ныне напрочь отвергнутые концертной практикой, высказывались не только Шпиттой или Швейцером, но даже в недавнее время. Строже, быть может, стали творения последних лет жизни Баха, но никак не потеряли непосредственности эмоционального высказывания — той силы нравственного внушения, которым отмечено его творчество в целом.

И все же: на основе какого принципа Бах группировал пьесы в трех «художественных альбомах»? В каждом по-своему, а в чем-то единообразно.

¹⁹⁶ О соотношении вариаций и «суммирующей» роли пятой из них см.: Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М., 1979, с. 92—93.

¹⁹⁷ «Путь к Парнасу» (лат.).

Вернемся к «Клавирным упражнениям» ор. 3. Как и в «Гольдберговских вариациях», но по-другому, 25 пьес обрамлены прелюдией, открывающей собрание органных обработок, и фугой, их замыкающей. Это, условно говоря, заглавная и конечная гравюра, «сюжетно» связанные, но разъединенные ради «начертательной» красоты издания. Содержание же «альбома» распределено по группам. Девять пьес соответствуют «органной мессе» — триединое Кугие и (в лютеровском немецком переводе) Gloria; далее следуют двенадцать пьес на хоральные темы из «малого катехизиса» Лютера и, наконец, четыре Дуэта. Тонально пьесы не соподчинены, группы тематически не связаны. Циклом такое собрание назвать нельзя. Но известный распорядок здесь все же есть.

Ориентирами служат три фактора:

1. Где проводится с. f.: в сопрановом голосе, альтовом, теноровом или в басу (в педали)?

2. Какова фактура изложения, количество контрапунктических голосов?

3. Какие возможности органа используются: *organo pleno* («полный орган»; предполагает большой набор специфических, «серебристо»-ясных регистров, что ассоциируется с вокально-полифонической манерой *stile antico*) или две ручные клавиатуры и педаль — или же *manualiter* (без педали)?

Исходя из этих факторов можно констатировать, что между пьесами создаются перекрестные связи. Вместе с тем в группах представлены варианты обработок тех же хоралов: Кугие (на три разных хорала) имеет два варианта (6 пьес), Gloria — три (3 пьесы). В 12 пьесах разрабатываются шесть хоралов, каждый имеет два варианта, причем второй в большинстве случаев *manualiter*. Дуэты представляют собой двухголосные инвенции, которые могут быть сыграны и на одной клавиатуре: двумя минорными обрамлены две мажорные. Любопытная деталь: тональности Дуэтов расположены согласно поступенно восходящей шкале е, F, G, а, что соответствует расположению пьес Gloria, которые завершают «органную мессу»: F, G, а. Случайность ли это? Вряд ли. Точно так же вряд ли случайно, что вторая и четвертая из 12 пьес (вторые варианты обработок первого и второго из шести хоралов «малого катехизиса») предназначены для *organo pleno* (обе в форме фугетты). Можно обнаружить и другие соответствия. Тем не менее остается неясным, почему в собрание введены Дуэты,

никак не связанные с хоральными напевами¹⁹⁸. Дававшееся тому объяснение, будто Дуэты исполнялись под конец литургии, «под причастие» (*sub communionae*) является неубедительным. Скорее следует предположить, что Бах хотел в «альбоме» представить энциклопедию всего того, чем должен владеть церковный органист (а вне церкви органист не выступал!), в том числе инвенционно-имитационной манеры игры.

Современные нам концертирующие органисты включают в программы либо только «органную мессу», что в известной мере правомочно, либо из разных групп составляют в меру своего разума «цикл», наделяя его тем же «мессовым» определением, что недопустимо. Есть и такие рекордсмены, которые подряд играют все 27 пьес в той последовательности, в какой они опубликованы. Бессмысленность подобных затей очевидна. (Имею в виду концертное исполнение, а не запись дисков.)

Большие трудности возникают при аналогичных попытках исполнения всех пьес, составляющих «Музыкальное приношение», в том порядке, в каком автор их издал. Обстоятельства, вызвавшие к жизни это сочинение, хорошо известны (хотя его композиционный замысел как целого не вполне ясен). Об этих обстоятельствах повествует некролог.

«В 1747 году он (Бах. — М. Д.) предпринял поездку в Берлин и имел честь выступить в Потсдаме перед его величеством королем Прусским. Его величество сами наиграли ему тему для фуги, которую он, к их особому высочайшему удовлетворению, тотчас же исполнил на пианофорте¹⁹⁹. Вслед за тем его величество пожелали услышать фугу на шесть облигатных голосов, каковое приказание он опять-таки незамедлительно, к изумлению короля и присутствовавших музыкантов, выполнил — на им самим выбранную тему. По возвращении в Лейпциг он записал один трехголосный и один шестиголосный так называемый ричеркар, а также еще несколько замысловатых вещей на ту же самую — заданную ему его величеством — тему, награви-

¹⁹⁸ Термин «дуэты» Бах заимствовал у французского органиста Н. Гриньи, «*Livre d'Orgue*» («Органную книгу») которого переписал для себя. В этой «Книге» содержатся образцы мастерства на разные случаи церковной практики. С той же целью Бах опубликовал свое собрание.

¹⁹⁹ Фридрих II был поклонником этого нового инструмента — фортепиано (Бах не разделял его симпатий); в королевском дворце, как говорят, было пятнадцать таких инструментов работы известного мастера Г. Зильбермана. — М. Д.



Потсдам. Вид на королевский дворец

ровал эту работу на меди (то есть отпечатал, издал. — М. Д.) и посвятил ее королю».

Верноподданнический тон приведенных строк понятен, так как Филипп Эмануэль и Агрикола, когда писали некролог, служили при прусском дворе. Форкель в патриотических целях еще более приукрасил данную сцену. Документально не удастся снять «хрестоматийный глянec» с апокрифического рассказа об исключительной радости, которую якобы испытал король от встречи с Бахом, но сомневаться в этом должно.

Тридцатипятилетний Фридрих II — дилетант-флейтист — никак не мог увлечься полифоническим искусством шестидесятидвухлетнего Баха. Прусский король вообще не испытывал симпатий к немецкой музыке, тем более к ее старым традициям. Сомнительно, чтобы он дал заказ представителю этих традиций на сочинение специально ему посвященного произведения. Но тогда становится еще более загадочным, зачем Бах написал «Музыкальное приношение» и, опубликовав на свои средства дорогостоящее издание, отослал королю, что осуществил в кратчайший срок: 7 мая он прибыл в Берлин (провел там четыре дня), а ровно через два месяца, 7 июля, отослал первую партию нот своего творения. Затем в три приема послал остальные части. Делалось

это в спешке, из-за чего пять нотных выпусков, составлявших «Музыкальное приношение», издавались разными форматами и имели собственную нумерацию страниц. Кузену Элиасу Бах писал 6 октября 1748 года, что его произведение, которое он иронически поименовал «прусской фугой», было издано в количестве 100 экземпляров²⁰⁰. Не проявляется ли в такой иронии досада на Фридриха II? В архивных реестрах зарегистрировано получение баховского «приношения», но о реакции короля нам ничего неизвестно. Вряд ли эта музыка могла ему понравиться, а ту пьесу — триосонату, — в которой участвует флейтист, он из-за ее сложности не в состоянии был сыграть. Остается только предположить, что Бах предпринял это издание, чтобы упрочить свою славу — дабы музыканты знали, как его принял могущественный монарх. Недаром отдельным выпуском отпечатанное посвящение поражает своим роскошным видом; в нем говорится, что все сочинение написано на тему, заданную композитору самим королем.

Действительно, во всех пьесах «Музыкального приношения», разнородных по жанрам и выполнению, содержится в неизменном или варьированном виде «королевская тема». Более того: всюду сохраняется — как главенствующая — тональность до минор. Но является ли эта тема подлинно той, которую Фридрих II предложил Баху в Потсдаме для импровизации трехголосного ричеркара? В некрологе сказано, что шестиголосный ричеркар композитор импровизировал «на им самим выбранную тему». Однако в печатном издании «Приношения» в основу обоих ричеркаров положен один и тот же *cantus firmus* «королевской темы». Не следует ли отсюда, что Бах ее переиначил? Во всяком случае, по интонационному строению она типично баховская: восходящее движение по звукам до-минорного трезвучия упирается в *ля-бемоль*, за которым следует скачок вниз на уменьшенную септиму (в музыкальной риторике подобные ходы именовались *passus duriusculus*), а затем с квинтового тона начинается хроматический спуск (модель — *lamento*).

Несмотря на тональное единство и тематическую связь, в авторском издании трудно установить композиционный план в расположении пьес²⁰¹. Крупные сочинения соседствуют с двухстрочными, между собой они не связаны. Воз-

²⁰⁰ Мицлер ознакомился с начальными выпусками за год до того.

²⁰¹ Бах И. С. Музичний дарунок. — Київ, 1979, где авторское издание воспроизведено (по NBA) под редакцией Н. Копчевского, снабжено приложением и комментарием.

никает впечатление, будто группировались пьесы по гравировальным, а не творческим соображениям — согласно удобству их публикации в данном выпуске. Но, возможно, Бах, как говорится, сознательно спутал карты и, обращаясь к музыкально образованному адресату (а никак не к королю!), словно советовал ему: обнаружьте сами этот план, разыщите его. Не потому ли свои фуги он назвал ричеркарами? (Итальянский глагол *ricercare* означает «разыскивать», «исследовать».) Среди баховедов нет по этому вопросу единомыслия.

Опорные звенья «Приношения» образуют три сочинения: трехголосный ричеркар, написанный в вольной манере фантазии; шестиголосный — контрапунктически очень изощренный — ричеркар, который опубликован в виде старинной партитуры, где каждый голос выписан на отдельном нотном стане (сохранилась ранняя автографная версия на двух обычных нотных станах); четырехчастная трио-соната для флейты, скрипки и чембало (бас удваивается виолончелью), где вторая и четвертая части фугированы. — использована кореллиевская модель, но характер музыки современный. Эти опорные произведения прослаиваются десятью краткими канонами; более пространен канон в квинту, обозначенный как *Fuga*. Пять канонов «контрапунктических» и пять «тематических» (эти понятия пояснены выше — см. с. 354).

Среди различных попыток реконструкции композиционного плана выделяются следующие (они отделены чертой):

трехголосный ричеркар	трехголосный ричеркар
шестиголосный ричеркар	пять контрапунктических
	канонов
пять контрапунктических	соната
канонов	
пять тематических канонов	пять тематических канонов
соната	шестиголосный ричеркар

В первом варианте пьесы сгруппированы по жанровому признаку с «сонатной» кульминацией; во втором (на мой взгляд, более соответствующем баховским приемам циклизации) пьесы распределены по концентрическому принципу с выделением «оси» — сердцевины произведения. Тем не менее это не цикл в нашем понимании, и исполнять пьесы подряд не обязательно. К тому же, кроме трио-сонаты, где предуказаны инструменты, и первого ричеркара, написанного для чембало (а не для фортепиано — снова скрытая

полемика Баха с Фридрихом II !), не вполне ясно, каким должен быть исполнительский состав в других номерах: в авторском издании только в одном каноне имеется указание на две скрипки. Преобладающая роль отведена, очевидно, чембалисту, но кое-где, в том числе в шестиголосном ричеркаре, в исполнении могут принять участие наряду с клавиристом и флейтист, и скрипачи.

Еще больше неразрешенных проблем возникает в связи с «Искусством фуги». Прежде считалось, что работе над этим собранием «контрапунктов», как определил вошедшие в него фуги автор, Бах посвятил последние два года жизни. Теперь же высказывается предположение, что замысел возник раньше, еще до «Музыкального приношения», и долго вынашивался. «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» — это словно два решения одной и той же задачи выведения многих пьес из единой темы: в одном случае пьесы разножанровые, в другом — в пределах одного жанра, фуги. Роднит их и наличие канонов, что протягивает также нити к «Гольдберговским вариациям», к органным Каноническим вариациям. Если взглянуть глубже, то в основе лежит принцип вариационности. Тогда круг взаимодействий расширяется — включаются и хоральные обработки «Клавирных упражнений» ор. 3, где темы хоралов представляли в вариантных изложениях. Тем самым «Искусство фуги» органично вписывается в творческие искания «позднего» Баха, и искусственное отделение этого замечательного творения от предшествовавших — отзвуки таких неверных оценок сохранились поныне — ничем не обосновано. Неизвестно лишь, принадлежит ли наименование «Искусство фуги» самому Баху: в сохранившемся раннем, более кратком автографе, где и расположение пьес иное, оно отсутствует. Но можно допустить, что в семейном кругу композитор так называл свою работу.

До того как Бах ослеп, он внимательно следил за гравировкой нот. (Гравёр — племянник того Шюблера, который издал Шесть хоралов; Шюблер принимал участие и в издании «Музыкального приношения».) «Контрапункты» гравировались на отдельных досках, поэтому их порядок мог быть изменен. Успел ли Бах выработать окончательный план композиции, неизвестно: ведь и после издания Канонических вариаций он изменил порядок их следования! Возможно, и тут у него возникали разные проекты. Издание осуществлено посмертно. В продажу оно поступило уже на осенней лейпцигской ярмарке 1751 года. В 1752-м — с

предисловием известного теоретика Марпурга — оно было повторено. До 1756 года известно о продаже всего тридцати печатных экземпляров, но рукописных копий, полных или частичных, было много. Новые издания появились только в начале XIX века.

Насколько соответствует авторскому замыслу расположение пьес в первоначальном издании? (К тому же в нем вслед за последней, незавершенной фугой, в которую вплетена — как третья тема — монограмма имени Баха *B—A—C—H*, добавлен «предсмертный хорал»; к данному собранию он, однако, никакого отношения не имеет.) По этим вопросам существует обширная исследовательская литература, высказываются разного рода предложения к перегруппировке пьес. Отвлечемся от дискуссий. Обратимся к тому, что бесспорно.

Как и в «Приношении», Бах собрал однотональные композиции (здесь — в ре миноре) на одну тему, излагаемую в основном виде (*rectus* — прямо), в противодвижении (*inversus*), а также в ритмически измененном виде. Трезвучная основа *c.f.* сродни «королевской теме», равно как и хроматический «изгиб» (вспомогательный тон), преодолевающий инерцию движения; характерен для баховской манеры и квинтовый ход (*ср.*, например, *c. f.* фуги ХТК I, № 8). Согласно принципам изложения, пьесы распределяются по группам: а) четыре простые фуги; б) три фуги в противодвижении; в) две двойные и две тройные фуги; г) две пары зеркальных фуг (в каждой паре — под одним и тем же номером — сначала излагается fuga с *c.f. rectus*, а потом fuga с *c.f. inversus*; одна пара снабжена авторским переложением для двух клавиров); д) четыре канона; е) четверная, незаконченная fuga.

Обязательна ли именно такая последовательность фуг, утверждать нельзя. Ныне полагают, что Бах успел установить ее до № 13 (ранее считалось — до № 11)²⁰². Не исключено, что после того, как все доски были бы награвированы, он изменил бы и этот распорядок. Все же любопытна деталь,

²⁰² См. издание для фортепиано «Искусства фуги» под редакцией и с обстоятельной вступительной статьей Н. Копчевского (М., 1974). Редактор, естественно, не мог учесть позднее опубликованные изыскания, но работу выполнил со знанием дела и очень тщательно. Спорным является расположение пьес после № 11.

Бытующее суждение о том, что из-за отсутствия старших сыновей, занятости и болезни Баха гравёр по собственному усмотрению располагал пьесы, неверно: Иоганну Себастьяну помогал другой сын — «бюккебургский» Бах.

ускользнувшая от внимания исследователей: № 6 снабжен композитором пометкой «in stile francese» («во французском духе»). И выдержанный пунктирный ритм, и «всплески» тридцатывторых в сочетании с поступенным «бегом» шестнадцатых напоминают характер французских увертюров. Та же манера присуща № 7, но с. f. дан в аугментации и диминуции (с увеличением и уменьшением длительностей нот). В «Гольдберговских вариациях» французской увертюре (№ 16) придано разделительное значение по отношению ко всей композиции. Не выполняют ли аналогичную функцию названные номера в «Искусстве фуги»? Ведь «контрапунктов» в общей сложности 14 или 15. Я пишу «или» потому, что № 14 представляет собой несколько укороченную, но дословную версию № 10 и включен он в это собрание, вероятно, случайно. Следовательно, № 6 и 7 попадают в «сердцевину» произведения, а после них следуют двойные и тройные фуги. Каноны, очевидно, предшествуют четверной фуге.

Предложив в 1756 году к продаже гравировальные доски «Искусства фуги» (никто их не приобрел, они пошли на слом), Филипп Эмануэль назвал его «совершеннейшим практическим трудом в области фуги» («das vollkommenste practische Fugenwerk»). Действительно, в нем содержатся *совершеннейшие* образцы мастерства, и притом это отнюдь не учебное пособие, а истинно художественное творение. Таким оно и воспринимается сейчас.

Повторные публикации возникли с начала XIX века. Тогда еще никто не сомневался в том, что «Искусство фуги» написано для клавишных инструментов, которые автор, правда, не обозначил, из-за чего у последующих поколений музыкантов крепло ложное представление о некоей абстрактной сущности замысла композитора — вне конкретного звукового воплощения²⁰³. Эти суждения оказались стойкими, продержались до 20-х годов XX века, полная же реабилитация «Искусства фуги» как произведения, которое может и должно звучать в концертах, произошла только во второй половине нашего столетия. Но тогда возникло множество спорных вопросов: в какой последовательности распределить пьесы, чтобы этот распорядок соответствовал авторскому замыслу, каков должен быть инструмен-

²⁰³ К тому же, подобно шестиголосному ричеркару, «контрапункты» напечатаны в старинной партитурной манере, за исключением зеркальных фуг для двух клавиров. С XIX века «Искусство фуги» публиковалось на общепринятых двух нотных станах.

тарий, характер звучания, или, иначе, какими средствами можно приобщить современного слушателя к богатству образного содержания «Искусства фуги»?

Разноречия трактовок возникали из потребности выявить драматургию, которая в баховских произведениях «альбомного» типа не соответствует нашим представлениям о цикле. Куда было бы проще, если бы исполнялись отдельные пьесы или ряд таких пьес. Тогда отпала бы необходимость произвольных перестановок, исполнительских редакций и транскрипций.

В трактовках наметились два пути.

Один — исполнение на клавишных инструментах (фортепиано или органе), второй — транскрипции для инструментальных ансамблей. Предпочтение отдается струнным (явно «струнный» характер имеет, например, № 9), но нередко они дополняются духовыми. (Сольное применение последних уместно в канонах, в интермедиях некоторых фуг.) Закономерность вывести трудно — все зависит от художественного такта и вкуса исполнителей.

Как видим, много неразгаданного таит в себе поздний период инструментального творчества Баха...

...А разве не остается для нас загадкой всеобъемлющий гений Баха, безграничная глубина внутреннего мира которого не согласуется с его скудной и, в общем, обыденной внешней биографией?

Необычна судьба творческого наследия великого немецкого мастера.

Загадочна и сила воздействия его музыки, в которой каждое поколение открывает для себя еще до конца не познанные грани.

«*Quaerendo invenietis*» («Ищите и обряцете») — так обозначил композитор один из «загадочных» канонов в «Музыкальном приношении». Он не дал указаний, как к однострочной теме добавить второй, канонически имитирующий ее голос. Многие музыканты пытались разгадать этот ребус, но его окончательного решения нет.

И в прошлом, и в настоящем, и в будущем будут предприниматься попытки познания «ребуса» баховской музыки. Мы ищем и обретаем Баха в изменяющейся действительности. Обновленный, он наш современник.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Произведения сгруппированы по жанрам и перечислены внутри этих рубрик согласно нумерации BWV, которая, как известно, не соответствует хронологической последовательности.

Список не является исчерпывающим, особенно в отношении инструментальных произведений (указаны важнейшие). Названия произведений, упоминаемых в книге, снабжены ссылками на номера страниц.

BWV	КАНТАТЫ
1	Wie schön leuchtet der Morgenstern 223—225
2	Ach Gott, vom Himmel sieh darein 203, 207, 223, 224, 226
3	Ach Gott, wie manches Herzeleid. — 2-я композиция (1-я композиция — № 58) 204, 222—225
4	Christ lag in Todesbanden 215, 216, 223, 225
5	Wo soll ich fliehen hin 223
6	Bleib bei uns, denn es will Abend werden 203, 205, 225, 309
7	Christ unser Herr zum Jordan kam 223,
8	Liebster Gott, wann werd' ich sterben 223, 225
9	Es ist das Heil uns kommen her
10	Meine Seel' erhebt den Herren! 203, 223, 224, 252, 309
11	Lobet Gott in seinen Reichen. Оратория Вознесения 107, 202, 203, 231, 236, 237
12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 28, 55, 203, 219, 224
13	Meine Seufzer, meine Tränen
14	Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit 207, 228
15	Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen (Иоганн Людви́г Бах?) 226
16	Herr Gott, dich loben wir
17	Wer Dank opfert, der preiset mich
18	Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt 240
19	Es erhub sich ein Streit 227
20	O Ewigkeit, du Donnerwort. — 1-я композиция (2-я композиция — № 60) 159, 222—224
21	Ich hatte viel Bekümmernis 53, 55, 202, 213, 218—221
22	Jesus nahm zu sich die Zwölfe 80, 220
23	Du wahrer Gott und Davids Sohn 220, 246
24	Ein ungefärbt Gemüte 216, 221
25	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe 205
26	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig 203, 223, 225
27	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende
28	Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende 226
29	Wir danken dir, Gott, wir danken dir 115, 120, 210, 228, 259
30	Freue dich, erlöste Schar (переработка кантаты № 30a) 230
30a	Angenehmes Wiederau 230
31	Der Himmel lacht, die Erde jubiliert 203, 218, 219
32	Liebster Jesu, mein Verlangen 202
33	Allein zu dir, Herr Jesu Christ 203, 210, 223
34	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (переработка кантаты № 34a) 107, 203, 210

- 34a O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (сохранилась не полностью)
- 35 Geist und Seele wird verwirret 227
- 36 Schwingt freudig euch empor (переработка кантаты № 36a)
- 36a Steigt freudig in die Luft (не сохранилась) 88
- 36b Die Freude reget sich (переработка кантаты № 36a)
- 36c Schwingt freudig euch empor (переработка кантаты № 36a)
- 37 Wer da glaubet und getauft wird 224
- 38 Aus tiefer Not schrei' ich zu dir 203, 207, 223, 224
- 39 Brich dem Hungrigen dein Brot 227
- 40 Dazu ist erschienen der Sohn Gottes 210, 216
- 41 Jesu, nun sei gepreiset 203, 223—225
- 42 Am Abend aber desselbigen Sabbats 210, 226
- 43 Gott fähret auf mit Jauchzen
- 44 Sie werden euch in den Bann tun. — 1-я композиция (2-я композиция — № 183)
- 45 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
- 46 Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei 202, 222
- 47 Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden 204, 227
- 48 Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen
- 49 Ich geh' und suche mit Verlangen. — «Диалог» 349
- 50 Nun ist das Heil und die Kraft (сохранилась не полностью) 196, 204
- 51 Jauchzet Gott in allen Landen 228
- 52 Falsche Welt, dir trau' ich nicht 227, 347
- 53 Schlage doch, gewünschte Stunde (ария; Г. М. Хоффман?) 226
- 54 Widerstehe doch der Sünde 202, 218
- 55 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht 227
- 56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen 169, 227
- 57 Selig ist der Mann. — «Концерт в виде диалога» 210, 215
- 58 Ach Gott, wie manches Herzeleid. — 1-я композиция (2-я композиция — № 3). — «Концерт в виде диалога» 209, 210
- 59 Wir mich liebet, der wird mein Wort halten (сп. № 74) 81
- 60 O Ewigkeit, du Donnerwort. — 2-я композиция (1-я композиция — № 20). — «Диалог между Страхом и Надеждой» 215, 222
- 61 Nun komm, der Heiden Heiland. — 1-я композиция 36, 218, 219, 240
- 62 Nun komm, der Heiden Heiland. — 2-я композиция 223—225
- 63 Christen, ätzt diesen Tag 53, 216
- 64 Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget 216, 222
- 65 Sie werden aus Saba alle kommen 216, 222
- 66 Erfreut euch, ihr Herzen
- 67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ 222
- 68 Also hat Gott die Welt geliebt 207, 225

BWV

- 69 Lobe den Herrn, meine Seele. — 1-я композиция (ср. № 69a, 143) 210
- 69a Lobe den Herrn, meine Seele. — 2-я композиция (переработка кантаты № 69)
- 70 Wachet, betet, seid bereit allezeit. — (2-я композиция) 202, 222
- 70a Wachet, betet... — 1-я композиция (не сохранилась) 218
- 71 Gott ist mein König 30, 31, 210, 211, 212, 217
- 72 Alles nur nach Gottes Willen 202
- 73 Herr, wie du willst, so schick's mit mir
- 74 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (переработка кантаты № 59) 225
- 75 Die Elenden sollen essen 82, 202, 203, 216, 220
- 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 210, 216, 220
- 77 Du sollst Gott, deinen Herren, lieben 205
- 78 Jesu, der du meine Seele 223, 224
- 79 Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild 205, 210, 226
- 80 Ein' feste Burg ist unser Gott (переработка кантаты № 80a) 202, 205, 210, 215, 228, 229, 232
- 80a Alles, was von Gott geboren 218, 220, 221
- 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen
- 82 Ich habe genug 203, 209, 218, 227
- 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde
- 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke 209
- 85 Ich bin ein guter Hirt 203, 215, 226
- 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch
- 87 Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen 225
- 88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr
- 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim? 202
- 90 Es reiße euch ein schrecklich Ende
- 91 Gelobet seist du, Jesu Christ 223, 224
- 92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn 218, 223
- 93 Wer nur den lieben Gott läßt walten 309
- 94 Was frag' ich nach der Welt 203, 223
- 95 Christus, der ist mein Leben 204, 223
- 96 Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn 223
- 97 In allen meinen Taten 39, 223
- 98 Was Gott tut, das ist wohlgetan. — 1-я (?) композиция
- 99 Was Gott tut, das ist wohlgetan. — 2-я (?) композиция 223
- 100 Was Gott tut, das ist wohlgetan. — 3-я (?) композиция 39, 223
- 101 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott 223
- 102 Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben 205, 227
- 103 Ihr werdet weinen und heulen 225
- 104 Du Hirte Israel, höre 203, 222
- 105 Herr, gehe nicht ins Gericht 202, 205, 222
- 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. — „Actus tragicus“ 30, 180, 203, 210, 214, 217

BWV

- 107 Was willst du dich betrüben 223
- 108 Es ist euch gut, daß ich hingehe 207, 225
- 109 Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben 196, 222
- 110 Unser Mund sei voll Lachens 226
- 111 Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit 223
- 112 Der Herr ist mein getreuer Hirt 223
- 113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
- 114 Ach, lieben Christen, seid getrost 223
- 115 Mache dich, mein Geist, bereit 223, 226
- 116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ 223
- 117 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut 39, 223
- 118 O Jesu Christ, mein's Lebens Licht (motet)
- 119 Preise, Jerusalem, den Herrn 210
- 120 Gott, man lobet dich in der Stille (переработка кантаты № 120a) 210, 228
- 120a Herr Gott, Beherrscher aller Dinge (сохранилась не полностью)
- 121 Christum wir sollen loben schon 203, 207, 223
- 122 Das neugebor'ne Kindelein 223
- 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen 201, 223
- 124 Meinen Jesum laß ich nicht 223
- 125 Mit Fried und Freud ich fahr' dahin 223, 225
- 126 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort 223
- 127 Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott 223
- 128 Auf Christi Himmelfahrt allein 225
- 129 Gelobet sei der Herr, mein Gott 223
- 130 Herr Gott, dich loben alle wir 215, 223, 224
- 131 Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir 217
- 132 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn 203, 210, 218
- 133 Ich freue mich in dir 223
- 134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß 210
- 134a Die Zeit, die Tag' und Jahre macht. — Поздравительная (новогодняя) кантата (сохранилась на полностью)
- 135 Ach Herr, mich armen Sünder 223
- 136 Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz 201
- 137 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 210, 226, 309
- 138 Warum betrübst du dich, mein Herz 196, 204, 210, 222
- 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott 201, 223
- 140 Wachet auf, ruft uns die Stimme 219, 309
- 141 Das ist je gewißlich wahr (сохранилась не полностью; Г. Ф. Телеман?) 226
- 142 Uns ist ein Kind geboren (авторство И. С. Баха оспаривается) 226
- 143 Lobe den Herrn, meine Seele. — 3-я композиция (1-я композиция — № 69)
- 144 Nimm, was dein ist, und gehe hin 210
- 145 Auf, mein Herz, des Herren Tag

- 146 Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen
226
- 147 Herz und Mund und Tat und Leben. — (2-я композиция)
202, 216, 221
- 147a Herz und Mund... — 1-я композиция (не сохранилась) 218
- 148 Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
- 149 Man singet mit Freuden vom Sieg
- 150 Nach dir, Herr, verlanget mich 226
- 151 Sußer Trost, mein Jesus kommt
- 152 Tritt auf die Glaubensbahn 203
- 153 Schau, lieber Gott, wie meine Feind' 222
- 154 Mein liebster Jesus ist verloren 215
- 155 Mein Gott, wie lang, ach lange 199, 200, 215, 218
- 156 Ich steh' mit einem Fuß im Grabe
- 157 Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn
- 158 Der Friede sei mit dir
- 159 Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem 215
- 160 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (сохранилась не полностью;
авторство И. С. Баха оспаривается) 226
- 161 Komm, du süße Todesstunde 218, 219
- 162 Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe 218
- 163 Nur jedem das Seine 203, 216, 218
- 164 Ihr, die ihr euch von Christo nennet
- 165 O heil'ges Geist- und Wasserbad 203, 218
- 166 Wo gehest du hin?
- 167 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe 216, 221
- 168 Tue Rechnung! Donnerwort!
- 169 Gott soll allein mein Herze haben 226, 349
- 170 Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust 202
- 171 Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm
- 172 Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten 203, 218, 219, 240
- 173 Erhöhtes Fleisch und Blut (переработка кантаты № 173a)
230
- 173a Durchlaucht'ster Leopold. — «Серенада» 230
- 174 Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte 347
- 175 Er ruft seinen Schafen mit Namen 225
- 176 Es ist ein trotzig und versagt Ding 225
- 177 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ
- 178 Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält 202, 210, 223
- 179 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei 203, 204,
222
- 180 Schmücke dich, o liebe Seele 223, 225
- 181 Leichtgesinnte Flattergeister 205
- 182 Himmelskönig, sei willkommen 202—204, 218, 219, 240
- 183 Sie werden euch in den Bann tun. — 2-я композиция
(1-я композиция — № 44) 225, 226
- 184 Erwünschtes Freudenlicht 203
- 185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe 203, 218

- 186 Ärgre dich, o Seele, nicht. — (2-я композиция) 203
 186a Ärgre dich... — 1-я композиция (не сохранилась) 218
 187 Es wartet alles auf dich 227
 188 Ich habe meine Zuversicht (В. Ф. Бах?)
 189 Meine Seele rühmt und preist (Г. М. Хоффман?) 226
 190 Singet dem Herrn ein neues Lied (сохранилась не полностью)
 203, 216
 191 Gloria in excelsis Deo (музыка заимствована из Gloria
 мессы h-moll)
 192 Nun danket alle Gott 39, 223
 193 Ihr Tore (Pforten) zu Zion (переработка кантаты № 193a)
 210
 193a Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter (не сохранилась)
 194 Höchsterwünschtes Freudenfest 204, 210, 222
 195 Dem Gerechten muß das Licht
 196 Der Herr denket an uns 30, 217
 197 Gott ist unsre Zuversicht (переработка кантаты № 197a)
 197a Ehre sei Gott in der Höhe
 198 Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl. — Траурная ода 88, 103
 107, 210, 221, 227, 230
 199 Mein Herze schwimmt im Blut 218
 200 Bekennen will ich seinen Namen (ария)
 201 Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde. — «Состязание между Фебом и Паном» 74, 211
 202 Weichet nur, betrübte Schatten
 203 Amore traditore
 204 Ich bin in mir vergnügt 230
 205 Zerreiße, zersprenge, zertrümmert die Gruft. — «Умиротворенный Эол» 211
 205a Blast Lärmen, ihr Feinde (не сохранилась; переработка кантаты № 205) 104
 206 Schleicht, spielende Wellen
 207 Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten 347
 207a Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten (переработка кантаты № 207) 104
 208 Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd. — «Охотничья кантата» 53, 213, 218, 229
 208a Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd (не сохранилась; переработка кантаты № 208)
 209 Non sà che sia dolore
 210 O holder Tag, erwünschte Zeit
 210a O angenehme Melodei (переработка кантаты № 210)
 211 Schweigt stille, plaudert nicht. — «Кофейная кантата» 74, 108, 211, 231
 212 Mer hahn en neue Oberkeet. — «Крестьянская кантата» 19, 108, 211, 212, 231

BWV

- 213 Laßt uns sorgen, laßt uns wachen. — «Геркулес на рас-
путье» 103, 211, 212, 230, 233
- 214 Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! 104, 212, 233
- 215 Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen 104, 265
- 216 Vergnügte Pleißenstadt (сохранилась не полностью)
- 216a Erwählte Pleißenstadt (не сохранилась; переработка кан-
таты № 216)
- 217 Gedenke, Herr, wie es uns gehet (принадлежность
И. С. Баху маловероятна)
- 218 Gott der Hoffnung erfülle euch (Г. Ф. Телеман?) 226
- 219 Siehe, es hat überwunden der Löwe (Г. Ф. Телеман?) 226
- 220 Lobt ihn mit Herz und Munde (принадлежность И. С. Баху
маловероятна)
- 221 Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz (принадлеж-
ность И. С. Баху маловероятна)
- 222 Mein Odem ist schwach (принадлежность И. С. Баху мало-
вероятна)
- 223 Meine Seele soll Gott loben (не сохранилась)
- 224 Reißt euch los, bedrängte Sinnen (сохранилась не полностью)
- 249 Kommt, eilet und laufet. — Пасхальная оратория (перера-
ботка кантаты № 249a) 107, 203, 231, 232, 235, 236
- 249a Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen — «Пасту-
шеская кантата» 82, 202, 236
- 249b Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne (Переработка
кантаты № 249a)
- Anh. 9 Entfernet euch, ihr heitern Sterne (не сохранилась) 88
- Anh. 13 Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erde (не сохрани-
лась) 114

МОТЕТЫ

- 225 Singet dem Herrn ein neues Lied 207
- 226 Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf 92
- 227 Jesu meine Freude 206
- 228 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir
- 229 Komm, Jesu, komm!
- 230 Lobet den Herrn, alle Heiden 206
- 231 Sei Lob und Preis mit Ehren (из кантаты № 28)

ПАССИОНЫ И ОРАТОРИИ

- 244 Страсти по Матфею 54, 89—92, 100, 101, 107, 138, 139,
144, 150, 160, 168, 169, 181, 196, 198, 200—202, 205,
207, 239, 242—251, 289, 314, 319
- 245 Страсти по Иоанну 85, 86, 144, 150, 160, 201, 205, 225,
239, 242—247
- 246 Страсти по Луке (сочинение неизвестного автора) 243
- 247 Страсти по Марку (партитура не сохранилась; музыка
частично вошла в кантаты № 54 и 198 и в Рождест-
венскую ораторию) 107, 228, 243

BWV

- 11 Оратория Вознесения (кантата № 11) 107, 202, 203, 231, 236, 237
- 248 Рождественская оратория 107, 160, 182, 190, 203, 210, 221, 230, 231—237, 248, 252
- 249 Пасхальная оратория (кантата № 249) 107, 202, 203, 231, 235, 236

МЕССЫ. SANCTUS. МАГНИФИКАТ

- 232 Месса h-moll 67, 69, 91, 104, 105, 107, 116, 139, 145, 146, 168—170, 178, 182, 188, 202—204, 206, 219, 237, 252, 256—266, 314, 350
- 233—236 Мессы: F-dur, A-dur, g-moll, G-dur («краткие мессы») 166, 139, 188, 252, 253
- 238 Магнификат (D-dur) 86, 107, 139, 188, 203, 251, 252
- 243 Sanctus D-dur

ХОРАЛЫ, АРИИ, ПЕСНИ

- 253—438 Четырехголосные хоралы
- 439—507 69 духовных песен из песенника Шемелли (не более трех мелодий принадлежат И. С. Баху) 107
- 508—518 Арии и песни из второй Нотной тетради для Анны Магдалены Бах (в № 515—518 авторство И. С. Баха сомнительно) 60, 64, 181, 330, 353

ОРГАННАЯ МУЗЫКА

- 525—530 Сонаты: Es-dur, c-moll, d-moll, e-moll, C-dur, G-dur 52, 273, 294, 309, 311, 317
- 532 Прелюдия и fuga D-dur 311
- 534 Прелюдия и fuga f-moll
- 537 Прелюдия (фантазия) и fuga c-moll
- 538 Прелюдия (тооката) и fuga (дорийская) 280, 314
- 539 Прелюдия и fuga d-moll 321
- 540 Прелюдия и fuga F-dur 311
- 541 Прелюдия и fuga G-dur
- 542 Прелюдия (фантазия) и fuga g-moll 278, 280, 313, 321, 327
- 543 Прелюдия и fuga a-moll 312
- 544 Прелюдия и fuga h-moll 283, 314
- 545 Прелюдия и fuga C-dur 313, 314
- 546 Прелюдия и fuga c-moll 314
- 547 Прелюдия и fuga C-dur 312
- 548 Прелюдия и fuga e-moll 312
- 564 Тооката C-dur 180, 280, 300, 311, 327
- 565 Тооката и fuga d-moll 52, 180, 278, 300, 311, 313
- 582 Пассакалья c-moll 180, 279, 313, 315, 322
- 583 Трио d-moll 283, 313
- 584 Трио g-moll
- 592—597 Шесть концертов разных мастеров¹

¹ Органные обработки скрипичных концертов или concerti grossi современных И. С. Баху композиторов; принадлежность обработок И. С. Баху не вполне доказана.

BWV

- 599—644 «Органная книжка (46 хоральных обработок) 52, 56, 60, 119, 306, 307, 309
- 645—650 Шесть хоралов («шюблеровские» хоральные обработки) 116, 309, 350, 361
- 651—668 Восемнадцать хоралов² 116, 310
- 552 } «Клавирные упражнения», часть III³ 52, 116, 132, 147, 169.
669—689 } 170, 182, 274, 282, 302, 308, 312, 315, 334, 350, 352,
802—805 } 356, 357, 361
- 769 Канонические вариации на тему рождественской песни
«Vom Himmel hoch, da komm ich her» 116, 118, 234,
278, 309, 350, 354, 355, 361, 364

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

- 772 Инвенции и симфонии (двух- и трехголосные инвенции) 60, 132, 147, 181, 274, 278, 307, 308, 317, 328, 333, 334
- 806—811 Английские сюиты: A-dur, a-moll, g-moll, F-dur, e-moll, d-moll 60, 151, 288, 289, 290, 317, 320, 321, 327—331
- 812—817 Французские сюиты: d-moll, c-moll, h-moll, Es-dur, G-dur, E-dur 60, 288—290, 308, 317, 328—331
- 825—830 «Клавирные упражнения», часть I. — Партиты: B-dur, c-moll, a-moll, D-dur, G-dur, e-moll 89, 95, 106, 116, 132, 139, 181, 274, 278, 287, 290, 302, 317, 320, 321, 328, 331
- 846—893 «Хорошо темперированный клавир», части I и II 60, 116, 137, 145, 168, 169, 181, 182, 202, 203, 274, 302, 313—315, 328, 333, 335, 337, 338, 349, 350, 361
- 894 Прелюдия и fuga a-moll 327
- 903 Хроматическая фантазия и fuga d-moll 278, 280, 302, 313, 327, 328, 349
- 904 Фантазия и fuga a-moll
- 906 Фантазия (и fuga) c-moll
- 924—932 Девять маленьких прелюдий из Нотной тетради для Вильгельма Фридемана Баха 60, 132, 181
- 933—938 Шесть маленьких прелюдий 60
- 939—943 Пять маленьких прелюдий 60
- 963 Соната D-dur 28, 293
- 964 Соната d-moll⁴
- 965 Соната a-moll⁵
- 966 Соната C-dur⁶

² Собственно, 17 хоральных обработок; 18-я, «предсмертная» (BWV 650), к этому сборнику не относится.

³ В BWV этот сборник произвольно рассредоточен: BWV 552 — Прелюдия и fuga Es-dur; BWV 669—689 — хоральные обработки; BWV 802—805 — Дуэты (отнесены к разделу клавирной музыки).

⁴ Клавирная обработка сонаты a-moll для скрипки соло (BWV 1003); принадлежность обработки И. С. Баху оспаривается.

⁵ Клавирная обработка сонаты № 1 И. А. Райнкена; принадлежность обработки И. С. Баху оспаривается.

⁶ Клавирная обработка сонаты № 11 И. А. Райнкена; принадлежность обработки И. С. Баху оспаривается.

BWV

- 831} «Клавирные упражнения», часть II⁷ 112, 116, 132, 273, 274.
 971} 281, 287, 290, 302, 325, 327, 329, 331, 332
 972—987 Шестнадцать концертов разных мастеров⁸
 938 «Клавирные упражнения», часть IV. — Ария с 30-ю вариациями («Гольдберговские вариации») 19, 116, 124, 132, 170, 182, 269, 274, 279, 282, 286, 302, 325, 332, 333, 335, 350, 352—354, 356, 361, 363
 992 Каприччио на отъезд горячо любимого брата (B-dur) 28, 180, 327

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

- 1001—1006 Сонаты и партиты для скрипки соло: соната g-moll, партита h-moll, соната a-moll, партита d-moll (с чаконой), соната C-dur, партита E-dur 180, 228, 279, 287—289, 290, 293, 294, 317, 320, 321, 322, 329, 349
 1007—1012 Сюиты для виолончели соло: G-dur, d-moll, C-dur, Es-dur, c-moll, D-dur 286, 287, 289, 290, 317, 318, 320, 329, 349
 1014—1019 Сонаты для скрипки и клавира: h-moll, A-dur, E-dur, c-moll, f-moll, G-dur 318, 319, 349
 1027—1029 Сонаты для виолы да гамба (виолончели) и клавира: G-dur, D-dur, g-moll 294, 317, 319
 1030—1032 Сонаты для блокфлейты и клавира: h-moll, Es-dur, A-dur 294, 317, 318, 319

КОНЦЕРТЫ

- 1041 Концерт a-moll для скрипки с оркестром 180, 349
 1042 Концерт E-dur для скрипки с оркестром 180, 349
 1043 Концерт d-moll для двух скрипок с оркестром 180, 343, 349
 1044 Концерт a-moll для блокфлейты, скрипки, клавира и оркестра 327, 349
 1046—1051 Бранденбургские концерты: F-dur, F-dur, G-dur, G-dur, D-dur, B-dur 42, 60, 138, 151, 180, 227, 234, 274, 287, 296, 299, 301, 303, 317, 318, 340, 343—347, 349
 1052—1058 Концерты для клавира и оркестра: d-moll, E-dur, D-dur, A-dur, f-moll, F-dur, g-moll⁹ 226, 227, 229, 347, 349
 1060 Концерт c-moll для двух клавиров и оркестра 349
 1061 Концерт C-dur для двух клавиров и оркестра 273, 349
 1062 Концерт c-moll для двух клавиров и оркестра 273
 1063 Концерт d-moll для трех клавиров и оркестра 273
 1064 Концерт C-dur для трех клавиров и оркестра 273, 332, 349
 1065 Концерт a-moll для четырех клавиров и оркестра¹⁰ 273, 349

⁷ BWV 971 — Итальянский концерт F-dur; BWV 831 — Французская увертюра h-moll (в BWV отнесена к партитам).

⁸ Принадлежность обработок И. С. Баху не вполне доказана.

⁹ В BWV под общим заголовком даны различные произведения, не собранные Бахом вместе; объединяет их только то, что все они представляют собой обработки для клавира сочинений, написанных для других солирующих инструментов.

¹⁰ Обработка концерта А. Вивальди h-moll для четырех скрипок и оркестра

BWV

ОРКЕСТРОВЫЕ «УВЕРТЮРЫ» (СЮИТЫ)

- 1066 Увертюра C-dur 287, 343, 344
1067 Увертюра h-moll (с солирующей флейтой) 287, 301, 343, 344
1068 Увертюра D-dur 287, 290, 343, 344
1069 Увертюра D-dur 287, 226, 343, 344

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» «ИСКУССТВО ФУГИ»

- 1079 «Музыкальное приношение» (c-moll). — 10 канонов, два ричеркара, трио-соната 116, 118, 119, 123, 139, 168, 182, 273, 274, 279, 318, 350, 352, 357—362, 364
1080 «Искусство фуги» (d-moll). — 19 контрапунктов, или фуг, и канонов 116, 119, 178, 182, 273, 274, 279, 350, 352, 361—364

УКАЗАТЕЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv, Leipzig unter Leitung von Werner Neumann (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). — Barenreiter Kassel etc. und VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig:

Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. — 1963.

Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750. vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. — 1969

Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. — 1972

Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха/Сост. Х.-Й. Шульце; Пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. — М.: Музыка, 1980

Курсивом даются номера страниц настоящей книги, после двоеточия — номера томов (римскими цифрами) и (через косую черту) номера документов (арабскими цифрами) по изданию «Bach-Dokumente», в скобках — номера документов по изданию «Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха».

9: I/23 (1), II/323 (221), III/666 (359), III/895, III/948. 14—18: I/184 (2). 17 (сноска 5): III/666 (359), III/807. 19—20: III/666 (359). 20: III/801 (360). 23: I/38 (12), II/7 (150). 24,26: II/14 (54). 26: II/16 (55), II/17. 27: III/666 (359). 28: II/18, II/25 (32). 29: II/514 (115). 30: II/29 (4), II/42, II/51 (5), I/22 (175). 30—33: I/1 (170). 36—37: I/178 (173). 37: I/23 (1). 40: II/614. 45: III/731 (280), II/388 (53). 47: II/36 (33). II/42. 50: II/263 (233). 53: II/62, I/2. 54: I/4 (36). 55—56: III/666 (359). 56: II/84 (56). 57: I/87 (154). 57—58: II/94. 60: I/153 (200), I/148 (199), I/149. 61: II/102 (37), III/666 (359). 62: II/102 (37), II/253 (38), III/776 (39). 63: I/23 (1), II/110 (8). 67: I/184 (2), III/802 (10). 69—72: I/23 (1). 71: II/76 (153). 74: II/387 (85). 76: I/34 (66). 78: I/23 (1). 78 (сноска 45): II/119 (40), II/124 (41), II/127 (42), I/91 (44), II/129 (45), II/133 (46). I/92a (47), II/138 (48), II/145 (49). 79: II/127 (42). 80: II/124 (41), II/129 (45), I/91 (44), II/128 (43). 80—81: II/133 (46). 81: I/92a (47). 82: II/138 (48), II/139 (172), II/140, II/141, II/145 (49), II/146, II/147, II/148, II/149. 83—84: I/92 (171). 84: II/147 (50), II/175 (51), I/10 (73). 85: II/179 (57), I/179 (58—59). 88: II/156 (78), II/184, II/193 (161), II/231 (81), II/232 (82), II/220 (80). 89: II/258 (83), I/165 (220). 90: I/19 (61). 91—92: II/280 (62). 92—95: I/22 (175). 95: I/1 (170), II/280 (62). 95—98: I/23 (1). 96—97: II/294 (163). 99: II/311 (84), II/331 (86), II/348 (89), II/350 (90), II/368 (91), II/457 (97). 99—100: II/387 (85). 100: I/22 (175). 101: II/432 (105). 103: II/220 (80), II/231 (81), II/232 (82), II/337 (87). 103—104: II/344 (88). 104: II/348 (89), II/350 (90), II/352 (93). 105: I/27 (52). 106: II/388 (53), II/389 (166), II/311 (84), I/165 (220). 107: II/379 (231). 108: III/820 (63). I/32 (64), I/33 (65), I/34 (66). 109: II/382 (67), I/35 (68), II/383 (69), III/820 (63). 110—111: II/400 (293). 111—112: II/463 (288). 112: II/249 (268). 112—113: II/592 (301). 113: II/410 (296), II/409 (295), II/417 (297), II/438 (298), II/441 (299), II/446 (300). 114: II/424a (94), II/441 (299), II/432

(105). 115: II/439 (70), II/457 (97). 120: III/666 (359). 122: I/23 (1). 122—123: I/50 (23). 123 (сноска 3): I/49 (229). 123: I/23 (1). 124: I/122 (74), II/627 (76). 125: I/29, I/30, I/37 (11), I/38 (12), I/42 (13), I/43, I/44, II/489 (20), II/490 (21), I/20, I/21, III/902 (15). 129: III/803 (361), III/779 (270), I/23 (1). 129—130: III/803 (361), III/912 (254), III/927 (256), III/973 (29). 132: II/433. 134: III/801 (360), II/324 (195). 134—135: III/950 (196). 135 (сноска 10): I/56a (182), I/57 (183), I/71 (203), I/73 (185), I/74 (186), I/81 (188), I/82 (189) и др. 135: III/950 (201). 135—136: III/796 (210). 136: II/53b (197), III/803 (361). 137: III/950 (201). 138: I/20. 151: II/400 (293). 168: II/323 (221), I/173коммент. 169: III/755 (106). 179: I/22 (175). 188: III/801 (360). 207: III/1009 (334). 209: III/666 (359). 220: II/124 (41), II/139 (172). 304—395: III/666 (359). 305: III/801 (360). 307: I/148 (199). 308: I/169 (226). 317: III/801 (360), II/627 (76). 318: I/153 (200). 324: II/526 (286), II/400 (293), II/463 (288). 324—325: III/766 (139). 325: II/627 (76). 326: III/744 (146), III/731 (144), III/856 (145), III/743 (147). 328: I/22 (175), I/153 (200). 330: I/168 (222). 333: I/153 (200), I/152 (198), III/874 (333). 335: I/152 (198). 339: I/22 (175). 341: III/666 (359). 342: III/801 (360). 345: I/150. 352: I/172 (227). 354: I/176 (230). 357: III/666 (359). 358: II/554 (101), I/173 (102). 359: I/49 (229). 359 (сноска 200): II/557. 361: III/639 (237). 361—362: III/648 (291). 362: III/683 (241), III/645 (313). 363: III/683 (241).

ГЕНЕАЛОГИЯ БАХОВ

Иоганнес (Ханс)
в Готе, Арнштадте, Эрфурте, Эйзенахе
(ум. 1626)

Иоганнес (Ханс)
в Веймаре
(1604—1673)

Генрих
в Арнштадте
(1615—1692)

Кристоф
в Веймаре и Арнштадте
(1613—1661)

Иоганн Эгидиус
в Эрфурте
(1645—1716)

Иоганн Кристоф
в Эйзенахе
(1642—1703)

Иоганн Михаэль
в Герене
(1648—1694)

Иоганн Амброзиус
в Эйзенахе
(1645—1695)

Иоганн Кристоф
в Арнштадте
(1645—1693)

Иоганн Бернхард
в Эйзенахе
(1676—1749)

Иоганн Николаус
в Йене
(1669—1753)

Мария Барбара
жена И. С. Баха
(1684—1720)

Иоганн Себастьян
родом из Эйзенаха
(1685—1750)

Анна Магдалена
жена И. С. Баха
(1701—1760)

Иоганн
Кристоф
в Ордруфе
(1671—1721)

Иоганн
Якоб
в Швеи
(1682—1722)

Иоганн Эрнст
в Эйзенахе
(1722—1777)

Вильгельм Фридеман
в Дрездене, Галле
и Берлине
(1710—1784)

Карл Филипп
Эмануэль
в Берлине
и Гамбурге
(1714—1788)

Иоганн Кристоф
Фридрих
в Бюккебурге
(1732—1795)

Иоганн Кристиан
в Милане
и Лондоне
(1736—1782)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Аберт, Г. 6
 Август II (Фридрих Август I) 67, 88, 94, 101—104, 106
 Август III (Фридрих Август II) 68, 101—105, 110, 124, 139, 229, 256, 266, 344, 357, 358, 359, 361
 Агрикола, И. Ф. 9, 135, 136, 194, 358
 Айльмар, Г. 29
 Айникке, Г. Ф. 113
 Але, Р. 21, 29, 213
 Альбиниони, Т. 47, 293, 300
 Альтштокль, И. К. 119, 135, 310
 Англербер, Ж.-А. д' 327
 Аникст, А. А. 158
 Анна Ивановна, 105
 Анненков, П. В. 128
 Арион 114
 Асафьев, Б. В. 6, 11, 332, 343
 Асланишвили, Ш. С. 335
- Бальцар 293
 Банкери, А. 296
 Барток, Б. 303
 Бах (урожд. Шмид), А. 16
 Бах (урожд. Вильке), А. М. 6, 64, 83, 115, 116, 120, 123, 125, 330
 Бах, В. см. Бах, Ф.
 Бах, В. Ф. 9, 30, 60, 101, 105, 115, 125, 126, 132, 133, 181, 294, 333, 335, 352
 Бах, В. Ф. Э. 133
 Бах, Г. 16
 Бах, Иоганнес (ум. 1626) 16
 Бах, Иоганнес (1604—1673) 16
 Бах, И. А. 16, 17
 Бах, И. Г. Б. 133
 Бах, Иоганн Кристиан 133
 Бах, Иоганн Кристоф (1642—1703) 17
 Бах, Иоганн Кристоф (1671—1721) 17, 19, 20
 Бах, И. К. Ф. 133, 362
 Бах, И. Л. 226
 Бах, И. Э. 113, 122, 123, 125, 359
 Бах, И. Я. 17, 28, 67, 97
 Бах, К. 16
 Бах, К. Д. 30, 47, 129
 Бах, К. Ф. Э. 9, 17, 20, 40, 42, 43, 45, 68, 78, 101, 115, 119, 122, 125, 126, 129, 130, 133, 134, 136, 184, 188, 209, 243, 305, 317, 325, 335, 342, 352, 358, 363
 Бах, М. Б. 30, 57, 61, 63, 64
 Бах, Р. С. 64
 Бах, Ф. (В) 15, 16
 Бахтин, М. М. 7, 142, 148, 154, 158
 Бем, Г. 21, 23, 27, 152, 277, 304, 306
 Бенда, Ф. 42, 45, 130
 Берни, Ч. 102, 103
 Берг, А. 34, 196
 Бернхард, К. 125, 135
 Бесселер, Г. 9, 177, 180, 338
 Бетховен, Л. ван 6, 33, 34, 73, 125, 129,
- 130, 137, 140—142, 154, 182, 255, 256, 269, 299, 333, 351, 354
 Бибер, Г. И. Ф. 293
 Бидерман, И. Г. 112
 Бирнбаум, И. А. 73, 113, 114
 Бирон, Э. И. 105
 Биттер, К. 9, 62, 177
 Блок, А. А. 142
 Блуме, Ф. 6, 10
 Бонпорти, Ф. А. 333
 Брамс, И. 269, 277, 316
 Браудо, И. А. 6, 283, 303
 Браун, А. 21
 Брейткопф, Б. К. 72, 107
 Брехт, Б. 197
 Брокес, Б. Г. 242
 Бруно, Дж. 154
 Букстехуде, Д. 26—28, 37, 50, 152, 162, 217, 280, 304, 306, 311, 327
 Булгаков, М. А. 237
 Бурбоны (династия) 66
 Бурк, И. фон 28
 Бурмайстер, И. 171
- Вагнер, Р. 7, 34, 184
 Вальтер, И. 240, 241
 Вальтер, И. Г. 9, 32, 45, 47, 49, 50, 53, 113, 130, 134, 146, 147, 168, 288, 289, 296, 310, 315, 324, 327, 337, 347, 351
 Веберн, А. 272
 Веккер, К. Г. 125
 Веласкес, Д. 155
 Вельфлин, Г. 149
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) 22
 Веркмайстер, А. 49
 Вестхоф, И. П. фон 293
 Виадана Гросси, Л. 296
 Вивальди, А. 47, 52, 173, 178, 219, 293, 298, 300, 301, 346, 347, 349
 Вильгельм Эрнст, герцог Брауншвейгский 21
 Вильгельм Эрнст, герцог Саксонско-Веймарский 43, 46, 47, 52, 53, 56
 Вильке, И. К. 64
 Виппер, Ю. 148, 158
 Виппер, Б. Р. 155, 173
 Витали, Т. А. 293
 Вольман, С. 165
 Вольф, К. 9, 73, 131, 163, 177
 Вольфрум, Ф. 7, 167
 Волюме, Ж.-Б. 42, 56, 293, 317
- Габриели, Дж. 135, 186, 256, 275, 280, 295, 296
 Габсбурги (династия) 66, 67
 Гайдн, Й. 130, 132, 256
 Гайерсбах, И. Г. 26
 Галилей, Г. 155
 Гаудлиц, Г. 90
 Геллерт, К. Ф. 73
 Гендель, Г. Ф. 22, 41, 110, 112, 118, 120, 127, 129, 130, 133, 180, 231, 234, 242, 244, 265, 296, 339, 349, 354
 Гербер, Г. Н. 134, 135
 Гербер, Э. Л. 9, 50, 134, 135, 324
 Герлах, К. Г. 92
 Гёрнер, И. Г. 38, 77, 84, 85, 108, 123, 230
 Герхардт, П. 160, 193, 238
 Герцен, А. И. 128

* Полные имена и даты жизни виднейших представителей «музыкального рода Бахов» см. в составленной автором настоящей книги генеалогической таблице (с. 377) Сведения о лицах, причастных к биографии И. С. Баха, приведены в сборнике «Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха» (М., 1980, с. 260—271).

Геснер, И. М. 51. 92. 95, 98, 101. 106, 108, 114, 177
 Гёте, И. В. 46. 72, 124
 Гессе, Г. 122
 Гинзбург, Л. 160
 Гоголь, Н. В. 128
 Голенищев-Кутузов, И. Н. 155, 158
 Гольбах, П. 170
 Гольдберг, И. Г. 352
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 22
 Готшед, И. К. 73. 88. 111. 112. 114. 132, 163, 164. 190, 225
 Граун, И. Г. 112, 130
 Граун, К. Г. 130, 242, 244
 Граупнер, И. К. 78, 79, 80
 Гребнер 38
 Гриммельсхаузен, Х. Я. К. 158
 Гринь, Н. де 327, 357
 Гуревич, А. Я. 166
 Гурлитт, В. 7
 Гуттен, У. фон 10
 Гюйгенс (Хейгенс), Х. 155
 Гюнтер, А. 24

Давид, И. Н. 312
 Дадельзен, Г. 9, 177. 209, 256
 Дайлинг, С. 75, 81, 82, 84, 85
 Даль, В. И. 238
 Данстейбл, Дж. 255
 Дебюсси, К. 269, 303
 Дедекинд, А. К. 19
 Декарт, Р. 155
 Джеминиани, Ф. 293
 Доброхотов, Б. В. 345
 Долес, И. Ф. 135
 Донндорф, К. 99
 Дрезе, И. С. 47. 55
 Друскин, Я. С. 6. 167. 172
 Дьюлар 327
 Дюрр, А. 8. 9. 209, 216, 228. 235
 Дюфай, Г. 167, 255

Екатерина II см. Софья Фридерика Августа
 Ерохин, В. А. 376

Жирмунский, В. М. 159
 Жоскен Дебре 256
 Жуковский, В. А. 121

Зеленка, Я. Д. 130, 178, 257
 Зелинский, А. Н. 209. 238
 Зелле 21
 Зильберман, Г. 326, 357
 Зорге, Г. А. 324
 Зульцер, И. Г. 324

Иза(а)к, Х. 193
 Иоганн Эрнст 23, 46
 Иоганн Эрнст младший 46. 47. 49, 50
 Иосиф I 27
 Иоффе, И. И. 167
 Иом(м)сли, Н. 256

Кайзер, Р. 22, 129, 242, 244
 Кайзерлинг, Г. К. фон 96, 105, 116, 124, 352
 Кальвин, Ж. 58
 Кальвиц (Кальвисисус), С. 77
 Кальдерон де ла Барка, П. 155
 Кальдар 129, 178. 256
 Карл XII 18, 67
 Кванц, И. И. 42, 44, 134, 144, 145, 179, 298, 299, 301

Квинтилиан, М. Ф. 11, 114
 Келлер, Г. 352
 Кеплер, И. 142
 Кирнбергер, И. Ф. 135
 Киттель, И. К. 135
 Клопшток, Ф. Г. 72
 Колнедер, В. 118
 Коменский, Я. А. 22. 155
 Конен, В. Дж. 168, 255, 297
 Конрад, Н. И. 156. 157
 Копчевский, Н. А. 6. 359, 362
 Корелли, А. 292, 293, 296, 300
 Корнель, П. 155
 Крамер, К. Ф. 130
 Кребс, И. Л. 135
 Кребс, И. Т. 310
 Кречмар, Г. 6
 Кригер, И. Ф. 287
 Кристиан, герцог Саксонско-Вейсенфельский. 45
 Кристиан Людвиг 344
 Критиана Эберхардина 88, 103. 210, 227
 Кромвель, О. 156
 Крюгер, И. 193
 Кунау, И. 28, 39, 40, 55, 71, 76, 77, 78, 79, 81, 84. 85. 94, 95, 152, 212, 223, 292, 293
 Куперен, Ф. 139, 144, 145, 272, 288, 296, 297, 321, 326, 327
 Курт, Э. 6, 146
 Кушнарёв, Х. С. 167
 Кюстин, А. де 128

Лассо, О. 256
 Лёве, И. Я. 21
 Лейбниц, Г. В. 22, 23, 73, 131, 142, 155. 158, 163, 165, 170
 Лейхтентритт, Г. 324
 Леопольд 47. 55—58, 60, 61, 63, 80, 88, 89, 91, 95. 228, 243
 Леопольд I 27
 Лессинг, Г. Э. 22, 111, 163
 Лещинский, С. 67
 Ливанова, Т. Н. 6, 148
 Лист, Ф. 354
 Лихачев, Д. В. 12, 164
 Логау, Ф. 160
 Лотти, А. 102, 256
 Лознштайн, Д. К. фон 111
 Людовик XIV 66
 Люлли, Ж.-Б. 21, 44, 155, 285
 Лютер, М. 16, 18, 35, 36, 131, 132, 161, 185, 190, 194, 197, 241, 251, 252, 356

Майер, Э. Г. 153
 Мазель, Л. А. 165, 279
 Манн, Т. 41
 Мария Амалия 114
 Марпург, Ф. В. 119, 151, 351, 362
 Марчелло, Б. 347
 Маршалл, Р.-Л. 9
 Маршан, Л. 55, 324, 327
 Маттезон, И. 9, 22, 44, 62, 112, 129, 144, 163, 172, 173, 190, 219, 242, 276, 335
 Машо, Г. де 255
 Менделсон-Бартольд, Ф. 242
 Меланхтон, Ф. 36
 Мендель, А. 9
 Меруло, К. 280
 Миксланджело Буонарроти 12
 Мильтон, Дж. 155
 Мильштейн, Я. И. 335

Михайлов, А. В. 158, 159
 Мицлер, Л. К. 9, 73, 90, 100, 114, 117—119, 151, 179, 359
 Мозер, А. 6, 7
 Мольер, Ж.-Б. 22, 155
 Монтеверди, К. 155, 161, 162, 186
 Моцарт, В. А. 6, 33, 118, 125, 129, 130, 198, 200, 207, 253, 256, 279, 333
 Моцарт, И. Г. Л. 118
 Мусоргский, М. П. 173, 187, 269
 Мюнцер, Т. 28
 Мютель, И. Г. 97, 135
 Нивер 327
 Николаи, Д. 125
 Ноймайстер, Э. 55, 61, 62, 213
 Нойман, В. 9, 174, 204, 209, 376
 Обрехт, Я. 256
 Окегем, И. 256
 Олсариус, И. Г. 26
 Палестрина, Дж. П. 152, 161, 167, 178, 182, 256, 257
 Паскаль, Б. 155
 Пахельбель, И. 17, 23, 28, 152, 276, 304, 306
 Перголези, Дж. Б. 178, 256
 Перселл, Г. 155
 Петр I 67, 70, 97
 Петцольд, К. 332
 Пецольт, К. 332
 Пецольт, К. Ф. 84, 124
 Пизендель, И. Г. 42, 52, 293, 317
 Пикандер см. Хенрици, К. Ф.
 Пирро, А. Г. Э. 6
 Плац, А. К. 79
 Поляков, М. 158
 Преториус, М. 21, 49, 295
 Прокофьев, С. С. 173, 269
 Протопопов, В. В. 6, 348, 355
 Пушкин, А. С. 121, 128, 133, 265
 Рабей, В. 320
 Райнкен, Я. (И.) А. 21, 22, 278, 293, 304
 Райхе, Г. 34, 93
 Рамо, Ж.-Ф. 136
 Регер, М. 277
 Резон, А. 316
 Рембрандт Харменс ван Рейн 155, 158
 Репнин 70
 Риземан, О. фон 70
 Римский-Корсаков, Н. А. 34, 141
 Рист, И. 159, 160, 222
 Рихтер, Б. Ф. 185, 196
 Розе 42
 Розенмюллер, И. 78
 Ройзман, Л. И. 6, 302
 Руссо, Ж.-Ж. 103
 Ручьевская, Е. А. 267
 Свелинк, Я. П. 275, 279
 Сервантес Сааведра, М. де 12, 155
 Скарлатти, А. 200
 Скарлатти Д. 302, 354
 Скреблов С. С. 297
 Скрябин, А. Н. 303
 Сменд, Ф. 6, 257, 265
 Сместана, Б. 65
 Софья Фридерика Августа Ангальт-Цербтская (Екатерина II, императрица Российская) 47
 Спиноза, Б. 155
 Стеффани, А. 202

Стравинский. II Ф. 11, 269, 285, 300, 303, 348
 Тайле 152
 Тансев, С. И. 266, 348
 Тартини, Дж. 293
 Тассо, Т. 12
 Таузинг 278
 Теллеман, Г. Ф. 40, 49, 52, 55, 63, 67, 73, 76, 78—80, 84, 86, 98, 112, 118, 127, 130, 133, 212, 213, 242, 301, 343, 347
 Тейлор, Дж. 120
 Терри, Ч. С. 7, 185
 Тишер, И. Н. 332
 Томазиус, К. 73, 131, 163
 Торелли, Дж. 47, 293, 300
 Тревелян, Дж. М. 121
 Тредиаковский, В. 105
 Тургснев, А. И. 128
 Ушинский, К. Д. 121
 Фаш, И. Ф. 74
 Феттер, В. 177
 Финшер, Л. 174
 Фихте, И. Г. 72
 Флеминг, П. 193
 Фишер, А. 335
 Флор, К. 21, 200
 Флоренский, П. А. 149
 Фоглер, И. К. 134, 135
 Форкель, И. Н. 6, 9, 44, 129, 177, 188, 193, 305, 325, 333, 342, 352
 Франк, И. 193
 Франк, С. 50, 51, 212, 243
 Фрескобальди, Дж. 278, 280, 285
 Фридерика Генриетта Ангальт-Бернбургская 63, 95
 Фридрих I, курфюрст 67
 Фридрих II, герцог 88
 Фридрих II (Великий), король 42, 43, 67, 68, 118, 133, 168, 183
 Фридрих Август I см. Август II
 Фридрих Август II см. Август III
 Фризе, Х. 61
 Фробергер, И. Я. 284,
 Фроне, И. А. 29
 Фрочер, Г. 340
 Фукс, И. И. 117, 129, 136
 Хайнихен, И. Д. 58, 134, 152
 Хайтман, И. И. 62
 Хальм, А. 297
 Харрер, Г. 120
 Хаслер, Х. Л. 193
 Хассе, И. А. 96, 102, 112, 127, 129
 Хассе (урожд. Бордони), Ф. 96
 Хаусман, Э. Г. 118
 Хемингуэй, Э. 175, 176
 Хенрици, К. Ф. 212, 232, 243
 Херда, Э. 19, 21
 Хиллер, И. А. 9, 40, 114
 Хильдебрандт, Ц. 326
 Хиндемит, П. 300
 Хокс, Г. 118
 Холопов, Ю. Н. 166, 297, 347
 Царлино, Дж. 167
 Цахау, Ф. В. 53
 Циглер, И. Г. 194
 Циглер, М. 225
 Циммерман, Г. 74, 100, 115, 230, 274
 Цицерон (Марк Туллий Цицерон) 22
 Цуккерман, В. А. 165, 279, 297, 322

Чепко, Д. 160
Черни, К. 145
Чугаев, А. Г. 335

Шайбе, И. А. 44, 110—114, 117, 151,
157, 163, 190, 324
Швейцер, А. 6—8, 10, 11, 38, 64, 109,
141, 145, 146, 151—153, 160, 174, 185,
195, 207, 223, 228—230, 233, 234,
236, 253, 266—268, 277, 299, 303, 315,
319, 325, 329, 355
Шейдт, С. 21, 152, 162, 277
Шейн, И. Г. 21, 24, 78, 162, 200
Шекспир, У. 12
Шелле, И. 78, 94, 152, 223
Шемелли, Г. К. 207, 135, 202
Шеринг, А. 6, 340
Шмид, А. см. Бах, А.
Шмидер, В. 9
Шмидт, И. М. 81
Шнайдер, И. 135
Шнайдер, И. Л. 125
Шнайдер, М. 6
Шнитгер, А. 63
Шопен, Ф. 60
Шотт, Г. Б. 38
Шпенер, И. Я. 29
Шпенер, Ф. И. 163
Шпис, И. 42
Шпитта, Ф. 6—9, 42, 70, 123, 177, 223,
233, 266, 283, 286, 302, 313, 315, 325,
329, 355

Шрётер, К. Г. 112, 113, 135
Штайнер, И. 317
Штеглих, Р. 7
Штелин, Я. фон 97, 125
Штельцель, Г. Г. 243, 244
Шубарт, К. Ф. Д. 193
Шубарт, И. М. 134, 135
Шульц, И. А. П. 324
Шульце, Х.-И. 8—10, 376
Шюблер, И. Г. 116, 135, 309, 361
Шю(т)ц, Г. 21, 103, 135, 138, 152, 155,
162, 172, 183, 186, 200, 240, 241, 252,
296

Эггебрехт, Г. Г. 186,
Эйслер, Г. 197
Эккард, И. 28
Энгельс, Ф. 229
Эрдман, Г. 9, 21, 63, 70, 72, 78, 95—
98, 122, 123, 129
Эрнести, И. А. 108—110, 115, 117
Эрнести, И. Г. 71, 92
Эрнст Август 46
Эрнст Людвиг
Эффлер, И. 23

Яворский, Б. Л. 6, 147, 148, 291, 302
Ян, О. 8
Ястребова, Н. А. 156
Ястребцев, В. В.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	5
Часть первая. Вехи жизненного пути	13
Мальчик в хоре	13
Городской органист	24
Интерлюдия I: О служебной иерархии	33
Придворный музыкант	46
Интерлюдия II: О социально-политических событиях	64
Директор музыки	69
Последние рубежи	106
Часть вторая. Художник и время	121
Личность	121
Эстетический идеал	140
Часть третья. Творчество	184
Вокально-инструментальные жанры и виды	184
Кантаты	207
Оратории	231
Пассионы	237
Магнификат, мессы	251
Инструментальные жанры и виды	266
Органная музыка	304
Камерно-инструментальная музыка	317
Клавирная музыка	324
Оркестровая музыка	338
Последние инструментальные произведения	350
<i>Список произведений И. С. Баха</i>	365
<i>Указатель документальных источников</i>	376
<i>Генеалогия Бахов</i>	378
<i>Указатель имен</i>	379

Друскин М. С.
Д76 Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982. — 383 с., портр., ил. — (Классики мировой музыкальной культуры).

В монографии, представляющей собой обстоятельное исследование жизни и творчества великого немецкого композитора, анализируются значительнейшие произведения Баха, раскрыты связи его мировоззрения и творчества с прогрессивной немецкой культурой. Книга рассчитана на широкие круги музыкантов и любителей музыки.

Д 4905000000-479
026(01)-82 616-82

ББК 49.5
78И

ИБ № 2960

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ ДРУСКИН

Иоганн Себастьян Бах

Редактор В. Ерохин. Художник Ю. Зеленков.
Худож. редактор Г. Жегин. Техн. редактор С. Буданова.
Корректор Г. Федеева.

Подписано в набор 25.09.81. Подписано в печать 2.08.82. Формат бумаги 84×108 $\frac{1}{32}$.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 12,0625. Усл. п. л. 20,265. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 20,68.
Тираж 30.000 экз. Изд. № 11 880. Зак. № 774. Цена 1 р. 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.