АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР

# ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
МОСКВА 1965

Перевод с немецкого
*Я. С. ДРУСКИНА*

Редакция перевода и послесловие
«Швейцер и вопросы баховедения»
*М. С. ДРУСКИНА*

78И
Ш34

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Предлагаемая вниманию читателей книга Альберта Швейцера была опубликована более полувека тому назад. С тех пор она снискала широкую известность. Это одна из лучших работ о Бахе, до сих пор представляющая высокую научно-познавательную ценность.

В русском переводе книга была впервые напечатана в 1934 году. Этот перевод, однако, был осуществлен не по более позднему и более полному немецкому изданию, но по более раннему и значительно более краткому французскому; после появления немецкого издания в перевод были внесены из него дополнения, однако в целом перевод остался более сжатым сравнительно с немецким оригиналом. К тому же в издании 1934 года были сделаны дополнительные сокращения — выпали целые главы книги Швейцера.

Настоящее русское издание является несравненно более полным. Книга переведена по немецкому «окончательному» варианту труда Швейцера. В переводе сделаны лишь небольшие купюры — там, где автор сообщает сведения, которые не представляют интереса для нашего читателя (например, о том, какие из баховских кантат надо исполнять в праздничные дни протестантского богослужения и т. п.). Но и таких купюр крайне мало: основной текст книги печатается без изменений.

Отметим, что для упрощения изложения в главах, посвященных кантатам, немецкие их названия кое-где заменены порядковым номером. Встречаются и другие упрощения. Например, тома академического издания Баховского общества[1] сокращенно обозначаются буквой «Б»; если же при указаниях на том и номер инструментального сочинения буква «Б» или название какого-либо издательства не дается, имеется в виду издание Петерса. Наконец, помещенный в оригинале список произведений Баха заменен хронографом жизни и творчества композитора, а также полным перечнем его кантат, которые составлены переводчиком книги. Поэтические переводы стихотворных текстов выполнены И. А. Лихачевым.

---

[1] К настоящему времени многие баховские сочинения вышли в свет в новых, более совершенных изданиях, передающих баховский текст точнее сравнительно с изданиями Баховского общества. Поскольку, однако, А. Швейцер при создании своей книги не мог опираться на эти издания, появившиеся позднее (к тому же в новых изданиях вышли пока еще далеко не все сочинения И. С. Баха), в русском переводе книги сохранены сделанные самим автором ссылки на издания Баховского общества.

## ОТ АВТОРА

Мне было десять лет, когда я познакомился с хоральными прелюдиями Баха. Эуген Мюнх, органист церкви св. Стефана в эльзасском городе Мюльхаузене, в субботние вечера брал меня с собою в церковь, где он за органом готовился к воскресному богослужению. С глубоким волнением я слушал таинственные, терявшиеся в темной церкви звуки прекрасного старого валькеровского инструмента, к сожалению, теперь реконструированного.

Я вспоминал эти первые свои художественные впечатления, когда писал главу о хоральных прелюдиях. Некоторые фразы отлились в готовую форму, будто следовали за мыслями и сами собой, без моего участия, соединялись в законченные предложения, и я замечал тогда, что лишь повторяю выражения и образы моего учителя, открывшего мне музыку Баха.

Я не могу уже высказать ему свою благодарность. Во цвете лет смерть отлучила его от семьи, от друзей, от родины.

В течение тринадцати лет мне, как органисту, было даровано счастье помогать его брату, профессору Эрнсту Мюнху в Страсбурге, при исполнении баховских произведений в церкви св. Вильгельма. Под его руководством я аккомпанировал шестидесяти кантатам. Глава о вокальных произведениях Баха — плод сотрудничества с одним из лучших баховских дирижеров нашего времени. Я знаю, что мысли и наблюдения, высказанные в этой главе, родились в результате незабываемо прекрасных, священных часов совместных исканий и труда; воодушевление и преданность хора и оркестра, а также благоговение внимающей общины все время поддерживали и вдохновляли нас.

Эта книга задумана в плане не исторического, а эстетического и одновременно практического пособия. Само собой разумеется, что в вопросах, касающихся истории, я исхожу, как и всякий, кто сейчас или в будущем станет писать о Бахе, из исследований Шпитты. Все время я чувствовал себя его должником.

Моя задача — побудить тех, кто любит музыку, к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о том, как лучше исполнять их. Я старался писать просто и понятно, чтобы и любителей музыки приобщить к Баху.

Приношу глубокую благодарность моим друзьям Альфреду Эриксону и Карлу Лейреру за бескорыстную помощь при чтении корректур и господину фон Люпке за многие ценные замечания и советы.

## I

## ИСТОКИ БАХОВСКОГО ИСКУССТВА

Есть субъективные и объективные художники. Искусство первых, определяемое личностью творца, почти не зависит от современной эпохи. Они сами создают себе закон, идут наперекор своему времени, творят новые формы для выражения своих мыслей. Таков Рихард Вагнер.

Бах должен быть причислен к художникам объективного плана. Они целиком принадлежат своему времени, пользуются художественными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха, не подвергают критике современные им художественные средства выразительности и не чувствуют никакой внутренней потребности к тому, чтобы пролагать новые пути. Их жизнь и переживания не являются единственным источником творчества, поэтому сущность этих произведений не объясняется судьбой их творца. Художественная личность здесь свободно противопоставляет себя обыденной человеческой, подавляя последнюю как нечто случайное. Творения Баха остались бы теми же, если бы даже весь его жизненный путь был иным. Положим, мы знали бы о его жизни больше, нежели знаем ныне, и до нас дошли бы все письма, которые он написал,— однако о внутренних причинах возникновения его произведений мы были бы осведомлены не более, чем сейчас.

Искусство объективного художника не безлично, но сверхлично. Как будто у него одно стремление: заново переработать и с неподражаемым совершенством передать все, что находится перед ним. Не он живет, но дух времени живет в нем. Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и современных ему поколений, сосредоточились в нем и творят через него.

В этом отношении величайшего немецкого музыканта можно сравнить только с величайшим немецким философом. И творение Канта не имеет личного характера. Он — только интеллект, который последовательно развивает философские идеи и разрешает проблемы современности. При этом он, не смущаясь, остается в пределах существующей искусственно-схоластической

терминологии, подобно тому как Бах, не задумываясь, усваивает те музыкальные формы, которые установились в его время.

Уже по внешним признакам мы замечаем, что он был не отдельной, обособленной, но универсальной личностью. В себе самом он пережил музыкальное развитие трех или четырех поколений Бахов. Когда вспоминаешь историю этой семьи, занимающей такое своеобразное место в немецкой художественной жизни, то кажется, что все творчество этих мастеров должно было привести к чему-то более совершенному. Находишь вполне естественным, что в конце концов явился Бах: в нем продолжают они жить, в нем завершается определенный период немецкой музыки, воплотившийся в данной семье. Иоганн Себастьян Бах, говоря языком Канта, был историческим постулатом.

Вся история немецкой средневековой поэзии и музыки ведет к Баху.

Лучшее, что создала песня от XII до XVIII века, украшает его кантаты и «Страсти».

Гендель и другие музыканты не использовали ценные сокровища хоральных мелодий. Они пожелали остаться свободными от прошлого. Бах чувствует иначе: он кладет в основу своего творчества хорал.

История хоральных гармонизаций снова ведет к нему. Он осуществил то, к чему стремились мастера полифонической музыки — Эккард, Преториус и другие. Они только гармонизовали мелодию; Бах одновременно в звуках передает содержание текста.

Так же обстоит дело и с хоральными прелюдиями и с хоральными фантазиями. Пахельбель, Бём и Букстехуде, мастера в этой области, создают музыкальные формы. Но им не дано было одухотворить их. Их стремления к идеалу не должны были остаться безрезультатными, и явился более великий, который свои хоральные фантазии превратил в музыкальные поэмы.

Из мотета под влиянием итальянской и французской инструментальной музыки образуется кантата. Начиная со времен Шютца, в течение целого столетия, духовный концерт борется за свои права и свободу в церкви. Чувствуется, как эта музыка теряет свое богослужебное назначение. Она все больше выходит за рамки культа, стремится стать самостоятельной религиозной драмой, сходной по форме с оперой. Приближается время оратории. Тогда выступает Бах и увековечивает кантату. Следующее поколение это уже не смогло бы сделать. По форме его произведения не отличаются от сотен других кантат, написанных тогда и давно забытых. Казалось бы, его кантате присущи те же недостатки. Но дух ее иной. Из страстного стремления поколений, которые не смогли создать ничего вечного, один только раз родилось желание, великое, как идеал, который мерещился двум предшествующим человеческим поколениям; он

восторжествовал, несмотря на все блуждания современности, исключительно только благодаря величию мысли.

В конце XVII века музыкальная драма — «Страсти» — требует, чтобы ее допустили в церковь. Разгорается спор за и против. Бах положил ему конец, написав две свои музыкальные драмы — «Страсти». И по тексту, и по форме они находятся целиком в русле своего времени, но дух, который в них живет, преображает их и из преходящего создает вечное.

Таким образом, Бах — завершение. От него ничего не исходит, но все ведет к нему. Чтобы написать подлинную биографию этого художника, надо воссоздать жизнь и развитие немецкого искусства, которое завершается в нем, понять стремления и заблуждения того времени. Этот гений был не единичным, обособленным духом, но универсальным. Века и поколения создали творение, перед величием которого мы в благоговении останавливаемся. Кто изучит это время и узнает, к чему оно ведет, — для того оно станет историей развития совершенного духа, каким он был, прежде чем реализовал себя в отдельной личности — в Бахе.

## II

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

В древнейшей католической церкви община принимала непосредственное участие в богослужебном пении. Ей предоставлялось возглашать символ веры, «аминь», «кирие-элейс» («Господи, помилуй») и петь гимны. Эти права верующих, обеспеченные еще Амвросием, на рубеже VI—VII веков были отняты грегорианской реформой, заменившей пение общины пением священников.

Однако на немецкой почве эта реформа была проведена не полностью. Народ сохранил отдельные привилегии, именно для больших церковных праздников, когда он возглашал «кирие-элейс» и «аллилуйя». Со временем вошло в обычай к этим литургическим отрывкам добавлять строфы на немецком языке. Под прикрытием «кирие» и «аллилуй» немецкая духовная песня была допущена в богослужение. Долгое время этими восклицаниями обязательно заключались строфы исполняемой песни. Эти заключительные напевы назывались «кирлейсон».

Древнейшая пасхальная песня относится к XII веку. Она гласит:

Пройдя чрез все мучения,
Христос воскрес,
Этому мы все радуемся.
Христос хочет дать нам утешение,
Кириелейс.
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.
Этому мы все радуемся,
Христос хочет дать нам утешение,
Кириелейс.

Возникшие в XIV и XV веках мистерии также помогли немецкой песне проникнуть в церковь. Совершенно особым очарованием отмечены рождественские колыбельные песни, в которых латинские тексты перемешаны с немецкими. Они принадлежат к наиболее примитивным поэтическим произведениям. Слова в них соединяются не столько по смыслу, сколько по созвучию и ритму колыбельной. И все же запечатленное в них светлое настроение пленяет нас не меньше, чем прошлые поколения.

В органных хоралах Баха встречаются две такие старые рождественские песни (V, № 35 и 46).

Со временем в немецкую духовную песню вводятся переведенные с латинского гимны и переложенные на стихи символ веры, «Отче наш», «Десять заповедей», «Семь слов на кресте» и различные псалмы.

Таким образом, когда реформация XVI века открыла немецкой песне двери храма, не требовалось заново создавать тексты и мелодии, можно было по желанию выбирать подходящее из поэтических сокровищ XIV и XV столетий. Лютер с удивительным художественным пониманием языка пересмотрел старое песенное наследие для новой церкви, изменив и улучшив его в соответствии с новыми потребностями. Одновременно он сам продолжает творение средневековья, перелагая на стихи для немецкого богослужения латинские гимны, псалмы, литургические песни и библейские отрывки.

Таково было преимущество немецкой реформации по сравнению с французской: она уже имела духовную песню на народном языке и на этом фундаменте могла строить дальше. Ей повезло, что нашелся такой человек, как Лютер, который не допустил, чтобы вырубили старый лес: безошибочное чутье помогло ему осознать, что новая песня должна произрастать в тени старой. Но на романской почве духовная народная песня заглохла, так как не имела корней в средневековье, и потому по сей день должна довольствоваться псалтырем.

На первый взгляд может показаться непонятным, зачем Кальвин, положив псалтырь в основу пения общины, с самого начала обрек духовную песнь на творческое бесплодие. Но он поступал так, следуя духу романских народов, провозгласив еще до французской реформации роковой для нее принцип. Впоследствии к псалмам были присоединены немецкие хоралы и английские песни.

Первый немецкий песенный сборник, так называемый эрфуртский «Enchiridion» («Энхиридион»), появился в 1524 году и был составлен, по всей вероятности, другом Лютера Юстусом Ионасом. Любопытно, что он был одновременно издан в трутебульской типографии «Красильный чан» и в малеровской печатне «Черный рог». Единственный сохранившийся экземпляр малеровского издания сгорел в 1870 году при обстреле Страсбурга. К счастью, в 1848 году было опубликовано его факсимиле; трутебульский песенный сборник недавно был переиздан[1].

Как было принято в то время, всякий, кто хотел, без зазрения совести перепечатывал этот первый песенный сборник; он вышел из печати и в Нюрнберге, где книгоиздатель Ганс

[1] Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gerangbuch. 1524. Göttingen 1903. В превосходном введении издатель перечисляет все песенные сборники, появившиеся при жизни и при участии Лютера.

Херготт с таким усердием принялся за переиздание сочинений Лютера, что тот 26 сентября 1525 года просил совет города «запретить Херготту перепечатку» [1].

Эрфуртское собрание содержит двадцать шесть песен. Среди них восемь переведенных на немецкий язык псалмов, в их числе «Aus tieffer not schrey ich zu dir»; ряд переведенных с латинского и на свой лад обработанных, «онемеченных» гимнов; обе средневековые пасхальные песни: «Christ lag yn todes banden» и «Jhesus Christ unser Heyland, der den Tod überwand»; древняя песнь о десяти заповедях; три песни Пауля Сператуса, в их числе известная «Es ist das heyl uns kommen her», и несколько песен Лютера, в их числе «New lied von zween Merterern Christi zu Brussel». «Ein' fest Burg» еще не вошел в этот сборник [2].

Среди первых духовных поэтов наряду с Лютером и Паулем Сператусом (1484—1551) следует упомянуть еще Николауса Дециуса (ум. 1541) и Николауса Зельнеккера (1530—1592). Последний появившийся при жизни Лютера песенник был издан в Лейпциге у Валентина Бабста в 1545 году и в многочисленных переизданиях служил образцом для всех евангелических сборников песен до конца XVI столетия [3].

В органных хоралах Баха встречаются те из древнейших песен, которые перешли в более поздние сборники. Таковы:

А. Средневековые духовные песни:

1. Пасхальные песни (V, №№ 4, 5 и 32; VI, № 15 и 16; кантата № 4).

2. Рождественские песни (V, № 35 и 46).

3. «Исправленные» переработки — парафразы (V, №№ 9, 12, 47 и 48; VI, № 19 и 20; VII, №№ 52, 53, 60, 61 и 62).

4. Переводы латинских гимнов (V, №№ 6, 7, 11, 14, 42 и 43; VI, № 26; VII, №№ 35, 36, 37, 45, 46 и 47; кантаты № 61 и 62).

В. Песни Лютера:

1. Переводы (V, № 17 и 18; VI, №№ 30, 31, 32 и 33).

2. Библейские парафразы (V, № 41; VI, №№ 13, 14 и 22; кантаты № 38 и 80).

3. Оригинальные песни (V, № 49, 50 и стр. 92—101; VI, № 17 и 18; VII, № 54 и 55; кантата № 7).

С. Переводы и парафразы различных авторов: V, № 3, 44 и стр. 60, Partita; VI, №№ 3—11, 12a, 12b и 34; VII, №№ 39a, 39b, 39c, 40a, 40b, 40c, 41, 42 и 48; кантата № 10.

В конце XVI столетия начинается период творческого расцвета духовной песни. Всю немецкую поэзию направляют сей-

---

[1] Zelle, S. 23.

[2] О времени возникновения этой песни см.: Friedrich Spitta. Ein' feste Burg ist unser Gott. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Göttingen 1905.

[3] Переиздание — Кассель, 1929.

час на религиозный путь. В то время, когда абсолютистская Франция становится сильной национальной державой, где расцветает великолепная литература, которой покровительствует любящий искусство двор, для Германии приближается время полного упадка. Нация как таковая распадается и вместе с нею национальное чувство, без которого невозможна никакая истинная литература. И когда страна в результате Тридцатилетней войны впала в варварство, в неприкосновенности сохранилась только религия. В ее недрах укрылась и поэзия. Так во времена величайшего бедствия Германия создала духовную поэзию, равной которой нет в мире, — перед ней бледнеет великолепие псалтыря.

Песни того времени — зеркало происходящих событий. Когда в 1613 году чума посетила Восточную Германию, Валериус Хербергер пел свою траурную, несущую утешение песнь «Valet will ich dir geben, du arge falsche Welt» (VII, № 50 и 51); в песне Мартина Ринкарта (1586—1649) «Nun danket alle Gott» (VII, № 43) звучат мирные колокола 1648 года.

Конечно, не все авторы этих песен — таланты первого ранга. Но искренность благочестивого чувства и торжественная красота языка, воспитанного постоянным чтением библии, возвышают эти песни. Может быть, певцы сочиняли тогда и слишком много. В духовной поэзии бывает, как в лирике: в одной-единственной вдохновенной песне поэт как бы чудом, на одно мгновение, начинает говорить языком гения, чтобы выразить то, что в других произведениях скажет с трудом, заикаясь. И эта одна песня продолжает жить. Иоганн Рист (1607—1667) сочинил шестьсот пятьдесят восемь песен; из них только пять или шесть сохранились в сборниках[1].

Среди этих песенных поэтов два мистика: Филипп Николаи (1556—1608) и Иоганн Франк (1618—1677). К ним Бах чувствовал особое расположение, ибо, подобно ему, их вдохновляла библейская «Песнь песней». Бах написал кантаты на слова Николаи «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (№ 1) и «Wachet auf ruft uns die Stimme» (№ 140); последнюю он использовал еще для органного хорала (VII, № 57). Песнь Франка «Jesu meine Freude» он использовал в мотете и двух органных хоралах (V, № 31 и VI, № 29). Песня того же автора «Schmücke dich, o liebe Seele» вдохновила его на сочинение кантаты (№ 180) и прекрасной хоральной фантазии (VII, № 49), которая привела в восхищение Шумана, когда он услышал ее на органе в исполнении Мендельсона.

Но уже приближался закат. Нравоучительный тон и субъективное чувство проникают в религиозную поэзию и лишают ее

---

[1] Назовем еще Пауля Флемминга (1609—1640), Иоганна Хермана (1585—1647), Симона Даха (1605—1659).

той наивной, простой объективности, которая только и может создать культовую песню для общины. Во времена начинающегося упадка, когда чувство и язык перестают быть естественными, выступает, словно пытаясь задержать неизбежно грядущее, Пауль Герхардт (1607—1676), король духовных певцов.

Внешне, казалось бы, он полностью подчинен лютеровой схоластике, которая так скоро вытеснила живой дух реформации. Курфюрст Фридрих Вильгельм, принадлежавший к реформированной церкви, потребовал от берлинских проповедников, чтобы они обязались дать подписку не обострять догматических разногласий между реформаторами и лютеранами, дабы сохранить добрый мир. Пауль Герхардт, несмотря на доброжелательную предупредительность курфюрста, отказался дать не только такую подписку, но и устное обязательство и потому должен был оставить свою должность, хотя этот кроткий человек никогда и не вел с кафедры оскорбительной полемики, которую курфюрст хотел прекратить. Но требуемое обещание он рассматривал как отречение от веры отцов [1].

Из его ста двадцати песен свыше двадцати вошло в песенные сборники. Они полны силы и скромного благочестия и изложены благородным народным языком. Еще при жизни поэта некоторые его песни были приняты церковью; во времена Баха многие из них стали общим достоянием.

Бах был почитателем Пауля Герхардта и в своих кантатах часто пользовался строфами из его песен. В хоралах из «Страстей по Матфею» он обработал пять строф из песни «O Haupt voll Blut und Wunden» и одну строфу из песни «Befiehl du deine Wege» [2].

Однако подлинно творческий период духовной песни к его времени уже был завершен. Правда, пиетизм также помог созданию духовной поэзии. Но пиетистские тенденции оказали значительно меньшее влияние на баховские произведения,— мы имеем в виду только хоральные строфы. Бах черпал из сокровищницы прошлого, которая была богато представлена в песенниках. Эта сокровищница со временем все более пополнялась. Так, эрфуртский сборник 1524 года содержал двадцать шесть песен; первое издание Бабста — сто одну песню; крюгеровское собрание, которым почти столетие пользовались в Берлине, имело в первом издании (1640) двести пятьдесят песен, в сорок

---

[1] Из богатой литературы о Пауле Герхардте, которую нам дал юбилейный 1907 год, выделим работу Пауля Вернле (Paul Wernle. Religionsgeschichtliche Volksbücher, Tübingen). О жизни поэта мы почти ничего не знаем. Удивительно, как неравноценны произведения Герхардта. Очень часто он разрабатывает чужие мотивы.

[2] «Страсти по Матфею» № 21, 23, 63 (2 строфы) и № 72; № 53. Песня «O Haupt voll Blut und Wunden» близка к «Salve caput cruentatum» Бернгарда из Клерво.

четвертом (1736) — тысячу триста; люнебургское (1686) — две тысячи; лейпцигское 1697 года — свыше пяти тысяч.

Из сохранившейся инвентарной описи мы знаем, что Бах имел это восьмитомное лейпцигское издание[1]; куда делся экземпляр, который он постоянно держал при себе и так часто перелистывал, неизвестно.

Старинный хорал занимал выдающееся место в произведениях Баха, и это стало роковым для нашего композитора: во имя «просвещенного вкуса» рационализм осудил старинную духовную песню. Это осуждение распространилось, в частности, и на Баха. Кантаты и «Страсти» кантора церкви св. Фомы не существуют для второй половины XVIII века, они отправлены в изгнание вместе со старинной духовной песней. Когда же Эрнст Мориц Арндт (1769—1860), Макс фон Шенкендорф (1783—1817) и Филипп Шпитта (1801—1859)[2] повели борьбу с опошлением песенных книг и восстановили доброе имя старинного поэтического творчества, была подготовлена почва и для понимания музыки Баха.

---

[1] Шпитта II, стр. 96, 751.
[2] Отец известного биографа Баха.

## III

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ

При выборе мелодий Лютер следовал тому же правилу, что и при сочинении текстов: он брал из старого все, что в какой-либо мере было пригодным, и «улучшал» его. Но в мелодии он вносил больше изменений, ибо прежде всего заботился о том, чтобы они были певучими и доступными.

В 1524 году, таком решающем для немецкой духовной песни, два выдающихся музыканта, Конрад Рупф и Иоганн Вальтер [1], три недели гостили у Лютера, составляя его «музыкальный совет». В своей книге «Лютер — отец евангелического церковного пения» [2] Кёстлин так изображает их совместную работу: «В то время как Вальтер и Рупф с пером в руке сидели за столом, склонившись над нотной бумагой, Лютер расхаживал взад и вперед по комнате и до тех пор насвистывал на флейте мотивы вспоминаемых или заново сочиненных мелодий для подобранных им текстов, пока мелодическая строка не выливалась в ритмически завершенное, хорошо закругленное, полное силы и выразительности целое».

Следовательно, духовные песни эпохи средневековья сохраняли свои мелодии, а гимны переводились так, чтобы слова соответствовали старым напевам. Показателен в этом отношении эрфуртский песенник 1524 года. Причем нередко новый текст составлялся в расчете на мелодию уже известной духовной песни.

Но, ввиду того что лишь в редких случаях известна история мелодии до того, как она стала духовной песней, имя которой

---

[1] Иоганн Вальтер, родившийся в 1496 году, происходил из Тюрингии; приблизительно с 1523 года он служил в канторате курфюрста в Торгау. Когда в 1530 году канторат по недостатку денежных средств был закрыт, Вальтер, поддержанный Лютером, учредил при содействии бюргерства новый канторат. После битвы при Мюльберге (1547) Мориц Саксонский, став главою новой области, организовал княжескую капеллу в Дрездене, руководство которой поручил Вальтеру. Последний оставался там до 1554 года, затем вернулся в Торгау, где прожил до 1570 года.

[2] A. Köstlin. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Sammlung musikalischer Vorträge und Aufsätze. Breitkopf u. Härtel. Leipzig 1881, S. 306.

она с того времени носит, сейчас трудно установить, какие из них были унаследованы и какие сочинены музыкантами реформации. Во всяком случае, число последних нельзя преуменьшать. В их создании прежде всего велика заслуга Иоганна Вальтера.

Однако трудно сказать, в какой мере Лютер был творцом новых мелодий. Свидетельства современников, на основании которых ему приписывается ряд напевов, недостаточно конкретны. Мелодия «Ein feste Burg», несомненно ему принадлежащая, соткана из оборотов грегорианского хорала. Признание этого факта нисколько не умаляет красоты мелодии и не лишает Лютера его славы. Разве не требуется определенный талант для того, чтобы из обрывков создать единое целое? [1]

В своей мелодии к немецкому Gloria — «Allein Gott in der Höh sei Ehr» — Николай Дециус, как известно, использует напев «Et in terra pax» католической пасхальной Gloria. В этом нет ничего удивительного: Дециус воспитывался в певческой школе католической церкви, поэтому скорее обратное было бы странным. Данный пример показывает, что и средневековая духовная песня вырастает на основе грегорианских напевов.

Особенно повезло в изобретении хоральных мелодий благочестивому кантору из Иоахимсталя в Чехии Николаусу Херману, который одновременно был и поэтом и музыкантом. Он сочинил песни «Lobt Gott ihr Christen allzugleich» и «Erschienen ist der herrlich Tag» (V, № 40 и 15).

В общем музыкантов, сочинявших духовные мелодии, было не так уж много — и не потому, что недоставало способных к этому художников, а потому, что их услугами не пользовались. Трудно создать мелодию, которая стала бы действительно народной и получила затем широкое распространение; для этого требовалось длительное время. Гораздо проще было заимствовать для церковной службы существующие народные напевы, прежде всего духовные; если же их не хватало, то светские. Последние были широко использованы протестантской церковью [2].

Духовные мелодии, как и нации, не возникают сами собой: все они — переселенцы с чужой земли. О том, что старинная духовная музыка перекочевала в церковь с языческой улицы, говорит в своем докладе такой знаток, как О. Геварт [3].

Но реформация преследовала другую, более важную цель, чем только отыскание пригодных для богослужения мелодий.

---

[1] По этому вопросу см.: W. Bäumker. Monatshefte für Musikgeschichte, 1880. Его необоснованное определение первоисточников мелодии оспаривает А. Кёстлин (см. цит. выше книгу, стр. 313 и след.).

[2] О светских первоисточниках духовных напевов см.: F. M. Böhme. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem XII. bis zum XVII. Jahrhundert. Leipzig 1877.

[3] A. Gevaert. Der Ursprung des römischen Kirchengesangs. Deutsch von H. Riemann. Leipzig 1891. См. также: G. Morin. Der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Paderborn 1892.

Вводя в церковь народную песнь, она вообще хотела уничтожить светское искусство. Это было не просто заимствование, но попытка обратить в свою веру. Название сборника, вышедшего во Франкфурте в 1571 году, гласит: «Уличные песни, песни кавалеров и горцев, превращенные в христианские, моральные и добропорядочные, дабы искоренить со временем дурную и соблазнительную привычку петь на улицах, в полях и домах негодные безнравственные песенки, заменив их тексты душеспасительными и хорошими словами».

Дьяволу не надо отдавать все прекрасные мелодии, говорил еще Лютер и поэтому напев рождественской песни «Vom Himmel hoch da komm ich her» заимствовал из песни-загадки «Ich komm aus fremden Landen her»; в этой песне певец задает загадку и получает венок из рук девушки, которая не смогла разгадать ее [1]. Однако мелодию все же пришлось снова отправить к дьяволу, так как и после своего обновления она распевалась на всех танцевальных площадках и во всех трактирах. В 1551 году Вальтер изъял ее из песенного сборника и заменил мелодией, на которую и сейчас поется лютеровская рождественская песня (V, № 49 и стр. 92).

Однако подобные рецидивы являлись исключением. Большинство облагороженных церковью мелодий укрепилось в своем новом звании, так что скудные литературные свидетельства, накопленные в течение столетий, не могли вполне доказать их светское происхождение. Тем не менее, как справедливо заметил один остроумный человек, можно ввести в заблуждение любого приверженца «чистоты» церковной музыки, показав ему старинный светский мотет с подписанным под ним духовным текстом.

Вот почему песня Генриха Изаака «Inspruck, ich muß dich lassen» столь органично преобразуется в хорал «O Welt ich muß dich lassen» [2]. Мелодия песни ландскнехтов в битве при Павии получает духовный текст «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (V, № 13). Хоральная мелодия «Von Gott will ich nicht lassen» (VII, № 56) возникает из любовной песенки «Einmal tät ich spazieren». Хорал «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» (VI, № 28) заимствовал свою мелодию из другой любовной песни — «Es gibt auf Erd kein schwerer Leid». Мелодия хорала «Helft mir Gottes Güte preisen» (V, № 21) появилась в 1572 году в «Застольных песнях» Иоахима Магдебурга.

---

[1] См.: F. Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch. Göttingen 1903. Мелодия приведена на стр. 48—50 как духовная песня; впервые она напечатана в сборнике Клуга 1531 года.

[2] Бах. Страсти по Матфею, хоралы № 16 и 44. Сейчас эта мелодия обычно называется по песне «Nun ruhen alle Wälder». Впервые издана в нюрнбергском песеннике 1569 года.

В 1601 году Ганс Лео Гасслер (1564—1612) из Нюрнберга издает «Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Palletti, Galliarden und Intraden» для 4, 5 и 8 голосов. Мелодия любовной песни из этого сборника «Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart» двенадцать лет спустя появляется в виде заупокойного хорала «Herzlich thut mich verlangen». Позднее к ней присоединяются слова Пауля Герхардта «O Haupt voll Blut und Wunden» — она приобретает значение главенствующей мелодии баховских «Страстей по Матфею».

Чужеземные мелодии, если только они были привлекательны и красивы, задерживались уже на границе и приспосабливались для протестантского богослужения. Так, мелодия хорала «In dir ist Freude» (V, № 34) итальянского происхождения: она заимствована из «Balletti» Джованни Гастольди. То же самое произошло и с французской песенкой «Il me suffit de tous mes maux»: в 1529 году она появилась в сборнике «Тридцать четыре песни», выпущенном знаменитым парижским музыкальным издателем Пьером Аттеньяном, и послужила основанием для мелодии «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» [1]. Подозревал ли Бах об этом, когда гармонизовал прекрасную светскую мелодию для «Страстей по Матфею» (№ 31)?

Позже французские народные песни перешли в немецкий хорал из гугенотского псалтыря. Кальвинистская церковь не унаследовала духовной народной песни. Поэтому в еще большей мере, чем немецкая, она нуждалась в заимствованиях. О. Доуэн в своей увлекательной книге «Клеман Маро и гугенотский псалтырь» [2] рассказывает, как подбирались мелодии для псалтыря. Сам Кальвин не мог удержаться от смеха, когда легкомысленнейшие мотивы целомудренно и благочестиво сочетались с возвышенными творениями Давида и Соломона. Это был единственный раз в жизни Кальвина, когда он смеялся.

В окончательном варианте псалтырь был издан в 1562 году. Уже в 1565 году Амброзиус Лобвассер, профессор права в Кенигсберге, опубликовал немецкую переработку псалмов, в которой было использовано сто двадцать пять мелодий французского издания. Так они стали известны в Германии и перешли затем в немецкие хоральные сборники. Прекрасная мелодия «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (VII, № 58) была взята из гугенотского псалтыря и, по-видимому, ведет свое происхождение от французской народной песни [3].

---

[1] Правда, содержание французской любовной песенки трагично.

[2] O. Douen. Etude historique, littéraire, musicale et bibliographique. 2 Bände. 1878 u. 1879.

[3] О происхождении песен см.: Ph. Wolfrum. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung. Leipzig 1891.

Как повезло хоральным мелодиям, о происхождении которых ничего не известно! Этот прекрасный жребий выпал на долю мелодий к песням Николаи «Wie schön leuchtet der Morgenstern» и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (VII, № 57). Обе песни впервые появились в 1598 году в приложении к трактату о блаженствах будущей жизни.

Когда же, наконец, оказалось использованным все пригодное мелодическое богатство, настало время для создания оригинальных мелодий. Богатая духовная поэзия XVII столетия вдохновляла и композиторов. Вряд ли встречались в то время музыканты, не сочинявшие духовных мелодий. Почти все мастера, отличившиеся в многоголосной хоральной композиции, должны быть упомянуты и в истории музыки духовных песен.

С мелодиями дело обстояло так же, как со стихами: наряду со многими творениями, осужденными на забвение, в некоторых или даже одном только из них ощущается дыхание вечной жизни. Они блистают в наших песенных сборниках, их неувядаемая красота не померкнет.

Среди этих композиторов выделяется Иоганн Крюгер (1598—1662), кантор церкви св. Николая в Берлине, посвятивший свое искусство поэтическому творчеству Пауля Герхардта и Иоганна Франка. Лучшие из его мелодий, как, например, «Jesu meine Freude», «Schmücke dich, o liebe Seele», «Nun danket alle Gott», занимают почетное место в произведениях Баха. И мелодия первого хорала «Herzliebster Jesu» из «Страстей по Матфею» принадлежит Крюгеру.

Однако к началу XVIII столетия новые художественные веяния предопределили кризис духовной песни. Немецкое музыкальное искусство потеряло вкус к немецкому пению и все более подпадало под влияние чувственного очарования итальянской мелодики. Не было более той свежести чувств и наивности, которые со времен средневековья придавали этим мелодиям своеобразную красоту. К тому же расветавшая тогда в городах и при дворах светская музыка призывала к решению новых задач, и композиторы уже перестали считать самоотверженное служение духовной поэзии своим единственным назначением.

Когда выступил Бах, великое время хорального творчества и духовной поэзии пришло к концу. Правда, и тогда еще композиторы сочиняли духовные мелодии. Но это были песни в форме арий, а не подлинно общинные напевы: им присущ некоторый оттенок субъективизма.

И Бах был в этом подчинен законам своего времени. Когда в 1736 году Шемелли, придворный кантор в Цейтце, издал у Брейткопфа большой сборник песен, содержащий 954 напева, он пригласил для сотрудничества и знаменитого кантора церк-

ви св. Фомы. Как сообщает предисловие к сборнику, Бах не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням, которые их еще не имели. Так как имена авторов мелодий в этом сборнике, равно как и в других сборниках, не указаны, то невозможно с полной достоверностью установить, какие напевы и сколько именно принадлежат Баху. Однако те из них, которые ему можно приписать, ибо ранее они нигде не встречались, представляют собой скорее духовные арии, чем хоралы.

Речь идет не о художественных достоинствах, но только о характере данных напевов, своеобразная красота которых в том и заключается, что сочинил их художник, воспитанный на немецком хорале, но под влиянием итальянской мелодики с присущей ей законченной формой. Кто приходил в трепет при звуках «Komm süßer Tod» или «Liebster Herr Jesu», тот знает, как бесконечно прекрасны эти мелодии.

Однако это уже не песни для общины, и их нельзя переложить на четыре голоса: они увянут тогда, как водяная лилия, оторванная от своей почвы. Если их исполнять в духе хоралов, они покажутся тяжеловесными и бледными.

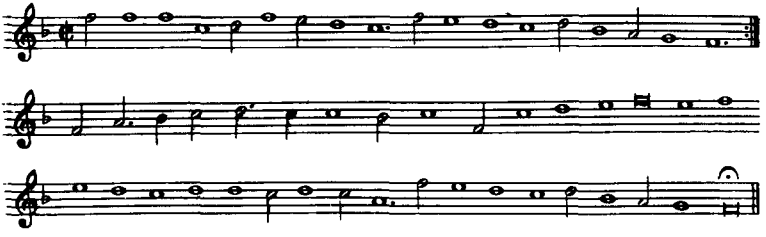
После Баха связь между хоралом и духовной песнью полностью прервалась. Мелодии, которые Эммануил Бах, Иоганн Иоахим Кванц, Иоганн Адам Хиллер и Бетховен создавали, словно соревнуясь, на стихи Геллерта, показывают, как далеко они отошли от хорала.

Если в эпоху рационализма мелодии не были так опошлены, как тексты, то все же лишь после жестокой борьбы в хоральные сборники были снова введены старые напевы вместо бесхарактерных, лишенных индивидуальности новых. Теперь же спор идет о том, в каком виде принять эти старинные хоралы: в движении равными нотами, как нам передало их XVIII столетие, или вернуть им их первоначальное ритмическое разнообразие. Нелегко ответить на этот вопрос. Всякому «да», принятому из исторических, художественных или практических соображений, можно сразу же противопоставить столь же равноценное «нет».

Приверженцы новой ритмически сглаженной формы хорала могут сослаться на Баха, который не чувствовал никакой художественной потребности вернуться к старой, свободной хоральной ритмике, хотя в его время прежняя традиция была еще достаточно сильна; с чисто музыкальной точки зрения, скажут они, мы не можем возражать против такого хорала, коль скоро он завещан нам Бахом. Однако ревнителям ритмически равномерных мелодий Бах мог бы ответить, как блаженной памяти апостол Павел ответил всезнающим коринфянам, что и для него самое главное — сохранить дух.

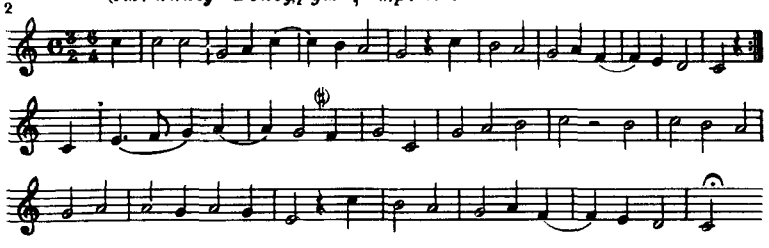
Приводим три типичные формы хорала «Ein' feste Burg» [1]:

1 Первоначальная форма лютеровского хорала

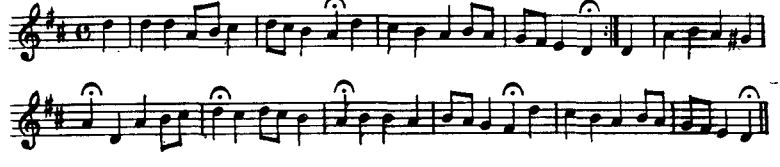


Лютеровский хорал в песенном сборнике 1570 года
(*см. книгу Вольфрума, стр.* 216)

2



3 Лютеровский хорал у Баха



---

[1] Историю этой песни на протяжении 200 лет рассказывает Ф. Целле (Fr. Zelle) в своих очерках «Ein' feste Burg». 1895, 1896 u. 1897. Berlin, Gärtners Verlag.

## IV

## ХОРАЛ В ЦЕРКВИ

Как было введено во времена реформации пение всей общины? Обычно этот вопрос решают слишком просто и думают, что верующие постепенно научились подпевать мелодии, которая игралась на органе. Но верно ли, что этот священный инструмент был наставником общины?

Можно перечесть все произведения Лютера и все же не найти в них ни одного места, где бы он рассматривал орган как инструмент, сопровождающий общинное пение[1]. Больше того: он, почитатель любой подлинно церковной музыки, нигде не дает указаний о том, как должен орган участвовать в богослужении. И совсем уже удивительно, что в тех немногих местах, где упоминается орган, он говорит о нем не с восхищением, но почти презрительно. Он не считает его необходимым или хотя бы желательным; там же, где орган есть, он в лучшем случае терпит его.

Его современники думали так же. Мы не должны удивляться тому, что реформированная церковь раз и навсегда категорически осудила и изгнала орган. В лютеровой и даже в католической церкви в это время происходило приблизительно то же самое. Орган и раньше имел своих противников. Не кто иной, как сам Фома Аквинский, объявил ему войну, ибо находил органную музыку, как и вообще инструментальную, непригодной для пробуждения набожных чувств. Но в XVI столетии уже со всех сторон поступают на нее жалобы, и Тридентский собор (1545—1563), урегулировавший все неясные церковные и культовые вопросы, вынужден был строго ограничить чрезмерное и слишком широкое применение органа в церкви. И католики и протестанты поставили органу срок для

---

[1] Далее излагаются главные мысли Георга Ричеля, взятые из его прекрасного трактата, который впервые внес в этот вопрос некоторую ясность. Вместо того, чтобы придумывать теории, он приводит документы, церковные установления, предисловия к песенным сборникам, проповеди при освящении органа и при похоронах. См.: Georg Rietschel. Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1893.

покаяния и исправления его нечестивой природы, в противном случае его ждало изгнание из церкви.

Он вполне заслужил эту немилость. Назначение и роль органа известны из епископального постановления, изданного в 1600 году папой Клементом VIII. На органе прелюдировали, задавая тон священнику или хору. Позже он участвовал в исполнении литургических песен и гимнов, так что попеременно одну пьесу пели, а другую играли на органе. Но никогда орган не привлекался для сопровождения хора. Этого не позволяло примитивное состояние инструмента того времени: грубые клавиши не допускали полифонической игры, к тому же из-за нетемперированного строя можно было чисто играть на нем только в одном или в двух ладах.

Итак, хор и орган выступали не совместно, а попеременно. После того как органист исполнял свою строфу, один из хористов должен был, согласно упомянутому выше постановлению папы, громко читать или, еще лучше, петь соответствующий текст.

При таком свободном применении органа злоупотребления были неизбежны. Ввиду того что нельзя было играть на нем полифоническую музыку, органист часто впадал в соблазн быстрыми пассажами заполнять свою партию при прелюдировании или исполнении положенной строфы песни. Еще хуже было, когда он увлекался популярными светскими мелодиями, что, по-видимому, часто случалось. В 1548 году органист в Страсбурге лишился своего места — во время Offertorium он играл французские и итальянские песни [1].

К тому же органу передавались также напевы, которые должен был исполнять хор, так что органист слишком долго солировал. Как широко распространен был этот обычай, видно из рассказа, живо переданного Лютером в его «Застольных беседах»: «Когда я в Эрфурте был еще молодым монахом и должен был, собирая подаяния для монастыря, ходить по деревням, пришел я в одну из них и служил там мессу. Когда же я оделся, пономарь начал играть на лютне Kyrie eleison и Patrem; тут я с трудом удерживался от смеха, так как не привык к подобной музыке; и я должен был приноравливать свое Gloria in exelsis к его Kyrie».

Практика замены хоровых литургических частей (Kyrie eleison и Patrem) органом была тогда настолько обычной, что этот пономарь за отсутствием органа обратился к лютне.

Роль органа в протестантской церкви долгое время оставалась той же, что и в католической. Органист прелюдировал, задавая тон священнику и хору, и играл затем, когда хор молчал; теперь же присоединилось еще пение общины. В Виттен-

---

[1] Rietschel, S. 38.

берге органист почти перед каждым выступлением священника, хора или общины, а помимо того, в исполнении Kyrie, Gloria и Agnus Dei принимал участие вместе с хором. Мы узнаем об этом от Вольфганга Мускулуса, который был в 1536 году при заключении конкордата в Виттенберге и описал воскресное богослужебное пение перед троицей в тамошней приходской церкви [1].

Теперь объясняется любопытное наставление, которое встречается в церковных правилах XV и XVI веков, а именно: «орган в церкви должен прерывать пение». Этим постановлением предписывается прекращать общинное пение для того, чтобы лишь определенные строфы органист играл на своем инструменте. Одновременно церковные правила предостерегают: это не должно случаться слишком часто — в одной песне не больше двух или трех раз. Так указано в «Страсбургском церковном порядке» 1598 года [2]; точно так же — в «Нюрнбергском общинном порядке» 1606 года. О сопровождении органом хорала, исполняемого общиной, вначале и по крайней мере еще три поколения спустя не было и речи.

Какова же роль хора в общинном хорале? Заменял ли он орган, поддерживая и ведя за собою пение верующих? Даже беглое ознакомление с первыми песенными сборниками, предназначенными для богослужения, показывает, что и это не входило в намерения Лютера.

Вышеупомянутый эрфуртский сборник, изданный Юстусом Ионасом, был не церковным, но домашним семейным песенником, как об этом ясно говорит его название. Мелодия каждой песни изложена одноголосно, дабы глава семьи мог спеть ее детям и домочадцам. Жена страсбургского реформатора Катерина Целль желала бы, чтобы «бедная мать, мечтающая о сне, но в полночь вынужденная качать плачущее дитя, спела бы ему песню о божественных вещах» [3]. Это была бы истинная колыбельная песнь, и она больше понравилась бы богу, чем вся музыка, исполняемая на органе в католической церкви при обряде «укачивания в яслях».

Сборник церковных хоралов, опубликованный Лютером и Вальтером в Виттенберге в 1524 году, в то время, когда в Эрфурте печатался «Энхиридион», не предполагает пения общины. Он содержит только вокальные партии четырех- и пятиголосных хоралов, причем участие общины в пении заранее исключено тем, что хоральная мелодия расположена не в дисканте, а в теноре [4]. Эти вокальные партии, гравированные, по

---

[1] Rietschel, S. 20.

[2] Там же, S. 25 ff.

[3] Из предисловия Катерины Целль к ее песенному сборнику 1534 года. См.: Rietschel, S. 24.

[4] Название сборника: Geystliche Gesanck-Büchlein. Wittenberg 1524. Он содержит 38 песен.

всей вероятности, не без участия друга Лютера, художника и резчика по дереву Луки Кранаха, предназначены для хорового пения хоральных мотетов, то есть мотетов с cantus firmus, как это принято было в духовной и светской музыке того времени.

Художник противостоял реформатору. Последовательно развивая свои реформаторские замыслы, Лютер должен был преобразовать церковное богослужение по образцу обыкновенного домашнего так, чтобы общинный хорал стал единственно возможной музыкой при богослужении. И действительно, он стоял на этом пути в своей первой радикальной работе «Порядок богослужения в общине» (1523). Однако в этом и заключается величие Лютера и вместе с тем его роковая судьба, что он не продумывал мысль до конца, а, как это бывает с гениями, противоречиво претворял свои замыслы в жизнь.

Лютер был почитателем нидерландской контрапунктической музыки. «Ученую музыку» он относил к совершеннейшим откровениям бога. «Когда естественная музыка украшается и совершенствуется искусством,— сказал однажды,— тогда с величайшим удивлением видят и познают, правда не полностью (ибо полностью ни понять, ни постичь этого нельзя), великую и совершенную мудрость бога в его чудесном творении — музыке. И прежде всего необычно и достойно удивления следующее: кто-нибудь поет плохую мелодию, или тенор (как это называют музыканты), а подле него поют еще три, четыре или пять других голосов, которые вокруг этой плохой мелодии (или тенора) с ликованием играют и скачут, эту самую мелодию разнообразно и чудесно украшают и наряжают — словно ведут небесный хоровод. Так что те, кто хоть немного в этом понимает и через это воодушевляется, весьма удивляются и полагают, что ничего нет чудеснее на свете, чем такое пение, украшенное множеством голосов» [1]. Ни до этого, ни после никто не изобразил столь прекрасно чудо контрапунктической музыки.

Любимые композиторы Лютера — Жоскен Депре (1450 — 1521), придворный композитор Людовика XII, и Людвиг Зенфль (ум. около 1555 года), ученик Генриха Изаака, работавший при дворах Вены и Мюнхена. Известно его высказывание о Жоскене: «Он — хозяин над звуками; они делают то, что он хочет; другие же мастера делают то, что хотят звуки». Когда однажды в доме Лютера исполнялся мотет Зенфля, он воскликнул: «Подобный мотет при всем моем желании я не мог бы сочинить, как и он, в свою очередь, не мог бы сказать проповеди на псалм так, как это могу я» [2].

---

[1] Цитата из так называемой «Lobrede Luthers auf die Musik» («Лютеровская похвала музыке»). Первоначально она была написана по-латински (см.: Rietschel, S. 36).

[2] Luthers Tischreden. Ed. Irmischer, S. 62.

Музыкант Лютер не мог согласиться с теми, кто требовал устранения из церкви хора и художественного пения; он не мог видеть в хоре только средство для привлечения верующих к общинному пению, как того желали многие из его окружения. В предисловии к вальтеровским хоралам от 1524 года он пишет: «Я не придерживаюсь мнения тех, кто думает, что евангелие поразит и уничтожит все искусства, как это считают некоторые святоши, но я очень хотел бы видеть все искусства и особенно музыку на службе у того, кто их создал и дал нам. Поэтому пусть всякий благочестивый христианин действует в этом направлении — так, как ему понравится, в меру сил, дарованных ему богом» [1].

Так в лютеровом богослужении искусству была выдана охранная грамота. Оно заняло в нем свое самостоятельное место. Поэтому все стадии развития музыки ясно отразились в богослужении, порядок которого был установлен Лютером. Под конец, когда мотет под влиянием итальянского искусства преобразуется в кантату, вместе с которой вторгается в церковь не только инструментальная музыка, но и откровенный оперный стиль, духовный концерт прерывает богослужение и становится кульминационной точкой культового обряда. Именно в это время появился Бах. На обложках его партитур уже значится не «кантата», а «концерт».

Не будь Лютер художником, никогда не смог бы Бах написать свои духовные концерты, предназначенные для исполнения при богослужении. Или все-таки написал бы? Что стало бы с ним, если бы он родился в Цюрихе или Женеве?

Итак, на первых порах ни орган, ни хор не поддерживали общинный хорал — его пели в унисон без сопровождения, как это делалось и в католической церкви на исходе средневековья.

Не следует преувеличивать число общинных хоралов, исполнявшихся во время богослужения. Там, где имелся хор, прихожане ограничивались только пением символа веры между чтением евангелия и проповедью и, возможно, песнью причастия. В Виттенберге, как сообщает Мускулус, община, вероятно, вообще не пела, хоралы также были переданы хору. В других местах, например в Эрфурте, существовал обычай между посланиями апостолов и евангелием чередовать пение общины с хором, причем хор пел секвенцию, а община отвечала немецким хоралом, предписанным на данное время церковного года. Для этого достаточно было пяти-шести хоралов в год, так как иногда в течение нескольких месяцев во все воскресные дни пели тот же хорал.

В церквах, где не было профессионального хора, возрастало участие прихожан, исполнявших в немецкой хоральной ма-

---

[1] Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch (цит. изд.), S. 10.

нере Kyrie, Gloria и Agnus Dei. Но обычно и здесь ограничивались пятнадцатью, самое большее двадцатью хоралами за год, каждый из которых раз и навсегда закреплялся за соответствующим воскресеньем.

При более близком рассмотрении выносишь впечатление, что общинное пение вместо того, чтобы приобрести большее распространение, на протяжении XVI века, наоборот, оттеснялось профессиональным хором и органом, который, несмотря на все запрещения, все же всюду процветал [1].

Следовательно, имелось достаточно оснований для того, чтобы в конце первого столетия после реформации была осуществлена попытка помочь хоралу в его беде, причем инициатива принадлежала не музыканту, а священнику. В 1586 году вюртембергский придворный проповедник Лукас Осиандер опубликовал свои «Пятьдесят духовных песен и псалмов, на четыре голоса в контрапунктической манере так расположенных, чтобы их могла петь вся христианская община; издано для церквей и школ в славном княжестве Вюртемберг» [2]. Это был первый хоральный сборник в нашем смысле слова, но написанный на этот раз не для органа, а для хора. Именно последнему Осиандер поручает руководство общинным пением, тем самым подтверждая, что в его время орган не имел ничего общего с пением прихожан.

В своем предисловии он надеется, что перенесение мелодии из тенора в дискант окажет действительную помощь простым людям, ибо, услыхав мелодию, они с радостью станут ей подпевать [3].

Не ошибся ли он? На самом деле это было полумерой, ложным компромиссом между полифонией и монодией. Если он хотел ввести полифонию, то следовало, как это позже было сделано в Швейцарии, предложить всей общине четырехголосное хоровое пение. Если же Осиандер хотел пренебречь полифонией, то хор как запевала должен был в унисон поддерживать пение общины; в те времена, несомненно, так и поступали сельские канторы, поддерживая мелодию хорала свежими голосами школьной молодежи, без помощи хора и органа.

Осиандер хотел объединить пение профессиональное и общинное, но вместо радикального решения предложил полумеру. Действительно, как мог хор, в то время немногочисленный, «поддерживать» своими гармониями cantus firmus, который исполнялся целой общиной?

---

[1] Rietschel, S. 49.

[2] Friedrich Zelle. Das erste evangelische Choralbuch Osianders. 1586. Berlin 1903.

[3] В сборнике Вальтера (1524) из 38 хоралов только 2 имеют cantus firmus в сопрановом голосе, что, однако, не указывает на участие в их исполнении прихожан.

Ганс Гасслер[1] также пытался продвинуться по этому пути и опубликовал наряду с прекрасными, предназначенными только для хорового пения «Cantiones sacrae» («Духовные песни») и «Sacri concertus» («Духовные концерты»), подзаголовок которых гласит: «Церковное пение, псалмы и духовные песни на известные мелодии с четырьмя голосами, несложно гармонизованные, проведенные таким способом, чтобы в христианском собрании простые люди могли петь их наряду с фигуральной (т. е. полифонической) музыкой».

И все же неправильно было бы представлять мастеров церковной музыки на рубеже XVI и XVII веков, которые переносили мелодию из тенора в сопрано, подражателями Осиандера; не практические соображения побуждали их порывать с прежней традицией. Причины здесь другие: немецкое искусство постепенно высвобождается от нидерландской чисто контрапунктической манеры и подпадает под воздействие итальянского искусства, в котором мелодическое начало подчиняет себе контрапунктическое. Мельхиор Вульпиус[2], Сет Кальвизиус[3], Михаэль Преториус[4], Иоганн Эккард[5] в своих великолепных произведениях следуют не столько вюртембергскому придворному проповеднику, сколько новому духу времени.

Только случайно, благодаря этим блужданиям в области полифонического искусства, община получила возможность подпевать хору, исполняя cantus firmus. Мы не знаем, как она воспользовалась этим правом, равно как вообще никогда не узнаем то, что нас практически более всего интересует в искусстве, ибо повседневные обычаи нигде не описываются.

---

[1] Ганс Лео Гасслер родился в Нюрнберге в 1564 году. Банкиры Фуггеры отправили двадцатилетнего юношу в Венецию обучаться музыке у итальянских мастеров. В 1601—1608 годах он работал органистом и регентом в своем родном городе; в 1608 году, следуя приглашению курфюрста, он отправился в Дрезден. Но чахотка уже почти сломила его силы. Во Франкфурте, куда он сопровождал своего курфюрста на княжеский сейм, 8 июня 1612 года его настигла смерть.

[2] Мельхиор Вульпиус родился в 1560 году; с 1600 года — кантор в Веймаре; в 1615 он умер; в 1602 году в Йене опубликовал сборник духовных песен. В Эрфурте изданы также его «Страсти по Матфею».

[3] Сет Кальвизиус родился в 1556 году; в свое время был равно знаменит как филолог, математик и музыкант. Один из предшественников Баха по канторату св. Фомы в Лейпциге. Умер в 1615 году. Сборник духовных песен издан в Лейпциге в 1597 году.

[4] Михаэль Преториус (1571—1621) был капельмейстером у герцога брауншвейгского; опубликовал 9 сборников духовных песен, 1605—1610, которые содержат 1244 напева.

[5] Иоганн Эккард родился в 1553 году, учился в Мюнхене у Орландо Лассо. Некоторое время был капельмейстером у Фуггеров в Аугсбурге; в 1585 году, следуя призыву прусского герцога, отправился в Кенигсберг, где вскоре занялся собиранием и гармонизацией популярных в Пруссии мелодий. Плод этой работы был опубликован в Кенигсберге в 1597—1598 годах. В 1608 году курфюрст Иоахим Фридрих призвал его в Берлин. Он умер в 1611 году.

Ничего не объясняет и тот факт, что мелодии общинного пения, ранее называвшиеся «духовными песнями», получают теперь наименование хорала; это можно истолковать и так, что мелодии церковных песен из общинного достояния перешли во владение хора.

Во всяком случае, сами композиторы, несмотря на красивые слова и добрые намерения в предисловиях к сборникам своих пьес, имели в виду не столько прихожан, сколько хор. Это доказывает их контрапункт, при всей своей простоте уже достаточно сложный и по технике близкий мотету [1]. Для нас эти непередаваемо прекрасные хоральные творения, возникшие из сочетания итальянского и немецкого духа, остаются чисто хоровыми сочинениями, и как хорошо было, если бы мы могли их услышать в профессиональном хоровом звучании!

Такие попытки привлечения хора к пению прихожан имели место в конце XVI и первом десятилетии XVII века. Но уже к середине века роль руководителя общинным пением взял на себя орган. В 1650 году появляется органный сборник («Tabulaturbuch») Самюэля Шейдта, содержащий сто хоральных гармонизаций, предназначенных для сопровождения пения общины [2].

Это уже не результат теоретического мудрствования, но решение, предложенное самой жизнью — развитием техники органного строительства. К тому времени орган уже был приспособлен к полифонической игре и по звучности превосходил немногочисленный тогда хор. Раньше он сопровождал хор, который, в свою очередь, поддерживал пение прихожан, теперь же, наделенный мощью и полнотой звучания, он стал руководить пением.

И снова мы не знаем, с какого времени орган поддерживает исполнение хорала, с какого времени он вообще выступает вместе с хором. Во всяком случае, это произошло не раньше начала XVII века. Вульпиус, Преториус, Эккард и другие, по-видимому, еще ничего не знают об этом. Но уже Иоганн Герман Шейн, кантор церкви св. Фомы в Лейпциге, в своем песеннике 1627 года снабжает четырех-, пяти- и шестиголосные хоровые произведения цифрованным басом для «органистов, инструменталистов, лютнистов», что ясно указывает на совместное исполнение их хором и органом [3].

---

[1] См. предисловие Эккарда к церковным песням от 1597 года и Михаэля Преториуса к его «Musae Sionae». Одно только ясно из их рассуждений: сами они относились к своим произведениям как к опытам. См. также: Rietschel, S. 54 ff.

[2] Самюэль Шейдт (1587—1654) был органистом в Галле. Он является основоположником немецкого органного искусства.

[3] Rietschel, S. 48. В 1637 году Теофил Штаде, органист в церкви св. Лоренца в Нюрнберге, заново издал церковные песни Гасслера; в предисловии он посвящает их своим «любезным и верным коллегам,

Однако неверно полагать, будто органное сопровождение хорала вытесняет во второй половине XVII столетия хор. Еще во времена Баха хор участвовал, как и прежде, в исполнении хорала, причем в многоголосной манере, но орган, словно второй, бессловесный хор, поддерживал общинное пение.

Для органного искусства как такового исключительно важным явилось это усвоение вокальной полифонии, возникшее на основе хорального сопровождения. Хорал стал воспитателем органистов и направил их от ложной бессодержательной виртуозности к простому, подлинно органному стилю. С этого момента немецкое органное искусство освобождается от итальянского, французского и нидерландского влияния и избирает путь, на котором оно под присмотром хорала позже достигнет совершенства. Так как Шейдт благодаря хоралу практически уже овладел подлинно органным стилем, он понял, что его жизненная задача заключается в преодолении «колорированного» стиля школы голландца Свелинка[1].

Из этого видно, что идея в конце концов сильнее любых жизненных обстоятельств. Не Париж, не Венеция, где все для этого, казалось, было подготовлено, создали совершенное органное искусство, но бедные канторы и школьные учителя нищей страны, какой была Германия в течение двух поколений после Тридцатилетней войны. Каким незначительным представляется нам сейчас Фрескобальди, знаменитый в свое время органист собора св. Петра в Риме, по сравнению с Самюэлем Шейдтом, имя которого по другую сторону Альп было даже неизвестно[2].

С того момента, как орган, хор и община объединились в совместном исполнении хорала, отпала необходимость в их раздельном использовании, когда органист солировал, играя отдельные строфы. Однако насколько широко было развито самостоятельное применение органа, видно из появившейся в

---

которые органом поддерживают общину, задавая ей правильно мелодию, высоту и глубину». Значит, в то время в Нюрнберге орган принимал какое-то участие в пении хорала, хотя какое именно — неизвестно. Примечательно, однако, что хоровая фактура без изменений перекладывалась на орган.

[1] Ян Петер Свелинк (1562—1621) был органистом в Амстердаме. Все северонемецкие органисты находились под его влиянием.

[2] При этом техническое мастерство романских мастеров порой исключительно велико. Сейчас, когда снова стали известны не только эти имена, но и произведения, мы можем оценить их по достоинству. Особенное внимание следует обратить на издание А. Гильмана «Archives des Maîtres de l'orgue». До настоящего времени в нем опубликованы произведения Тителуза, Резона, Робердэ, Маршана, Клерабо, Дюмажа, Дакена, Жиго, Гриньи, Куперена, Бувена и Дандрие. При изучении этих произведений создается впечатление, что Баху они были лучше известны и оказали на него большее влияние, нежели это считалось до сих пор. Желательно, чтобы данное издание нашло доступ во все немецкие библиотеки. Эта музыка восполняет одну из важнейших глав в истории органного искусства. Многие из этих старинных произведений могут быть исполнены и в наши дни.

1624 году «Новой табулатуры» («Tabulatura nova») Шейдта. Она содержит главным образом вариации на наиболее распространенные хоралы, причем число вариаций соответствует числу стихотворных строф. Имеются и гимны различных периодов церковного года; в то время в Галле их пели еще по-латыни, тогда как в других городах уже исполнялись немецкие гимны. К ним присоединяются литургические пьесы, а именно: Kyrie, Gloria, Magnificat и Psalmus sub communione, «Jesus Christus unser Heiland», обработанные в том же роде[1].

Появившаяся на двадцать три года раньше «Цельская табулатура» («Cellische Tabulatur») составлена приблизительно так же, только содержит еще все «вероисповедальные песни» («Katechismuslieder»).

Сейчас уже невозможно выяснить, как долго удержалась засвидетельствованная всеми современными табулатурами практика самостоятельного исполнения на органе вокальных отрывков. Просматривая многочисленные баховские обработки хорала «Allein Gott in der Höh sei Ehr», склоняешься к мысли, что в его время еще сохранился старый обычай, согласно которому в некоторых случаях органист игрой на своем инструменте отвечал священнику, возглашавшему на алтаре Gloria. Мы знаем об этом обычае из сочинений Шютца.

Как обстояло дело с общинным пением во времена Баха, можно только догадываться. Во всяком случае, одно было достигнуто: количество исполняемых при богослужении песен значительно возросло. Для каждого чтения из евангелия полагалась одна или несколько песен, так что в соответствующие воскресенья всегда пели одно и то же. Эти песни назывались «cantica de tempore» («песни по случаю»); в сборниках они составляли первую часть и были распределены по соответствующим воскресным дням церковного года. Кантор самостоятельно выбирал их, никого не спрашивая. Значит, это происходило не так, как сейчас, когда песни выбираются священником в соответствии с его проповедью.

Практика «cantica de tempore» объясняет, почему органисты времен Пахельбеля и Баха стали писать циклы органных прелюдий на все воскресные дни.

Усвоила ли община новые песни и насколько живо и уверенно пела их, — это уже другой вопрос. Известно, что Маттесон и другие знаменитые гамбургские мастера не придавали

---

[1] «Новая табулатура» Шейдта состоит из трех частей. Две первые содержат хоралы, проведенные через все строфы, и вариации в том же роде на светские песни: бельгийская «Wehe, Windgen, wehe» (двенадцать строф), французская «Est-ce Mars» (десять строф) и немецкая «Also geht's, also steht's» (семь строф). Третья часть, содержащая Kyrie, Gloria, Magnificat в различных ладах и гимны, предназначена для литургического обихода (всего семь гимнов).

никакого значения общинному хоралу и вообще подобное пение не считали музыкой. Из этого можно заключить, что общинное пение у них в церквах было поставлено не блестяще, а сами они со своей стороны ничего не предпринимали, чтобы поднять его на более высокий уровень. В других городах, славившихся своими профессиональными хорами, происходило то же самое. Весь интерес поглощала кантата, в рамках богослужения выполнявшая роль духовного концерта. Так снова, как в начале реформации, восторжествовало пение профессионалов.

Как обстояло дело с общинным пением в Лейпциге — лучше ли, чем в других городах, — мы не знаем. Во всяком случае, нам неизвестно, чтобы Бах, в отличие от своих современников, хоть сколько-нибудь интересовался общинным пением. В своих «Страстях» он не привлекает прихожан к пению, хотя значение хорала в этом произведении исключительно велико. Но весьма вероятно, что лейпцигские прихожане во времена Баха пели совсем не так хорошо, как это принято считать.

Только спустя поколение после Баха, когда концертирующая музыка была изгнана из церкви и перестали существовать городские хоры, певшие в церквах, наступило время общинного пения; оно стало единственной культовой музыкой протестантизма. В эпоху рационализма и пиетизма осуществился идеал, который провозгласила реформация, но по ряду причин не смогла провести его в жизнь. Как ни варварски относился рационализм к старой духовной песне, его заслуги по отношению к церковному пению как таковому значительны. В конце концов он хотел заменить старую духовную песню новой лишь потому, что и по языку и по мыслям она стала чужой для верующих нового времени и поэтому уже не могла быть подлинно общинной песней.

Вопрос же о том, была ли поддержка общинного пения органом продуктивным решением задачи, остается открытым. Подобный обычай утвердился потому, что вошел в обиход. Но нельзя считать идеальным существующее поныне несамостоятельное, руководимое органом общинное пение. Идеал — пение без сопровождения, шествующее свободно и гордо; так было во времена средневековья и в первый период реформации.

## V

## ХОРАЛЬНЫЕ ПРЕЛЮДИИ ДО БАХА

Самой жизнью была опровергнута практика сольного исполнения на органе отдельных строф из песен и гимнов; в связи с этим возросло значение прелюдирования на темы хорала. Мы не знаем, как обстояло дело с этим прелюдированием до Шейдта, так как произведения подобного рода не сохранились. От Шейдта они тоже не дошли до нас. Но после Шейдта, вплоть до Баха, наиболее выдающиеся немецкие органисты все свои силы отдавали не свободной композиции, но преимущественно хоральным прелюдиям или, как тогда говорили, «хоралам для прелюдирования».

Величайшие мастера в этой области — Пахельбель, Бём и Букстехуде.

Правда, нельзя сказать, чтобы в органной технике они создали что-либо новое по сравнению с Шейдтом. Но в данном отношении органное искусство и по сей день не превзошло мастера из Галле, и трудно представить себе, удастся ли когда-нибудь это сделать. Шейдт принадлежал к тем гениям, чей светлый ум в мгновение и до конца прозревает открывшийся перед ним мир. Когда Шейдт поставил своей задачей при полифонической игре придать мелодии в хоральных строфах особенно яркую звуковую окраску и ясно выделить ее не только в сопрано, но и в альту, в теноре и в басу, он одним взглядом обозрел все возможные решения и подытожил свой опыт в знаменитых положениях, которые содержат все, что только можно сказать о разумном применении органных мануалов и педали[1]. В третьем десятилетии XVII столетия он говорит об исполнении двух облигатных голосов на педали как о чем-то «само собою разумеющемся» и требует для всякого органа «четырехфутовую» педальную клавиатуру, дабы всегда можно было средний голос играть ногами!

Отныне органистам и, что, может быть, еще более важно, органным мастерам был предуказан путь. Им надлежало лишь продвигаться дальше. Будто скачком искусство Средней и Се-

[1] Речь идет о знаменитом высказывании в заключении третьей части «Tabulatura nova» (1624).

верной Германии обгоняет романское и итальянское. Справедливо говорит Шпитта: то, что на юге являлось пробным камнем высшей виртуозности, при сравнении с произведениями северных мастеров кажется почти элементарным упражнением[1].

Следовательно, в техническом отношении Пахельбелю, Бёму, Букстехуде и их современникам не приходилось стремиться к новым достижениям. Зато им суждено было создать различные формы хоральных прелюдий.

Может быть, наиболее величественна концепция Пахельбеля[2]: он трактует хоральную прелюдию как фугу. Каждая фраза мелодии проводится наподобие фугетты, в заключение которой она появляется как cantus firmus. Вся хоральная прелюдия состоит, таким образом, из отдельных фуг; их темы в своей последовательности образуют хоральную мелодию, что и объединяет отдельные части в одно целое. Аналогичные хоральные прелюдии мы находим, например, в двух больших баховских обработках хорала «Aus tiefer Not» (VI, № 13 и 14).

Эта форма хоральной прелюдии была тогда наиболее распространенной. Влияние Пахельбеля на средненемецкое искусство трудно переоценить. Гением он не был. Не всегда он достаточно изобретателен, и его музыка не свободна от некоторой скованности и связанности.

Однако Пахельбель ощущал величие органа и в таком духе воспитал своих учеников. Это его величайшая заслуга. Вспомним, что Шейдту, как и Фрескобальди, наряду с духовным свойственно и светское понимание органного искусства. Еще «Новая табулатура» Шейдта стоит под знаком такого наивного дуализма: хоральные вариации здесь помещены рядом с вариациями на светские мелодии. Пахельбель преодолел эту простодушную традицию, и немецкое органное искусство больше никогда к ней не возвращалось.

Если средний уровень немецких органистов во времена Баха стоял на такой высоте, которой впоследствии он уже ни-

---

[1] Philipp Spitta. Über J. S. Bach. Sammlung musikalischer Vorträge. Breitkopf u. Härtel. Leipzig 1879.

[2] Иоганн Пахельбель родился в 1653 году. В 1674—1677 жил в Вене и был помощником органиста церкви св. Стефана. Позже мы встречаем его в Эйзенахе, Эрфурте, где он пробыл двенадцать лет, Штутгарте и Готе. Под конец, в 1695 году, он вернулся в свой родной город Нюрнберг в качестве органиста церкви св. Зебальда. Он умер в 1706 году.

8 хоралов для прелюдирования издал Христиан Вейгель (Нюрнберг, 1693). Помимо того, сохранилась рукопись 1704 года, которая содержит 160 гармонизаций духовных мелодий, 80 небольших хоральных прелюдий.

Часть произведений Пахельбеля опубликована в собрании: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VIII. Jahrg., Bd II. Образцы хоралов — у Риттера и Коммера (A. G. Ritter. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im XIV. bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1884, 2 Bände. Franz Commer. Musica sacra. Bote u. Bock, Berlin).

когда не достигнет, то заслугу эту следует приписать Пахельбелю. Как типичного представителя этого поколения органистов упомянем Иоганна Готфрида Вальтера[1], коллегу Баха в Веймаре; гамбургский музыкальный писатель Маттесон называл его вторым Пахельбелем. Он сочинил на целый церковный год — сообщает Маттесон в «Critica musica» (1725) — хоральные прелюдии в манере Пахельбеля. Две из них по ошибке были приписаны Баху[2]. Это свидетельствует об их художественной ценности. И действительно, они по стилю корректны и порой в них изобретательно использован орган.

Хоральные прелюдии Иоганна Христофа Баха (1642—1703), органиста в Эйзенахе, и Иоганна Михаэля Баха (1648—1694), органиста в Герене,— братьев отца Иоганна Себастьяна — также говорят нам об основательном мастерстве этого пахельбелевского поколения органистов[3].

При всех своих достоинствах пахельбелевская форма хоральной прелюдии обладает серьезным художественным недостатком — отсутствием органической цельности. Хоральная мелодия, призванная осуществить связь между отдельными фугеттами, все же не создает внутреннего единства. Они остаются обособленными частями, следующими друг за другом.

Собственно говоря, хоральные прелюдии Пахельбеля задуманы для вокального хора. Если к мелодии добавляется текст, то в своем сцеплении разрозненные фугетты рождают целостную форму. Вокальные хоралы в кантатах Баха, разработанные строго по образцу хоральных прелюдий Пахельбеля, производят действительно мощное и цельное впечатление — вспомним кантату «Ein' feste Burg». Но у Пахельбеля этого нет, так как мелодия лишена слов. Каждая фугетта живет самостоятельно, существует сама по себе.

---

[1] Иоганн Готфрид Вальтер, родившийся в 1684 году, сначала должен был изучать право, но очень рано обнаружил такую щедрую музыкальную одаренность, что в 1702 году был приглашен в веймарскую городскую церковь — Бах служил в придворной капелле — и оставался на этом посту до своей смерти, последовавшей в 1748 году. Наиболее известен он как автор Музыкального словаря, появившегося в 1732 году в Лейпциге; словарь содержит ценнейшие замечания об искусстве и художниках того времени. Значительную ценность представляет также его собрание хоральных прелюдий самых различных мастеров; эта рукопись сохранила нам более тридцати хоральных прелюдий Букстехуде.

[2] Б. VI, № 24 и 28 (Шпитта I, стр. 385, 818).

[3] До нас дошло сорок четыре хоральных прелюдии Иоганна Христофа Баха и двадцать семь — Иоганна Михаэля.

Следует упомянуть еще Фридриха Вильгельма Цахау (ум. в 1712 году), органиста церкви «Либфрауэнкирхе» в Галле, учителя Генделя, и Иоганна Кунау (1660—1722), предшественника Баха по лейпцигскому канторату св. Фомы. По-видимому, значительных достижений в этой области достиг и Тундер, предшественник Букстехуде в Любеке; к сожалению, из его органных произведений сохранились немногие.

Уже современники ощущали это и считали себя вправе фугетту на первую хоральную строку давать в виде самостоятельной композиции. Можно считать доказанным, что многие дошедшие до нас хоральные фугетты Пахельбеля на первые строки стихов сначала принадлежали к полным хоральным прелюдиям и лишь были выделены переписчиками из целого для практического применения [1].

Совсем иначе представляет себе хоральную прелюдию органист из Люнебурга Бём [2]. Он находился под влиянием «колорированного» стиля школы Свелинка. Для него характерно растворение хоральной мелодии в пышной колоратуре. Такая оживленная парафраза возвышалась над более или менее свободно сочиненным гармоническим сопровождением. Бёму чужда застывшая величавость Пахельбеля. Его произведения — жизнь и движение. Бём вводит уже остинатный бас, то есть непрерывное повторение на педальной клавиатуре какого-нибудь одного характерного мотива. Пользуясь этим приемом, Бах достигал в своих хоральных прелюдиях поразительных эффектов. Его обработка хорала «Nun komm, der Heiden Heiland» (VII, № 45) может нам дать представление о стиле люнебургского композитора.

Только мимоходом упомянем гамбургского органиста Иоганна Адама Рейнкена, известного в истории хоральных прелюдий благодаря двум чрезмерно длинным произведениям. Генрих Шейдеман, ученик Свелинка, органист церкви св. Катерины в Гамбурге, был его учителем. В 1664 году Рейнкен унаследовал его должность и занимал ее пятьдесят восемь лет, до самой своей смерти, последовавшей в 1722 году.

Он очень гордился своими длинными хоралами. Один из них — «Es ist gewißlich an der Zeit» — насчитывает двести двадцать три такта; другой — «An Wasserflüssen Babylon» — еще больше — триста тридцать пять тактов. Последний он отдал гравировать на меди. Мелодия движется, как у Бёма, в пестрой колоратуре, тогда как сопровождение — скорее в манере Пахельбеля — строится на мотивах отдельных мелодических фраз. Большую роль играет применение двойной клавиатуры педали.

Насколько велико в этих двух произведениях техническое и виртуозное мастерство, настолько же неудовлетворительны

---

[1] Во всяком случае, так обстоит дело с маленькими хоральными прелюдиями из сборника 1704 года. Eitner. Monatshefte für Musikgeschichte 1874; Ritter. Geschichte des Orgelspiels. Bd I, S. 151.

[2] Георг Бём, родившийся в 1661 году, в 1698 был приглашен в церковь св. Иоанна в Люнебурге и занимал там должность органиста до своей смерти, последовавшей в 1733 году. Восемнадцать из его хоралов дошли до нас. Примеры см. у Коммера, Риттера, а также у Штраубе (Straube) — «Alte Meister des Orgelspiels». Peters, 1904.

они в музыкальном отношении. Все рассчитано только на внешний эффект. Мелодия замучена до предела, и слушатель подвергается пытке [1].

Несравненно выше любекский органист Дитрих Букстехуде (1637—1707), в 1668 году унаследовавший должность знаменитого Франца Тундера в церкви св. Марии. Из предшественников Баха он — величайший органист после Шейдта; его следует считать подлинным творцом немецкой органной токкаты [2].

Его хоральные прелюдии — скорее фантазии, причем очень разнообразные, от самых простых до крайне сложных. В простых прелюдиях мелодия, только кое-где снабженная украшениями, скромно идет своим путем, сопровождаемая интересными и всегда изобретательно развиваемыми гармониями. Баховские хоральные прелюдии «Herzlich tut mich verlangen» (V, № 27) и «Liebster Jesu, wir sind hier» (V, № 36) выдержаны в манере этих более простых фантазий Букстехуде и дают представление о творчестве последнего. Только баховские произведения несколько идеализируют оригинал, ибо композитор сумел вложить в свои маленькие фантазии такую сердечность, которая Букстехуде не была свойственна [3].

В больших хоральных прелюдиях он разрывает мелодию на части, которые проносятся перед слушателем в потоке блестяще-оживленной фантазии: одну фразу он поручает сопрано, другую — альту, третью — тенору, четвертую — басу. Хоральная прелюдия Баха «Ein' feste Burg» (VI, № 22) задумана в духе этого, в лучшем смысле слова виртуозного, стиля Букстехуде [4].

Таковы были формы хоральной прелюдии, созданные мастерами конца XVII века. С формальной точки зрения они полностью решили свою задачу, так как четко разработали все возможные типы данного жанра. Таких типов три. Или вся прелюдия строится из мотивов мелодии, причем последняя

---

[1] Анализ хоральной прелюдии «An Wasserflüssen Babylon» имеется у Риттера. Несмотря на это, Рейнкен был все же выдающимся художником.

[2] В конечном счете органная токката восходит к Клаудио Меруло (1533—1604), великому мастеру венецианской органной школы, которая в свою очередь ведет происхождение от нидерландской Фрескобальди довел токкату до совершенства, дальше которого в романском искусстве она уже не пошла. Знаменитый «Apparatus musico-organisticus» Георга Муффата (1690) обозначает уже застойное состояние искусства, последним крупным представителем которого он был.

[3] Органные произведения Букстехуде опубликованы в двух томах Ф. Шпиттой в издательстве Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге, 1876—1877. Первый том содержит свободные композиции, второй — хоральные прелюдии. Новое издание подготовил М. Зейфферт. Небольших хоральных фантазий — тридцать две.

[4] Наряду с Букстехуде надо упомянуть еще щедро одаренного, преждевременно умершего органиста из Хузума Николауса Брунса (1665—1697). Его хоральная прелюдия «Nun komm, der Heiden Heiland» имеется у Коммера.

не изменяется, но проводится как cantus firmus. Такова мотивная разработка Пахельбеля.

Или же мелодия растворяется в арабесках и, подобно цветущему вьюну, вплетается в простую гармонию. Такова «колорированная» манера Бёма.

Или, наконец, мелодия кладется в основу свободной фантазии. Так поступает Букстехуде.

Все другие возможные виды хоральных прелюдий — только промежуточные формы между этими тремя основными типами. Они образуются, когда cantus firmus в хоральной фуге Пахельбеля слегка колорируется и орнаментируется, или когда мелодические мотивы вплетаются в гармонию, поддерживающую хоральную арабеску Бёма, или, наконец, когда из хоральной мелодии с большей или меньшей свободой возникают темы фантазии Букстехуде.

Бах нашел эти основные типы и промежуточные формы уже готовыми. Он не создал новых. Брамс и Регер, как они ни современны, тоже не сделали этого, именно потому, что это невозможно. Различие между Бахом и его предшественниками заключается в том, что он пошел дальше, не ограничившись только совершенствованием формы; они же это не сумели сделать.

Чем больше стремишься понять развитие идей в любой области, тем больше убеждаешься, что каждой эпохе поставлены свои границы познания, подойдя к которым, она должна остановиться, и происходит это именно тогда, когда кажется, будто достаточно сделать еще один только шаг, и будет достигнуто осязаемое близкое и окончательное познание.

Эволюция искусства также представляет собой историю невидимых, непреодолимых границ, которые преодолеваются лишь тогда, когда наступит положенное время, причем никто не знает, почему это происходит именно сейчас, а не раньше или позже. Так, остается непонятным, почему мастера, создавшие типы хоральных прелюдий, не понимали, что они создали лишь художественные формы, и почему у них не было потребности вдохнуть жизнь в эти формы, насытив их духом поэзии, которой проникнута мелодия. Они не видели, что хоральная прелюдия, если она действительно хочет выполнить свою задачу, должна родиться не только из мелодии, но и из содержания текста. Добаховские мастера хоральных композиций гармонизуют только мелодию, но не текст, поэтому в своих хоральных прелюдиях они ставят себе только музыкальные задачи, их вдохновение ничем не обязано поэзии. Как ни одухотворена их фантазия, никогда она не исходит из поэтических образов текста.

У Букстехуде все представляет интерес. Некоторые хоральные прелюдии написаны с неподдельным чувством; то тут, то

там отражается и содержание текста. Например, в прелюдии «Durch Adams Fall» («Из-за падения Адама») в басовых фигурах несколько раз соответствующими интервалами изображается «падение». При ближайшем же рассмотрении обнаруживается, что эти поэтические реминисценции носят случайный характер и что Букстехуде, равно как и прочие его современники, принципиально и сознательно не интересуется текстом.

Таким образом, они выполнили только предварительную работу. Может быть, мы бы этого и не знали, если бы за ними не пришел тот, кто был более велик, чем они, кто, еще не закончив свое обучение у названных мастеров, с интуицией гения понял, что подлинная хоральная прелюдия должна заставить заговорить поэзию, которая дает имя мелодии, и подготовить слушателей к усвоению не только мелодии, но и текста... Тот, кто знал тайну, как сделать, чтобы звуки заговорили.

Именно в музыке сильнее всего повелевает неумолимый закон о совершенном, перед лицом которого несовершенное должно исчезнуть. Примитивы в живописи сохраняют свое художественное очарование во все времена. Ибо живопись имеет дело с природой, с действительностью и воспроизводит ее, при всей беспомощности, с такой непосредственностью, что непроизвольно воздействует на зрителя, и он вместе с художником смотрит на вещи глазами ребенка. Для музыки же нет мира действительности, которая всегда является источником для отображения; музыка — отображение невидимого мира, воплотить который в звуках сможет лишь тот, кто сумеет воспринять и передать его в совершенстве. Все же остальное со временем бледнеет и тускнеет до неузнаваемости. Оно может заинтересовать лишь с исторической точки зрения, как стремление и приближение к цели, но все же не в состоянии доставить непосредственное художественное удовлетворение.

Это знает каждый, кого волновали хоральные прелюдии Букстехуде и других старых мастеров. Вначале кажется, что ты открыл чудесные художественные сокровища. Но при дальнейшем изучении наступает протрезвление. Замечаешь, что воспринял их как историк и оценил, применяя относительный критерий, с той справедливостью, которая подобает исследователю, но художнику абсолютно чужда и должна быть чуждой, ибо масштабы искусства абсолютны и непосредственны.

Таковы в конечном итоге хоральные прелюдии добаховских мастеров в восприятии современного почитателя. Пожелав оценить их по достоинству и даже свыше их достоинств, он все же не сможет обнаружить больше того, что в них заложено, а именно — формы, созданные для более великого мастера, который придет, найдет их и, если они ему понадобятся, создаст живые образы.

## VI

## КАНТАТЫ И «СТРАСТИ» ДО БАХА

В истории кантаты важны два вопроса: культовый и музыкальный.

Каким образом в протестантской церкви пришли к тому, чтобы вставить духовный концерт между чтением евангелия и проповедью, то есть именно там, где меньше всего можно было ожидать музыкального вмешательства? Это культовый вопрос.

С музыкальной же стороны нас интересует перерождение в баховское время старого чисто вокального мотета в кантату с ариями, речитативами и богатым инструментальным сопровождением.

Чтобы понять, как кантата завоевала свое место в протестантском богослужении, надо исходить из преобразования культа в период реформации. Лютер не отменил мессы как формы богослужения, но перенял ее, исключив только Offertorium, то есть собственно католический «жертвенный акт», и тем самым упрочил место для проповеди [1].

Эти изменения совсем не коснулись музыкальной стороны богослужения, ибо в протестантском культе, как и в католическом, были сохранены большие хоры, причем не был изменен и их порядок: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Правда, иногда они заменялись немецкими песнями: Kyrie — песней «Kyrie Gott Vater in Ewigkeit» [2]; Gloria — «Allein Gott in der Höh sei Ehr»; Credo — «Wir glauben all' an einen Gott»; Sanctus — песней Лютера «Jesaia dem Propheten das geshah»; Agnus Dei — «O Lamm Gottes unschuldig». Но в церквах, где имелся хор, эта замена не производилась,

---

[1] См. три знаменитые работы: «Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde» (1523), «Formula Missae et Communionis pro ecclesia Wittenbergensi» (1523) и «Deutsche Meß und Ordnung des Gottesdienstes» (1526). О немецких мессах до Лютера см.: Julius Smend. Die Evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe. Göttingen 1896. Дальнейшее изложение основывается преимущественно на следующем солидном исследовании: R. Freiherr von Liliencron. Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893.

[2] Б. VII, № 39 (a, b, c) и № 40 (a, b, c).

так как сам Лютер, по крайней мере на первых порах, считал желательным сохранить хоровое пение на латинском языке. Отчасти он руководствовался тем соображением, что латинское пение будет служить для юношества полезным упражнением в языке.

Со времен Лютера и до Баха эти большие музыкальные части были общими для протестантского и католического богослужения. Протестантские канторы сочиняли мессы столь же успешно, как и католические; части из месс итальянских мастеров исполнялись в протестантских церквах, и никто против этого не возражал. Выходили сборники месс, в которых были представлены как протестантские, так и католические композиторы. Бах сам переписал для себя ряд итальянских церковных композиций (рукописи сохранились) не потому, что не мог лучше использовать свое время, но потому, что их надо было исполнять в воскресные дни в церкви св. Фомы. Следовательно, в то время еще не знали отличия протестантской церковной музыки от католической, которое ныне так подчеркивается.

Богослужение в общинах лютеровской церкви было оформлено следующим образом: Introitus; Kyrie; Gloria; Epistel; Graduale; Evangelium; Credo («никейский символ веры»); проповедь; причастие и Sanctus; Benedictus и Agnus Dei. Этот порядок в общем и целом соблюдался всюду, как бы ни отличались отдельные частности богослужения, ибо окончательное, единое оформление культа Лютер отклонил как несоответствующее духу времени.

Из этих частей Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus и Agnus Dei остаются неизменными для всех воскресных дней. Introitus же и Graduale менялись каждое воскресенье, так как состояли из изречений, отмечавших особенность данного дня. Offertorium, также следовавший этой традиции, был упразднен и заменен проповедью.

Тогда случилось то, что по логике вещей должно было случиться: именно немецким напевам, соответствовавшим содержанию проповеди, суждено было придать особый характер каждой воскресной службе. Они, правда, не могли найти применения в Introitus, где священник и хор пели попеременно на латинском языке. Но между посланиями апостолов и евангелием в Graduale латинские напевы перемежались со строфами немецкой песни, причем безразлично, исполнял ли ее хор или община. Так стремились запечатлеть церковные даты средствами немецкой песни. Как сильна была эта тенденция, видно из того, что во второй половине XVI столетия за каждым воскресеньем было раз и навсегда закреплено два или три определенных напева. «Духовные песни, расположенные по временам года» — так озаглавлен песенный сборник, появив-

шийся в 1566 году. Но в первых сборниках еще не было никакого плана в расположении песен.

Несравненно большее значение, чем градуальные напевы, получили немецкие песни, вставлявшиеся между чтением евангелия и Credo или между Credo и проповедью. Они, естественно, оказались тесно связанными с евангелием и поэтому своеобразно оттеняли характер данного воскресенья. И так как имелось в виду хоровое пение — между евангелием и проповедью община пела «Wir glauben all' an einen Gott»,— то уже ничто не мешало созданию все новых песен на евангельские темы для их исполнения в этой части богослужения.

Так возникла «музыкальная проповедь» — как спутник немецкой воскресной проповеди. Все остальное отошло в тень. Перед художниками внезапно открылись более важные задачи, чем все время заново сочинять предписанные законом напевы для месс: ныне год за годом предстояло создавать музыкальные поэмы на евангельские темы. Эта свободная духовная музыка так увлекла композиторов, что они потеряли интерес к каноническим музыкальным частям богослужения. Пусть хоть каждое воскресенье повторяется то же самое Kyrie или то же самое Gloria, лишь бы «проповеднический мотет» был новым и выразительным! Так получилось, что и в тех храмах, где искусство занимало подобающее ему место, месса только в редких случаях, в торжественные праздничные дни, исполнялась целиком в фигуральной (полифонической) манере. Обычно довольствовались тем, что «музицировали» Kyrie и Gloria. То же, что далее следовало, сокращалось, все же художественно-жизнеспособное устремлялось к «проповедническому мотету». Так протестантские композиторы отвернулись от старого господина и стали служить новому — он был интереснее и сулил бо́льшую награду.

Они предпочитали сочинять музыку на новые тексты мотетов, чем по-прежнему изо дня в день перелагать на звуки чудовищно немузыкальный никейский символ веры. Легче было написать «проповедническую музыку» на целый церковный год, чем одну только полную мессу. Бах создал даже пять циклов подобных кантат и только одну полную мессу. Если же требовалась для нее музыка, он заимствовал ее у итальянцев или... из своих же кантат[1]. В принципе у него хватило бы материала из кантат по крайней мере на десять полных оригинальных месс, если бы он ограничился богослужебной музыкой только на один год и заимствовал вместо чужих месс кантаты других авторов. Однако, следуя инстинкту, воодушевившему протестантскую духовную музыку с середины XVI столетия, он не мог поступить иначе.

---

[1] См. четыре небольшие мессы Баха (Б. VIII).

Первый цикл музыки на евангельские темы, имевший серьезное значение, появился в 1542 году. Это была «Песенная книжечка» Мартина Агриколы: «Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien. Eine kurze deutsche Segen-Music mit sampt den Evangelien durchs gantze Jahr und alle Sonntage». Ценное в этой области создали Николаус Херман, кантор в Иоахимстале (1560), и Гомерус Херполь (1555). Тексты написали проповедники Бартоломеус Рингвальт и Иоганн Херман[1], автор песен «O Gott, du frommer Gott» и «Herzlibster Jesu, was hast du verbrochen».

Это духовное искусство, не сдерживаемое никакой традицией, не связанное никакими условностями, было свободным. Задача, им поставленная, — звуками проповедовать евангелие — была так велика и так прекрасна, что, казалось, развитие музыки служило только тому, чтобы приблизить немецкую протестантскую музыку к ее цели. От начала XVII до начала XVIII века протестантская музыка вобрала в себя все влияния как духовного, так и светского искусства, откуда бы они ни исходили, с ясным сознанием и волей, без страха перед новым, не пугаясь возможных последствий, одушевленная одним только творческим стремлением.

Должно быть, под влиянием удивительного предчувствия ландграф Мориц из Гессен-Касселя, прибывший в 1609 году в Марбург, убедил одного из воспитанников своей певческой капеллы, студента прав Генриха Шютца, принять его предложение и со стипендией в сто талеров отправиться на два года в Венецию, чтобы поучиться у тамошних мастеров. С этим юношей немецкое искусство само перекочевало за Альпы.

Вместо двух лет он пробыл там четыре. Его учитель Джованни Габриели так полюбил его, что, будучи уже на смертном одре, не забыл завещать ему свое кольцо. Он умер в 1613 году. Шютц похоронил его и только тогда вернулся домой.

Другим его учителем был Монтеверди, творец староитальянской оперы. Шютц учился у него в 1628 году, когда он во второй раз, теперь уже на год, приезжал в Венецию.

Оба эти мастера, удачно дополняя друг друга, дали немецкому искусству, которое в лице Шютца пошло к ним в учение, то, в чем оно нуждалось для своего обновления.

У Джованни Габриели оно обрело новую полифонию. В то время как в Германии еще находились под влиянием оживленного, но сухого нидерландского контрапункта и не видели

---

[1] Иоганн Херман был певцом страдания. За всю свою жизнь он не мог вспомнить ни одного дня, когда был бы вполне здоров. Как проповедник он пережил в Силезии бедствия Тридцатилетней войны.

возможностей для его дальнейшего развития, три великих венецианских мастера: Андреа Габриели (1510—1586), его племянник Джованни Габриели (1557—1612) и Клаудио Меруло (1533—1604) — изобрели новую манеру письма, одновременно более смелую и напевную по сравнению с северной школой[1]. Полифонию проясняет мелодика. Каждый отдельный голос становится подлинно певучим, наделяется музыкальной индивидуальностью.

Это новое искусство развивается одновременно и в органной, и в хоровой музыке. Вместе с тем инструментальное искусство вступает в новый период — оно приобретает самостоятельность. Джованни Габриели применяет свой маленький оркестр не только для поддержки хора, но поручает ему и самостоятельные небольшие вступления.

Пожалуй, еще более драгоценный дар предложил немецкому искусству Монтеверди[2], первый великий оперный композитор. Он привил ему драматическое чувство.

Необходимо освободить старую итальянскую оперу от обвинительного приговора, вынесенного Вагнером в отношении ее более позднего периода. Она не представляла собой сюиту из разрозненных арий, но действительно была тем, чем желала быть, — Dramma per Musica («музыкальной драмой»). Из всех мастеров никто, быть может, не являлся столь близким Вагнеру, как Монтеверди. Справедливо сказал Гвидо Адлер, что творец «Кольца нибелунга» был наследником Ренессанса или, точнее говоря, ренессансной оперы[3].

У творцов «stilo rappresentativo» («изобразительного стиля»), как называли тогда новую музыку, были те же идеалы, что и у байрейтского мастера. И для них музыка была не самоцелью, но служила лишь для изображения действия; и они требовали, чтобы оркестр был невидим. Их пение было драматической декламацией, ее элементарная простая выразительность глубоко трогает и современного слушателя. Как по-

---

[1] Основателем венецианской школы был Адриан Виллаэрт (ок. 1480—1502), ученик Жоскена. Его преемники в соборе св. Марка — Чиприано де Роре из Мехельна (1516—1565) и прославленный теоретик Джузеппе Царлино (1517—1590).

[2] Клаудио Монтеверди (1567—1643) с 1590 года жил при дворе герцога Мантуанского; в 1613 году он был приглашен в Венецию в качестве преемника Джованни Габриели в соборе св. Марка, где он работал до смерти. Его первая опера «Орфей» поставлена в 1607 году. Венецианский оперный театр был основан только в 1637 году.

Творцы итальянской оперы — флорентинские мастера Джулио Каччини и Джакопо Пери. Каждый из них написал по случаю бракосочетания Генриха IV с Марией Медичи музыкальную драму «Эвридика». Опера Пери была поставлена 6 октября 1600 года. Эту дату следует считать официальным днем рождения оперы.

[3] Guido Adler. Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. Leipzig 1904.

трясает, например, Lamento («плач») Ариадны из оперы Монтеверди!

Это мощное искусство Ренессанса перешло вместе с Шютцем в немецкие церкви. Нам почти невозможно представить себе то восхищение, с которым оно было встречено по эту сторону Альп. Сколько было расспросов и рассказов, когда Шютц и Михаэль Преториус, который сам не был в Италии, но ждал оттуда возрождения немецкого искусства, встретились поздним летом в Дрездене при крещении ребенка курфюрста, сколько они тогда совместно музицировали в церкви и дома!

В многолетних беспокойных скитаниях Шютцу суждено было продвигать новое искусство от одного княжеского двора к другому, вплоть до Копенгагена. Правда, в 1617 году он был назначен капельмейстером при дворе курфюрста в Дрездене и оставался там пятьдесят пять лет, вплоть до своей смерти. Но с начала тридцатых годов капелла фактически почти не существовала, так как бедствия Тридцатилетней войны вынудили курфюрста к строжайшей экономии. В 1639 году число исполнителей капеллы сократилось с тридцати шести до десяти[1]. Содержание выплачивалось, если были деньги; в остальное же время Шютц и его подчиненные должны были сами о себе позаботиться.

Временами он подолгу жил в Копенгагене при дворе датского кронпринца, зятя курфюрста саксонского. Другие княжеские дворы также предлагали ему временное убежище. В это печальное время он создал свои прекраснейшие творения, но часто проходили годы, прежде чем он находил для них издателя. Сколь многое пропало, так как существовало лишь в рукописи![2] Сохранению «Семи слов на кресте» мы обязаны библиотеке в Касселе; другие произведения хранились в Вольфенбюттеле.

Даже после войны, когда Шютц навсегда вернулся в Дрезден, ему не удалось реорганизовать капеллу. Все личные жертвы, принесенные им, чтобы спасти от нужды хотя бы часть молодых музыкантов, оказались тщетными. При новом

---

[1] Ph. Spitta. Heinrich Schütz' Leben und Werke. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 24.

[2] «Многое и ценное погибло во время пожара в Дрездене в 1760 году и в Копенгагене в 1794 году; должно быть, и в Гере большой пожар, обративший в пепел все церкви, уничтожил находившиеся там многочисленные произведения Шютца»,— пишет Шпитта (цит. изд., стр. 37). Именно из-за этого, вероятно, и нет у нас органных произведений Шютца. Потеряна и музыка «Дафны» — первой немецкой оперы. Сохранился только написанный Опитцем текст, близкий к итальянскому либретто Оттавио Ринуччини. Опера была поставлена в 1627 году в Торгау по случаю бракосочетания старшей дочери курфюрста с ландграфом Георгом II из Гессен-Дармштадта.

курфюрсте Георге II, правившем с 1656 года, большом любителе музыки, итальянцы, которым он покровительствовал, оттеснили семидесятилетнего старца. В глубоком унынии он проклял день, когда посвятил себя музыке и поступил на службу к курфюрсту. Если бы не нужда придворных музыкантов и не преклонный возраст, он уехал бы в другой большой город, где покровительствовали искусству, — он имел в виду Гамбург.

Но искусство, которое он проклинал, как Иеремия свое призвание пророка, поддерживало его. Уже стариком он создал четыре больших библейских повествования — «Historien», почти целиком утерянные, «Рождественское повествование» (1664), «Страсти по Иоанну» (1665), «Страсти по Матфею» (1666) и «Страсти по Луке» (?).

6 ноября 1672 года, после полудня, он тихо скончался под пение окружавших его ложе учеников. Незадолго до того, так как силы его иссякли, Шютц попросил своего ученика Христофа Бернгарда, кантора церкви св. Иакова в Гамбурге, написать пятиголосный мотет на заупокойный текст псалма «Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause». Тот его просьбу выполнил; Шютц поблагодарил Бернгарда.

Кажется странным, что среди произведений Шютца не находим того, чего более всего ожидаем: музыкальных циклов на воскресные евангелия. Он их не писал, ибо литературная форма, которую он, как почитатель новой итальянской музыки, мог использовать для своих сочинений, появилась в Германии только в годы его старости. Тексты к музыке на евангельские темы — строфические песни; они ничем не отличались от песен для общины. На эти тексты можно было сочинять только духовные песни и мотеты с cantus firmus хорального типа. Напротив, итальянская музыка требовала значительно более свободной композиции — мадригала[1].

Музыка Монтеверди словно заново родилась из музыкальной декламации. Ей не годились песенные тексты, втиснутые в искусственный и монотонный размер стиха. Сами эти тексты — отрицание песни; новое музыкальное искусство требовало свободной рифмованной прозы, в которой рифма и размер нужны были только для того, чтобы служить музыке.

Речь идет о решающем принципе, который в конечном итоге подчинил себе всю историю музыки. Вскоре после Монтеверди оперное искусство снова возвращается на прежний путь и, наконец, доходит до полного упадка в недраматической опере, составленной из разрозненных, случайно соединенных арий. Од-

---

[1] О мадригале см.: Шпитта, цит. изд. Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 62 ff: «Мадригал — итальянского происхождения и, как свидетельствует само слово mandro, т. е. стадо, первоначально обозначал пастушескую песню».

нако виновата в том не музыка, а поэзия, которая не предлагала ей ни подходящего материала, ни подходящей формы, но шла своей дорогой, изредка кидая ей что придется, а истощенная музыка, нагибаясь, подбирала это, как блаженной памяти Петр подбирал вишни.

История духовной музыки до Баха — это скорее история музыкальных текстов, своего рода параллель к истории оперы. Тем самым можно сказать, что это — трагическая история.

Как сообщает Каспар Циглер[1] в трактате, появившемся в 1653 году, мадригал — короткое стихотворение, подобное эпиграмме, центр тяжести и вывод которого падают на последние две или даже на одну строку. Число же предшествующих строк, одинаково упорядоченных, произвольно; строка имеет длину, какую ей пожелает дать поэт, обычно же состоит из семи или одиннадцати слогов; одни из них рифмованные, другие нет. «Причина та, что мадригал не терпит никакого принуждения и часто похож более на простую речь, чем на поэму... Однако в заключение я должен напомнить, что никакой вид поэзии на немецком языке так не пригоден для музыки, как мадригал...»[2]

Эти мадригалы, говорит Циглер, исполняются в «речитативной манере». Если же соединяются вместе несколько мадригалов, то для разнообразия, говорит он, рекомендуется включить в них ариетту или арию. Однако Циглер имеет в виду не речитатив «secco»[3] позднейшей итальянской оперы или баховских «Страстей», но драматический вокальный речитатив Монтеверди (по-нашему «ариозо»). Также и его ариетта или ария не имеет еще ничего общего с более поздней схематичной «арией da capo»[4], которой пользовался Бах. В понимании Циглера ария отличается от ариозо тем, что она наделена песенными чертами.

Следовательно, Каспар Циглер считает идеальным тот текст, который позволяет музыканту воплотить возвышенную, внутренне единую, «полную аффекта», как говорили тогда, декламацию и осуществить свободный переход от мелодического речитатива к чистой мелодии и обратно. Тем самым он выдвинул идеал декламационного пения. Для осуществления этого идеала не хватало только... поэта, который мог бы предложить композиторам подобные тексты для протестантской музыки. Однако в решающий момент немецкая литература еще не была

---

[1] Каспар Циглер родился в 1621 году в Лейпциге, был теологом и юристом. Умер в Виттенберге в 1690 году.

[2] Полную цитату см.: Шпитта, стр. 65, 66.

[3] «Secco» буквально значит «сухо», в отличие от «accompagnato» — живого инструментального сопровождения к вокальной декламации у Монтеверди.

[4] «Ария da capo» состоит из главной и побочной части, после которой снова повторяется главная часть.

к тому подготовлена, а позже, когда она, казалось бы, и могла это осуществить, музыка и поэзия оказались столь разъединенными, что о совместном творчестве не могло быть и речи.

Как прекрасно мадригальный стиль сочетается с музыкой, показывают баховские «Страсти по Матфею». Тексты ариозо, предшествующие большим ариям, написаны в духе мадригалов. Они состоят из ряда свободно расположенных строк, развитие которых устремлено к главной, последней строке, раскрывающей смысл целого. Например [1]:

Молчит мой Иисус, не отвечает
Лжецам на обвиненья.
Грехи он грешникам прощает
И пострадать за нас готов,
Он учит нас в беде лихой
Быть стойкими душой
...И молча выносить гоненья.

или:

Он только благо нам принес:
Слепому зренье он вернул,
Расслабленному — ноги;
Он слово отчее вещал
И бесов изгонял;
Надежду в грешника вдохнул
И осушил немало слез.
Вот все, в чем виноват Христос.

Подобные образцы в баховских творениях — только отдельные, разрозненные попытки в области нового музыкально-поэтического стиля. Но где еще композитор говорит с нами так свободно и непринужденно?

Шютц прочел трактат Циглера вскоре после его опубликования и послал автору, с которым к тому же состоял в родстве, дружеское письмо: во имя музыки от всего сердца он желает, чтобы его заботы о немецком мадригале увенчались успехом. «Немецкие композиторы,— пишет Шютц,— до сего времени так много потрудившиеся, дабы в должной манере переложить на музыку красивые изобретения современной новой поэзии, всегда, однако, жаловались, что наиболее пригодный для сочинения искусных композиций род поэзии — а именно мадригалы — не использован и оставался в пренебрежении» [2].

Следовательно, Шютц не был расположен отдать свое искусство на службу строфическому тексту [3]. Художественное пение

---

[1] См. также №№ 9, 18, 28, 60, 65, 69, 74.

[2] Шпитта, стр. 73.

[3] Это, однако, не означает, что он никогда не обращался к строфическим текстам. Он использовал их, например, в Aria de vitae fugacitate («Ария о быстротечной жизни»), написанной на смерть свояченицы (1625), где развивается хорал «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» (Schütz.

и хоральная песня, до сих пор дополнявшие друг друга в хоровом мотете, теперь разделяются, поэтому дрезденский мастер, в отличие от композиторов своего времени, не проявлял никакого интереса к хоральной гармонизации. Чуждо было ему также и общинное пение. Отсюда совершенно неправильным представляется обычай вставлять в его «Страсти», как теперь делают, хоральные стихи и даже общинное пение. Шютц и не думал об этом.

Отчуждение художественного пения от хоральной песни со временем породило ожесточенную борьбу. Маттесон, знаменитый гамбургский современник Баха, не устает все время повторять [1], что подлинная духовная музыка должна порвать с хоралом и вообще со строфической песнью, так как строфа прерывает и останавливает музыкальное развитие и ее надо рассматривать как «maladie de la mélodie» («болезнь мелодии») — французская игра слов придумана самим Маттесоном.

Проблема, горячо занимавшая всю немецкую церковную музыку до Баха включительно, во всей остроте своей стояла уже перед Шютцем. Новое искусство не могло уложиться в рамки современных ему строфических песен на евангельские темы, так как они были лишены драматизма. С другой стороны, поэзия того времени не в состоянии была предложить музыке мадригальные формы, к которым она устремилась бы с великой радостью, благодаря только что пробудившемуся драматическому чувству. Драматически-музыкальное повествование на евангельские темы останется идеалом, который Бах и его современники пытаются осуществить в своих кантатах.

Вот почему Шютц, пренебрегая евангельскими циклами и современными ему поэтическими творениями на евангельские темы, обратился целиком к библии, погрузился в ее богатства, чтобы черпать там драматические тексты, которые он не мог получить у стихоплетов своего времени. Он сочиняет музыку на псалмы, на отдельные библейские стихи, на целые драматические отрывки. Если текст не предоставляет должной драматичности, он создает ее сам, противопоставляя в диалогической форме прекраснейшие изречения. Фарисей и мытарь встречаются в храме; пророк обращается к родному народу; царь Давид сетует на своего сына Авессалома; над склонившимся Павлом звучит с небес призывный голос; на древе святого креста Христос произносит свои последние семь слов.

---

Ges. Werke XII, № 3 и VI, № 24). В 1628 году он написал также музыку для хора в виде духовных песен на рифмованные псалмы Корнелиуса Беккера. И в других его произведениях иногда встречаются строфические тексты.

[1] «Critica musica», 1722.

Найдется ли немецкий реквием, подобный тем «Exequie» [1], которые Шютц соткал из отдельных библейских изречений и песенных стихов? Поэтому-то на его текстах никак не отражается посредственность современной поэзии. Не так у Баха: прекрасная музыка должна была скрывать пошлость слов; у Шютца же она была только художественной оправой для сияющих драгоценных камней текста.

Заимствуя текст для своих сочинений почти исключительно из библии, Шютц поступал как новатор; с чисто же музыкальной точки зрения он может быть даже назван революционером.

Революционным было в немецкой духовной музыке применение в манере Габриели нескольких хоров для воплощения драматических массовых сцен, о которых Шютц упоминает в предисловии к «Псалмам Давида» (1619).

Революционным было усиление самостоятельной роли оркестра в произведениях, созданных после второго итальянского путешествия, когда он познакомился с Монтеверди.

Революционным было введение речитативного сольного пения. Чтобы оценить это нововведение, надо вспомнить, что протестантская духовная музыка при передаче библейских слов использовала только псалмодию или, как тогда ее называли, Kollektenton, принятую и в католической церкви; это — монотонный речитатив, еще не разделенный на такты. Лютер и Вальтер приняли его с незначительными изменениями в свое богослужение. В этом же роде еще исполняет свою партию евангелист в «Повести о радостном и победоносном воскресении» (1623) [2]. Но с того момента, как Шютц познакомился с речитативным ариозо Монтеверди, он обращается к нему и не боится сочинить в новой манере «Семь слов на кресте».

Все это революционно. Но в конце концов это лишь видимое выражение того, что в искусстве Шютца было наиболее революционным, — утверждение характерного, патетического повествования в музыке. Он может пренебречь хоровыми эффектами, инструментальным сопровождением, даже драматическими речитативами, как это и было в последних произведениях Шютца — «Страстях», где хор поет без сопровождения и евангельская история снова передается псалмодией; и все же его искусство остается тем же [3].

---

[1] «Exequie» (по-латыни «похоронные») были сочинены на смерть принца Генриха и исполнены 4 февраля 1636 года при его погребении. Когда принц почувствовал приближение конца, он приказал приготовить себе гроб и на крышке и стенках надписать любимые библейские стихи и песенные строфы. Шютц соединил их в своей композиции (см.: Шпитта, стр. 17).

[2] В предисловии к этому произведению Шютц сообщает, как он представляет себе сопровождение речитатива органом или оркестром.

[3] Хорошо сказал Филипп Шпитта, что в псалмодиях «Страстей» Шютц создал «выразительнейший речитатив своего времени» (стр. 52).

Как ни неожиданна была новая форма, как ни велико вызванное ею преобразование, она только служит новому духу. Искусство Шютца тоже примитивно, но оно не будет превзойдено следующими за ним поколениями, ибо в нем есть дух, а не только форма. Трудно расстаться с первыми весенними днями, когда наступает пора полного расцвета и созревания. Так почти против воли отрываешься от этого примитивного искусства, чтобы, продолжая путь, увидеть, как оно расцветет со временем; увидеть грядущее богатство идей и форм в этих раскрывающихся почках. В искусстве, как и везде, всякий расцвет и созревание в какой-то степени предвещают увядание, так как истинное и действительное не являются уже в той таинственной непосредственности, пленительное очарование которой убедительнее всех совершенств. Для такого примитивного искусства последующее, более совершенное, не означает уничтожения несовершенного, наоборот, оно обнаруживает то, что скрыто в этом примитиве.

Бах не знал Шютца, если же и знал, то не придавал ему особого значения. Он переписывал для себя произведения всевозможных старых и современных композиторов; из Шютца в его рукописях не сохранилось ни одной строчки. Он не опирается на Шютца, но пользуется его достижениями, не зная этого, подобно тому как в природе новая растительность черпает свою жизнь из только что отжившего источника, который уже невидим, но все же существует как действенная сила[1].

---

[1] См. интересный доклад Филиппа Шпитты «Гендель, Бах и Шютц», прочитанный в 1855 году (Sammlung musikalischer Vorträge. Breitkopf und Härtel, 1892).

Очень интересна статья о Шютце в Музыкальном словаре Вальтера (1732, стр. 559). Он утверждает, что для современников Баха Шютц был знаменитостью, однако его значение и дух его искусства оставались для них совершенно непонятными.

Шютц был забыт надолго. Впервые Винтерфельд в своей работе о Джованни Габриели (1834) и во второй части «Истории евангелического церковного пения» (1845) снова обратил внимание на его произведения, хотя и был далек от того, чтобы оказать им должную справедливость, ибо подходил к прошлому с точки зрения узкого идеала протестантской церковной музыки, как он представлял ее себе. Поэтому он предпочел Шютцу Эккарда и современных ему мастеров, т. е. представителей чистого, недраматического вокального стиля. Для Винтерфельда с Шютца начинается время упадка, которое продолжается до Баха. Эта теория Винтерфельда не так уж бессмысленна и неверна, как это принято считать. В ней есть значительная доля истины, ибо итальянское искусство в конце концов повело немецкую духовную музыку по ложному пути. Но у Шютца этого не было.

Позднее в защиту Шютца выступил Филипп Шпитта и сотворил ему живой памятник изданием его произведений.

Карл Ридель из Лейпцига со своим знаменитым хором, основанным в 1854 году, был одним из первых исполнителей произведений Шютца. Однако нельзя признать удачным его попытку объединить два произведения Шютца — «Страсти» по Иоанну и по Матфею — в одно, вместо того чтобы исполнять их, как в подлиннике, раздельно.

С Шютцем в церковь проникла «концертная музыка» и преобразовала мотет в кантату. Однако имя нового творения еще не установилось. Его называют и мотетом, и концертом, и симфонией или диалогом. Наименование «кантата» в новом понимании этого слова появляется позже; еще во времена Баха так называли только сольную кантату. Одну из своих первых кантат, написанную к перевыборам магистрата в Мюльхаузене (1708, № 71), Бах сам назвал мотетом. В церковных установлениях просто сказано: «затем следует исполнение музыки»; так отводилось место для кантаты [1].

Какое бы название ни носила кантата, важно то, что вместо «проповеднического мотета» отныне разрешалось исполнять хоровые произведения с солистами и оркестром. Нововведение прошло без всякого возражения с чьей бы то ни было стороны. Это стало возможным потому, что для подобной реформы приспело время.

В больших и малых немецких городах встречаемся со стремлениями, которые со времен греческой античности не волновали городскую общину с такой силой. Религия стала государственным и общественным делом. Возобновился античный обычай, при котором городская община считала своей высшей общественной обязанностью заботиться о художественном оформлении родного богослужения. Богослужением ведает

---

[1] До сих пор нет исчерпывающей работы по музыкальной истории кантаты. Она будет написана, когда просмотрят многочисленные произведения этого рода и наиболее ценные из них опубликуют. Удастся ли и тогда восстановить происхождение и развитие кантаты, еще не известно.

Также трудно решить вопрос о продолжавшемся итальянском влиянии на немецкое искусство. Виадана (Ludovico Grossi da Viadana, 1564—1627), старший современник Шютца, оказал сильное влияние и на него, и на других немецких мастеров. Он первый потребовал, чтобы вокальное произведение опиралось на генерал-бас как на свой фундамент. Его знаменитые «Cento Concerti ecclesiastici» («Сто церковных концертов») появились в Венеции в 1602 и последующих годах. В Германии этот род музыки разработал преимущественно Михаэль Преториус. Он требует гармонической цифровки баса, чего еще не делал Виадана. Основываясь на органных гармониях, голоса двигались значительно свободнее, чем раньше. С этого времени пение без сопровождения все больше выходит из употребления. Хоровое пение уже не обходится без органа — так было и во времена Баха.

Вместе с тем композиторы начали терять интерес к чистоте вокального стиля. Уже у Габриели, Виадана, Шютца и Преториуса манера вокального письма для голосов приобретает инструментальную окраску, которая все более усиливается. Бах и его современники не знают чистого вокального стиля.

Кантаты и оратории Джакомо Кариссими (1605—1674, капельмейстер в Риме) не оказали особенного влияния на немецкую духовную музыку, так как она развивалась в направлении, предначертанном Шютцем и Преториусом. Все же Гендель позаимствовал кое-что ценное у ученика Кариссими Агостино Стеффани, который с 1688 года жил в Гамбурге, где работал капельмейстером.

не церковь, но город. Не консистория приглашает кантора, назначает певцов и инструменталистов для церкви, но магистрат и бюргерство. Художественный культ создает городу уважение и славу.

Когда Христоф Бернгард, любимый ученик Шютца, приехал в 1663 году в Гамбург, чтобы занять там место кантора и музыкального директора, «знатнейшие люди города,— рассказывает Маттесон,— выехали встречать его в шести каретах за две мили до самого Бергедорфа».

Иоганн Рудольф Але (1625—1673) был одновременно и кантором и бургомистром Мюльхаузена в Тюрингии.

Городским музыкантам полагалось прежде всего обслуживать своим искусством церковь. При обучении в городских школах главное внимание уделялось музыке. Латинские школы поставляли хористов. Тот, кто имел красивый голос, поступал в школу и во все время обучения получал стипендию от города. Совершенствуясь в пении, он одновременно учился играть на каком-нибудь инструменте и, когда во время мутации терял голос, играл в оркестре. Если он преуспевал в искусстве, то мог спокойно продолжать свои занятия в университете — искусство давало ему средства на жизнь. Телеман, впоследствии знаменитый гамбургский композитор, еще будучи студентом, сумел занять видное положение в Лейпциге.

Этой тесной связью школьного обучения с искусством объясняется высокий культурный уровень музыкантов того времени, недостижимый для следующих поколений [1]. Вспоминая жизненные пути художников того времени, мы видим, что большинство их только в университете, или окончив его, целиком отдаются музыке. Немецкая юриспруденция может гордиться тем, что из ее среды вышли почти все лучшие музыканты XVII и начала XVIII столетия, в том числе Шютц, Вальтер, Маттесон, Гендель, Кунау, Эммануил Бах и многие другие.

«Необходимо ли для композитора высшее образование?» — спрашивает некий Иоганн Бер в своей работе от 1719 года и со всей решительностью дает утвердительный ответ. Насколько разносторонне они были образованны, можно видеть по их литературным трудам, начиная с «Syntagma Musicum» Михаэля

---

[1] Очень часто мы встречаем их как воспитателей, занимающих высокие должности. Ландграф из Касселя назначил Шютца гофмейстером своих детей и потому так неохотно отпустил его в Саксонию. В 1674 году курфюрст саксонский требует освободить Христофа Бернгарда от должности советника в Гамбурге и назначает его вице-капельмейстером и воспитателем своих любимых внуков. В Гамбурге Маттесон был воспитателем детей английского посланника Иоганна фон Виха, а затем секретарем при посольстве. Можно привести еще много интересных примеров использования музыкантов того времени для всевозможных обязанностей, требовавших основательного общего и университетского образования.

Преториуса [1] и кончая произведениями Эммануила Баха, Гербера, Адлунга, Марпурга и многих других.

В свою очередь образованные люди благодаря связи искусства со школой были сведущи в музыке, и тот, кто учился, зарабатывая себе на жизнь музыкой, оставался верен ей, каких бы почестей ни достигал. Это всеобщее художественное образование объясняет совершенно непонятный в наших условиях интерес общества к церковному искусству. Для протестантских городов того времени художественное богослужение было тем же, чем театр для греческого общества,— обиталищем искусства и религии.

Для князей, больших и малых, богослужение тоже было государственным делом. Не один из них, когда надо было пригласить хорошего капельмейстера или кантора, забывал десятую заповедь и толкование, которое давал ей Лютер: «Не переманивай, не вымогай, не похищай»; и не успокаивался до тех пор, пока ему не удавалось заполучить к себе того, на кого пал его выбор. Хороший музыкант котировался тогда, как меновая стоимость на политическом рынке. Несомненно, что именно соображениями подобного рода руководствовался ландграф гессен-кассельский, когда, желая поддержать хорошие отношения с Иоганном Георгом Саксонским, после его настойчивых просьб отпустил к нему молодого Шютца.

Бедствия Тридцатилетней войны определили различия в духовном облике этих покровителей. Те князья, которые любили искусство и заботились о нем, приносили тягчайшие жертвы, делали все, что было в их силах, дабы богослужение менее всего ощутило ограничения, налагаемые временем. Таков был князь из Лигнитца. Напротив, Иоганн Георг Саксонский, всюду с гордостью возивший с собою свою капеллу, в первую очередь экономил на музыкантах.

К сожалению, только пожелтевшие от времени счета и скучные протокольные записи повествуют о том, насколько интересовалось немецкое бюргерство богослужебной музыкой; но бо́льшая часть этих актов покоится еще в зашнурованных папках [2]. Таким образом, о хозяйственных заботах мы осведомлены более, чем о художественных. Например, что касается Мюльхаузена, то лучше всего известно, как «Convivium musi-

---

[1] Михаэль Преториус (1571—1621), капельмейстер в Вольфенбюттеле.

[2] Otto Taubert. Die Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1868. Philipp Spitta. Die musikalische Sozietät und das Convivium Musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 77—85.

Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom XIV. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Altona — Leipzig 1890.

Из актов гамбургского магистрата мы узнаем, что участие музыкантов на свадьбах и похоронах, которые они украшали своим искусством, высоко оплачивалось.

cale» («Музыкальное общество») справляло свое традиционное ежегодное пиршество, что подавалось к столу и сколько за это было уплачено. Судя по городским актам, можно подумать, что в таких пышных и основательных угощениях «Общество» усматривало свою главную задачу.

Но, изучив обстановку в целом, приходишь к выводу, что предпосылки для пышного расцвета богослужебной музыки были благоприятными. И все же это время не создало ничего великого и непреходящего. Не потому, что не хватало творческой силы или желания: никогда не сочиняли так много, как в то время. Каждый кантор считал для себя делом чести выступать во все праздничные и воскресные дни с собственной кантатой. Музыкантом считался только тот, кто умел сочинять. Самые ограниченные, посредственные таланты владели композиционной техникой. Она возникала как бы сама собою при переписывании партитур, а повседневное практическое и основательное обучение приводило к тому, что даже начинающие композиторы могли писать вполне приемлемую музыку. Наше современное преподавание, ставящее себе преимущественно задачи воспроизведения музыки, никак нельзя сравнить с обучением того времени, которое было практичнее и одновременно устремлялось к значительно более высоким идеалам. С педагогической точки зрения, искусство нотопечатания — дар данайцев, так как после окончания низшей школы оно освобождает обучающихся музыке от переписки нот.

Несмотря на превосходнейшие условия, эта эпоха не создала ничего великого. Подумать только, что дала бы живопись в подобное время и при таких условиях! В музыке же остались только имена, которые мы вспоминаем с благоговением и уважением, но нет бессмертных произведений. И если все кантаты того времени, ожидающие еще в церковных архивах и подвалах своего исследователя, будут обнаружены и опубликованы, старое искусство, которым мы и сейчас еще живем, не станет от этого богаче. Путь от Шютца к Баху ведет через холмы, а не через горы.

Вопрос о текстах остался нерешенным. Частично утверждается форма строфической песни; некоторые пишут в мадригальном стиле; другие обращаются к библии и снова к старой духовной песне. Но ни одну из этих форм не доводят до совершенства.

Выдающийся представитель кантаты переходного периода — Андреас Хаммершмидт (1611—1675) [1], органист церкви св. Иоанна в Циттау; его «Musikalische Andachten» («Музыкальные молитвы») и «Musikalische Gespräche» («Музыкаль-

---

[1] Andreas Hammerschmidt. Musikalische Andachten. Fünf Teile, 1638—1653.

ные беседы») вызвали всеобщее одобрение. Большим уважением пользовались Иоганн Рудольф Але (1625—1673)[1] из Мюльхаузена и Вольфганг Карл Бригель (1626—1712) из Дармштадта. По сравнению с Шютцем их музыка кажется почти консервативной.

Значительно смелее искусство Иоганна Христофа Баха, придворного и городского органиста из Эйзенаха (1642—1703). Иоганн Себастьян, его племянник, высоко ценил музыку Иоганна Христофа и исполнил в Лейпциге его кантату «Es erhub sich ein Streit» на день св. Михаила. Кантата сохранилась. В этом произведении дяди предвещается искусство племянника. Кантата написана на двадцать два облигатных голоса и не лишена поразительной смелости гармонии. Иоганн Христоф настолько владел полифонией, что ни на органе, ни на клавире никогда не играл менее чем пятиголосно. Филипп Эммануил Бах унаследовал от отца копии с произведений прадеда, а вместе с ними восхищение перед его искусством. Когда Форкель, первый биограф Баха, посетил в Гамбурге Филиппа Эммануила, тот играл ему некоторые сочинения своего предка. «Сейчас еще я живо вспоминаю,— пишет Форкель,— как однажды он доставил мне удовольствие, сыграв некоторые из этих старинных произведений, и как приветливо улыбался мне в наиболее необычных и смелых местах»[2].

Менее значительным было творчество Иоганна Михаэля, брата Иоганна Христиана, органиста и городского писаря в Герене. Все же Иоганн Себастьян списал для себя многие его мотеты, один из которых долгое время ошибочно считался его собственным произведением.

На севере богослужебная музыка пока еще чуждалась современной поэзии и развивалась по путям, проложенным Шютцем. Выбор текстов ограничивается библией и псалмами; поэтому драматизм выражения приходился только на долю музыки.

Так как север меньше всего пострадал во время Тридцатилетней войны, он в состоянии был сделать для искусства гораздо больше, нежели другие области Германии. Нюрнберг как художественный центр не существовал, Дрезден и Лейпциг в течение двух поколений уступали первенство Гамбургу и Любеку. Особенно Гамбург считался обетованной землей для музыкантов. Старый Шютц с радостью переехал бы туда. Когда Бах искал себе солидное место службы, все свои надежды он возложил на Гамбург и не попал туда случайно,— если

---

[1] Johann Rudolf Ahle. Geistliche Dialoge... Erfurt 1648. Помимо того, сборники духовных песен, концертов и пр. Меньшее значение имел его сын и преемник Иоганн Георг Але.

[2] J. R. Forkel. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802, S. 2.

случаем можно назвать интригу, из-за которой обеспеченное деньгами ничтожество вытеснило гения.

В Гамбурге мы встречаем двух наиболее значительных учеников Шютца: Маттиаса Векмана (1621—1674) и Христофа Бернгарда (1627—1692) [1]. В Любеке жил Франц Тундер (1614—1667), ученик Фрескобальди, предшественник Букстехуде, который, по обычаю того времени, чтобы унаследовать должность Тундера, женился на его дочери. И преемнику Букстехуде Шиффердеккеру любовь помогла получить его место [2].

Сейчас, кажется, уже нельзя точно определить, где и как возникли знаменитые музыкальные вечера (Abendmusiken) в любекской церкви св. Марии. Впервые они упоминаются в протокольных церковных книгах от 1673 года. Там сказано: «Всякий, кто в будущем будет принят в число городских музыкантов», должен «без какого бы то ни было вознаграждения принять участие в пяти музыкальных вечерах с органом» [3]. Добавочных инструменталистов из братства музыкантов оплачивал сам органист. За это он получал благодарность от знатных горожан.

Во времена Букстехуде органист, по обычаю того времени, посылал «высоким господам» отпечатанную программу музыкальных вечеров — как мы узнаем это из экземпляра, который Букстехуде в 1700 году адресовал «господину Дитр. Вульфрату» [4].

Если единовременные вознаграждения не покрывали расходов, помогал магистрат. Он заботился также о поддержании порядка. На торжествах, посвященных памяти короля Леопольда I, 2 декабря 1705 года,— Бах был тогда в Любеке и присутствовал при этой церемонии — наплыв народа был так

---

[1] Max Seiffert. Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1900—1901, S. 76—132. В этой работе лучше всего рассказано о художественной жизни того времени.

[2] 4 мая 1706 года Букстехуде,— тогда 69 лет от роду,— обратился с прошением к начальству, чтобы после его смерти за одной из его дочерей сохранили его место, для чего со своей стороны он предлагает подходящего кандидата. Его просьба была удовлетворена. См.: C. Stiehl. Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck. Leipzig 1886.

[3] См. цитированную книгу Штиля.

[4] Печатные тексты программ существовали в Любеке по крайней мере с 1677 года. Когда в пятидесятых годах XVIII столетия публичная библиотека в Любеке пожелала купить полное собрание программ музыкальных вечеров, ей был предложен целый комплект от 1677 по 1757 год. Однако в городской библиотеке его нет; возможно, что покупка не состоялась (Stiehl, S. 7).

По-видимому, тогда существовал довольно распространенный обычай давать слушателям на руки печатный текст кантат. Об этом упоминает Иоганн Даниэль Гумпрехт в предисловии к своим «Субботним мыслям» (1695).

велик, что потребовалось поставить «двух капралов и восемнадцать рядовых». В обычное время ограничивались «стражей городского совета» [1].

Когда любекский кантор Рютц, современник Баха, в 1753 году опрашивал пожилых людей, как возникли музыкальные вечера, он услышал в ответ, что в старые времена органист церкви св. Марии играл бюргерам на органе перед тем, как они отправлялись на биржу, и из этих выступлений постепенно и возникли музыкальные вечера. Это предположение, которое до настоящего времени ставит в тупик все руководства по истории музыки, как оно ни лестно для старых любекских купцов, лишено, однако, исторического правдоподобия. Оно не объясняет, почему музыкальные вечера происходили по воскресным дням, причем именно в холодные месяцы [2]. Музицировали по воскресеньям между днем Мартина и рождеством, вслед за послеобеденным богослужением, от четырех до пяти часов, за исключением первого воскресенья рождественского поста. Следовательно, каждый год бывало по пяти концертов. Музыкальные вечера приурочивались преимущественно к рождественскому посту, хотя этому и противоречит тот факт, что предрождественское время, в соответствии с духом староевангельских чтений, посвященных судному дню, считалось временем покаяния и траура, когда должна была умолкнуть любая музыка в церкви, в том числе и орган. В Лейпциге и почти всюду в эти воскресенья кантаты не исполнялись.

Пять кантат составляли одно целое. До нас дошли только оглавления трех таких циклов, сочиненных Букстехуде. Один из них назван «Die Hochzeit des Lammes»; другой — «Himmlische Seelen Lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt...»; третий — «Das Allerschröklichste und Allererfreulichste...». Все три цикла, как указывают их названия, предназначены к рождественскому посту. К сожалению, как музыка, так и текст утеряны.

---

[1] Stiehl, S. 8. Из еженедельного журнала церкви св. Марии от 1700 года: «И на этот раз милостью божией, согласно старинному обычаю, проведены музыкальные вечера в церквах, и по особенному желанию высокоблагородного совета издано в печати поздравительное стихотворение с пожеланием благ городу Любеку, и публично было исполнено мною много музыки при большом скоплении народа; для того, чтобы предотвратить всякий беспорядок, была при церквах приставлена стража городского совета, за что им, как полагается, уплачено 6 марок».

[2] Рютц жалуется, что «музыкальные вечера устраиваются в такое неприветливое и суровое время года,— именно в середине зимы, да еще после трех часов (в часы послеобеденного богослужения) на холоде, — так что приходится мерзнуть и четвертый час. Отвратительный шум беспокойной молодежи и необузданная беготня, суета и выкрики на хорах лишают музыку всякой приятности, которую она могла бы дать; не говоря уже о грехах и беззакониях, которые творятся под покровом темноты и слабого света» (Stiehl, S. 21).

Когда Штиль в «Ежемесячнике по истории музыки» (Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte») писал в 1885 году о Тундере и в следующем году — об органистах церкви св. Марии в Любеке, он жаловался, что, кроме двадцати с лишком духовных кантат Букстехуде [1], почти ничего не дошло до нас из числа хоровых произведений северных мастеров того времени, как любекских, так и гамбургских. Но в 1889 году во время одной из своих поездок он открыл в знаменитой шведской библиотеке в Упсала значительное количество духовной музыки, бережно там сохранявшейся. Это было собрание музыкальных произведений, принадлежавшее семейству Дюбенов; в течение трех поколений представители этого семейства сохраняли за собою должность придворного капельмейстера в Стокгольме. С 1719 года их собранием ведал Карл Густав Дюбен. Члены семьи Дюбенов поддерживали оживленные сношения с обоими северогерманскими музыкальными городами, часто посещали там дружески расположенных к ним композиторов и списывали для себя то, что им особенно понравилось. Только теперь, из этого собрания, мы узнали, кем были Тундер, Векман и Бернгард [2]. И Букстехуде мы узнали лучше [3].

Всем им присуща подчас почти гениальная трактовка оркестра. Они применяют новые звуковые эффекты, особенно Векман и Букстехуде. В кантате «Ihr lieben Christen, freuet euch» Букстехуде применяет три скрипки, два альта, три корнета, три тромбона, две трубы, фагот, контрабас и орган-континуо. Духовые преобладают и выступают в разнообразнейших сочетаниях с органом [4]. Одно из его сочинений, написанное в 1697 году по случаю освящения нового алтаря в церкви св. Марии, требует трех хоров, труб и литавр.

Тундер, быть может, еще значительнее Букстехуде. Его кантата «Ein' feste Burg» полна силы и одухотворенности.

Но становится уже заметным влияние инструментального стиля на вокальное письмо. Чувствуется, что приближается пора, когда немецкие композиторы начнут пренебрегать чисто вокальным стилем. Векман часто напоминает Баха — так инструментально он трактует вокальные голоса [5].

---

[1] Двадцать рукописей церковных кантат — в любекской библиотеке, две — в Берлинской королевской библиотеке.

[2] Stiehl. Die Familie Düben und die Buxtehundeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala. Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1889.

[3] В Упсала имеется сто рукописей Букстехуде, восемнадцать — Тундера.

[4] В этом отношении северные мастера не следуют Шютцу, который пытался освободиться от ранее принятого преобладания духовых, отдавая предпочтение струнным.

[5] В церкви св. Марии, по-видимому, уже издавна любили инструментальную музыку. Скрипачи и лютнисты в соответствии с особым

Все же мы не должны идеализировать исполнительские средства, которыми располагали эти инструментально мыслившие мастера. В Любеке не хватало места для исполнителей. Букстехуде в лучшем случае мог разместить на хорах по бокам большого органа сорок певцов и инструменталистов. На каждый голос приходилось никак не больше двух певцов, и оркестр, по нашим представлениям, должен был подавлять хор. В Гамбурге было не лучше. Например, в распоряжении кантора церкви св. Петра в 1730 году имелось семь певцов, а оркестр состоял из семнадцати инструменталистов, не считая трех труб и литавр[1].

В использовании хорала эти композиторы возвращаются к прежней традиции, существовавшей до Шютца. В их произведениях он играет большую роль, тогда как дрезденский мастер почти пренебрегает им. Они пишут целые кантаты на хоралы, создавая таким образом тип «хоральной кантаты», которая все время привлекала и одновременно отталкивала Баха. В сущности, эта хоровая форма родилась случайно, ибо строфическая песня не может служить текстовой основой для произведений с сольными номерами. Ко всем этим кантатам применима поговорка: на старое платье не накладывают новых заплат.

Но чудесно применение хорала в кантатах, в которых использованы библейские изречения. Тексты Букстехуде иногда просто потрясают созвучием такого изречения и хоральной строфы, особенно если хорал проведен через всю кантату как лейтмотив. Так же разработана и символика бестекстовой, звучащей чисто инструментально, хоральной мелодии; впоследствии с помощью этой символики Бах выскажет свои глубочайшие мысли.

Так, по-видимому, затихают споры о тексте. Современная поэзия отказывается создавать свободные формы, и композитор сочиняет кантату на библейские стихи и строфические песни либо противопоставляя их друг другу, либо драматически сочетая. Жаль, что музыканты не поняли тогда, что это было единственно правильным решением, ибо богатство библии и немецких песенных сборников неисчерпаемо; его хватит, пока существует музыка, пока существует мир. Композиторам незачем было обращаться к поэтам, лучших текстов они не получат.

---

соглашением обязывались «услужать своей музыкой господ консулов, городских советников и церковных начальников, когда они посещают церковь» (подразумеваются их сольные выступления). В 1659 году лютнисту было приказано «каждый месяц, помимо праздников, еще несколько раз играть над органом» (т. е. на хорах). Эти выступления продолжались еще в 1737 году (Stiehl, S. 12).

[1] Joseph Sittard. Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg. Altona — Leipzig 1890, S. 40. Там же указан состав оркестра в других церквах.

Но в это время снова пробуждается и очаровывает протестантскую церковную музыку античный идеал взаимодействия искусства поэзии и музыки ради драматического воплощения религиозной идеи. Он привлекает и своим величием, и своей недостижимостью: немецкая поэзия того времени неспособна была осуществить это. Так поиски верного пути завели в тупик. Роковым для Баха было, что и он, как дитя своего времени, не избежал подобных заблуждений. Всю свою жизнь он искал истинную форму кантаты. Поэзия того времени была неполноценной: воодушевленная идеей религиозной драмы, она заблуждалась в своих возможностях, не сознавала своего творческого бесплодия.

Новая кантата отличается от старой текстом и музыкой. В отношении текста она отличается прежде всего тем, что отказывается от библейского слова и хоральной строфы, целиком отдаваясь свободной поэзии. Свободный же текст подгоняется под схему современной итальянской оперы, которая к тому времени уже ничего общего не имела с музыкальной драмой Монтеверди и состояла из арий da capo и разговорных речитативов. Мелодическое и декламационное начала, объединенные в драматическом ариозо Монтеверди, под влиянием новой неаполитанской школы разделяются на немелодический речитатив и недекламационное пение[1]. Непосредственное чувство действенной музыкальной драматургии, как это было в Dramma per musica времен Ренессанса, утеряно.

Драматическое теперь передается только в размышлениях, то есть в ариях. Они уже не связаны с развитием действия и потому приобретают чисто формальное значение, тогда как речитатив, носитель действия, утрачивает всякую мелодическую форму. Новый речитатив и новая ария возникают только из неумения оперного искусства того времени создать действенную музыку. Когда явится гений, который сумеет сочетать музыку и действие в художественном единстве, он воспротивится этому разделению пения и декламации. Таков Глюк, таков Вагнер, ибо, подобно Монтеверди, их идеал — подлинная Dramma per musica.

В конце же XVIII столетия протестантская духовная музыка Германии с княжескими почестями принимает обе новые формы, созданные склоняющейся к упадку итальянской театральной музой. Тот, кто их не принимал, считался врагом истинного музыкального откровения. Хоровое пение оттеснялось на второй план, церковной музыкой стало почти исключительно сольное пение.

На этот раз и музыка к «Страстям», до сих пор спокойно

---

[1] Перелом наступил в театральных произведениях и кантатах Алессандро Скарлатти (1659—1725).

шествовавшая своим путем, была втянута в революцию. Почтенный возраст не защитил ее от новшеств.

До этого времени она, собственно, и не имела еще никакой истории. Уже в IV столетии вошло в традицию читать повествование о страстях по Матфею в вербное воскресенье, а повествование по Луке — в среду страстной недели. В VIII и IX веках добавляется чтение страстей по Марку в страстной четверг и по Иоанну — в пятницу[1]. Уже в XIII столетии Дурандус требует драматизации чтения. Только рассказ евангелиста должен читаться в евангельском тоне, то есть псалмодией; напротив, кроткие слова Иисуса и яростные выкрики неверующей толпы требуют более выразительной передачи[2].

До конца XV века продолжается псалмодирующее чтение. «Страсти» читаются, как и всякий другой раздел из евангелия. В начале XVI столетия нидерландские мастера впервые перелагают историю «страстей» на музыку. Первые «Страсти» написаны в 1505 году Якобусом Обрехтом (род. ок. 1430). Друг Лютера Иоганн Вальтер сделал с них две копии. Когда в 1538 году они были напечатаны Георгом Рау, Меланхтон написал к ним предисловие. И позже «Страсти», как и отрывки из месс, остаются общим достоянием католического и протестантского искусства. Немецкие «Страсти» исполнялись наравне с латинскими[3].

В отношении формы многочисленные «Страсти» того времени подразделяются на «Страсти»-мотет и «Страсти»-драму. В «Страстях» мотетного типа хор поет весь текст, также и слова Иисуса; в драматических «Страстях» слова евангелиста и речи Иисуса исполняются по-старому одним лицом в прежнем евангельском тоне, то есть псалмодией, и только восклицания толпы передаются полифонически, причем и слова Пилата, лжесвидетелей и нечестивых также предоставлены хору.

Понятно, что драматические «Страсти» одержали победу над недраматическими мотетными «Страстями». В качестве первого немецкого произведения этого рода следует назвать «Страсти по Матфею» Иоганна Вальтера. Они были исполнены, согласно традиции, в вербное воскресенье 1530 года. Сохранились его «Страсти по Иоанну», исполнявшиеся в страстную пятницу. Переведенные на чешский язык, они ежегодно исполнялись в Циттау с 1609 по 1816 год.

---

[1] См. основательную и интересную работу Отто Каде (Otto Kade. Die älteste Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1893).

[2] Имеется ли в виду речитирование, распределенное по ролям, как это думает Каде, неизвестно. Известно лишь, чего желает Дурандус, но мы не знаем, что имело место в действительности.

[3] Из композиторов латинских «Страстей» выделяются Клоден де Сермизи (1534), Орландо Лассо (4 «Страсти», 1575—1576), Вильям Бёрд (1607). Их произведения принадлежат к роду драматических «Страстей».

Шютц сохраняет драматические «Страсти» в том виде, в каком они дошли до него. Он отказывается от всякого инструментального сопровождения и заставляет евангелиста псалмодировать в старом Kollektenton; нет у него и декламационных ариозо, которыми он пользовался, передавая библейские изречения. Ни ария, ни хорал не прерывают действия.

Суровая красота этих старинных «Страстей», преображенных искусством Шютца, очень своеобразна. Они напоминают потрясающие картины «Страстей» реалистической нидерландской живописи. Если исполнитель партии евангелиста приспособился к этому старинному стилю, то их непосредственное воздействие на слушателя огромно; даже кажется, будто слышишь музыку Баха[1].

Однако в те времена, когда риторические излияния принимались за подлинный драматизм, отсутствие патетики в старых «Страстях», как и вообще в старинной духовной музыке, являлось существенным недостатком.

Новое движение возникает после основания «Гамбургской оперы». Когда Гергард Шотт, лиценциат Лютгенс и органист Рейнкен совместно открыли в 1678 году[2] зрительный зал театра, они имели в виду не столько светскую оперу, сколько духовную. Первой была представлена опера Тейле «Адам и Ева»[3]. За ней следовали: «Михаил и Давид» (1679), «Мать Маккавеев и ее семь сыновей» (1679), «Эсфирь» (1680), «Рождение Христа» (1681), «Каин и Авель, или Отчаявшийся братоубийца» (1682).

Нам сейчас трудно найти что-либо религиозное в тривиальных и пошлых текстах этих опер, но тогда думали иначе. Духовные лица первыми поощряли это предприятие. Один из проповедников, Генрих Эльменхорст, написал текст к ряду пьес и с церковной кафедры приглашал верующих посещать оперу.

Когда театр благодаря грубой безвкусице, господствовавшей на подмостках, потерял со временем доверие многих серьезно мысливших бюргеров, Эльменхорст пытался в своей «Dramatologia antiquahodierna» реабилитировать его. Он доказывает, что духовная опера — не что иное, как древнегреческий театр в христианском духе. Как греки в целях религиозного воспитания представляли на сцене историю своих богов и героев, так и христианство должно натлядно, в живом действии, показать библейскую историю. Когда теологические факультеты Ростока

---

[1] Кто слышал Фридриха Шпитту в качестве евангелиста в «Страстях» Шютца, тот по достоинству оценит красоту этой драматически преображенной псалмодии.

[2] Дрезденская опера была основана в 1662 году Карлом Паллавичини.

[3] Открытие последовало 2 января 1678 года. Полное название оперы: «Адам и Ева. Сотворенный, падший и воскрешенный человек. Представлено в театре». Тейле был учеником Шютца и учителем Букстехуде. Опера утеряна.

и Виттенберга были запрошены об их мнении, они в принципе высказались за духовную оперу.

Но это не могло удержать ее от упадка[1]; вскоре духовная опера сходит со сцены. Но идеал, который защищал в своей книге Эльменхорст, продолжает жить и воодушевляет гамбургскую художественную жизнь в последующую блестящую эпоху, когда там работали Кайзер, Маттесон, Гендель и Телеман[2].

Рейнгард Кайзер появился в Гамбурге в 1694 году. Гендель пребывал там с 1703 до 1705 года. Маттесон, родившийся в Гамбурге, с детства выступал в опере; однако его активная деятельность начинается с 1705 года, когда он отказался от профессии певца и актера. Телеман был приглашен в 1721 году.

---

[1] Около 1730 года начинается неудержимое падение оперы. С 1740 года в театре выступает итальянская труппа. С 1750 года помещение театра вместе со всем оборудованием сдается в аренду.

[2] Рейнхард Кайзер родился в 1674 году, получил образование в лейпцигской школе Фомы, затем в тамошнем университете. С 1697 года все свои силы отдал гамбургской опере. Он писал для театра и духовные оперы, в том числе: «Мудрость, торжествующая над любовью, или Соломон» (1703); «Поверженный и снова возвысившийся Навуходоносор, царь вавилонский, во время великого пророка Даниила» (1704).

Кайзер обладал подлинным талантом и щедрой, блестящей изобретательностью. Легкомысленный образ жизни помешал ему оказать на современное искусство то влияние, которое он действительно мог иметь. Он умер в Гамбурге в 1739 году.

Иоганн Маттесон родился в Гамбурге в 1681 году. Он значителен не столько как композитор, сколько как писатель по вопросам музыки. Он был поборником «новой музыки». Его восемьдесят четыре работы имеют для нас большую ценность как источники для изучения истории музыки того времени. Мы мало бы знали о музыке XVII и начала XVIII столетия без «Syntagma Musicum» (1614—1620) Михаэля Преториуса, Музыкального словаря (1732) Вальтера и без произведений Маттесона. Когда Гендель прибыл в Гамбург, Маттесон старался стать его учителем и покровителем и, по-видимому, несколько надоел ему в этой роли. В защиту новой формы церковной музыки Маттесон выступает в своей работе «Der musikalische Patriot» («Музыкальный патриот», 1728), а также в книгах: «Grosse Generalbaßschule» («Большая школа генерал-баса», 1731) и «Der volkommene Kapellmeister» («Совершенный капельмейстер», 1739). В 1740 году он издал «Grundlage einer Ehrenpforte» («Основание врат чести») — собрание автобиографических заметок всех выдающихся современных музыкантов. Маттесон служил секретарем при английском посольстве в Гамбурге; умер в 1764 году.

Георг Филипп Телеман, хоть он и уступал по таланту Кайзеру и Маттесону, в свое время ставился выше их. Он родился в 1681 году в Магдебурге; в 1701 году приехал в Лейпциг изучать право и оставался там три года. Ему предоставили место органиста в Новой церкви. Большое значение для лейпцигской музыкальной жизни имело основанное им Collegium musicum («Музыкальное общество»). Общество набирало своих членов преимущественно из студенческих кругов. После того как Телеман был капельмейстером последовательно в Зорау, Эйзенахе и Франкфурте-на-Майне в «церкви босоногих» и церкви св. Катерины, он был приглашен в Гамбург на должность кантора. Телеман много сочинял и для оперы. Образцом ему служили французы. Число его произведений колоссально, они перечислены во «Вратах чести» Маттесона. Умер Телеман в 1767 году.

Какое место занимали эти художники, работали ли они для театра или для церкви — нам безразлично, так как все они писали одновременно и оперную, и духовную музыку. В 1715 — 1728 годах Маттесон был кафедральным кантором в соборе и в этой должности успешно помогал утверждению новой церковной музыки. Когда непрерывно возраставшая тугоухость заставила его оставить эту должность, он был заменен Кайзером, работавшим до того только в опере. Телемана пригласили в Гамбург в качестве руководителя хора и кантора, однако он обязался за ежегодное вознаграждение в триста талеров писать оперы. Гендель, приехавший преимущественно ради оперы, писал и духовные произведения [1].

Эти композиторы уже не считали гамбургский театр, как полагали его учредители, обителью преимущественно религиозного искусства и не находили нужным поддерживать его на такой высоте. Вместо этого они хотели ввести в богослужение религиозные музыкальные представления в оперном стиле, не связывая их с каким-либо церковным событием или воскресным чтением евангелия. Неизвестно, к какому дню приурочены такие произведения Телемана, как «Проданный Иосиф», «Михей, убитый Зедекией», «Давид, преследуемый своим народом», «Умирающий Самсон», «Погибший Иона». Композиторы писали оратории в двух частях для исполнения до и после проповеди и выбирали для этого подходящие, как им казалось, драматические сцены. Из-за этого они не считали себя менее благочестивыми, чем их предшественники. Напротив: им эта свободная духовная музыка казалась истинной, и они приписывали себе заслугу освобождения ее из вавилонского плена.

Они хотели создать протестантское, то есть субъективно воспринимаемое, драматическое искусство. На деле же все их усилия были направлены на введение в духовную музыку патетического театрального стиля и на передачу оркестровыми средствами драматических ситуаций. В конечном итоге речь шла о том, будут ли уместны в религиозном искусстве оперные речитативы secco и схематичные трехчастные арии da capo.

Конечно, с мальчиками-певчими, которыми располагала церковь, им нечего было делать. Правда, хору они и не придавали особого значения, ибо их музыка состояла преимущественно из сольных номеров. Но исполнение арий требовало искусных певцов... и певиц. До сих пор в протестантской церкви, как и в ка-

[1] Первой была поставлена его опера «Альмира» (1704); в 1705 году за ней последовал «Нерон». «Флоринда» и «Дафна» были закончены еще в Гамбурге, но поставлены в 1708 году, когда Гендель уже оттуда уехал. Из его духовных произведений того времени упомянем хоральную кантату «Ach Herr, mich armen Sünder», двухчастную ораторию на иванов день «Освобождение народа божьего из Египта» и «Страсти», сочиненные в 1704 году на текст гамбургского оперного либреттиста Постеля.

толической, женское пение, за исключением общинного хорала, было запрещено. Дискантовые и альтовые партии в хорах и сольных номерах исполнялись мальчиками.

Поэтому Маттесон жестоко издевается над тогдашними церковными хористами, которые одновременно были и солистами. Он высмеивает дискантиста, «поющего слабым фальцетом, как старая беззубая бабушка»; альтиста, «мычащего, как теленок»; тенор, продолжает он, «ревет по-ослиному»; бас, «исполняя нижнее соль, жужжит, как майский жук в пустом сапоге, от него не проснется и заяц, спящий за тридцать шагов, зато на соль в среднем регистре рычит, как индийский лев». Возможно ли — не устает он все время повторять — создать музыку для церкви, пока она предоставляет нам подобных певцов. Прежде чем осуждать новую церковную музыку, говорит он, дайте композиторам силы, пригодные для исполнения их сочинений. Маттесон не остановился на платонических пожеланиях. Став кафедральным кантором, он добился разрешения заменить мальчиков певицами. В 1716 году во славу божью в церкви зазвучали пассажи и трели госпож Ришмюллер, Шварц и Шобер.

Этим нововведением Маттесон гордился всю жизнь. В своей «Школе генерал-баса» он пишет: «Я первый заменил мальчиков в обычном большом богослужении перед и после проповеди тремя или четырьмя певицами; невозможно описать, какого труда это мне стоило и как много доставило неприятностей. Сначала меня умоляли не вводить женщин в хор; под конец же настаивали на еще большем их числе».

После смерти Телемана в 1767 году певицы снова, по-видимому, исчезают из церквей. Гамбургское новшество нашло лишь немногих подражателей. В Любеке, где гамбургская духовная музыка победила сразу же после смерти Букстехуде, до 1733 года, как мы это точно знаем, певицы не принимали участия в музыкальных вечерах. Так же обстояло дело и в Лейпциге [1].

Новая духовная музыка утвердилась не без борьбы. В 1726 году некто Иохим Мейер из Гёттингена, музыкант и одновременно доктор прав, выпустил направленную против нее книгу. Маттесон ответил очень удачно. Для защиты театрализованной духовной музыки он обращается к тем же доводам, которые Эльменхорст приводил для оправдания религиозного театра. И для него религиозное искусство, за которое он борется, есть античная трагедия, перенесенная на христианскую почву. Всякое церковное празднество, говорит он, есть теат-

[1] Зять и преемник Букстехуде Шиффердеккер прежде работал в гамбургской опере. За время своей двадцатипятилетней деятельности (1707—1732) он ни разу не возобновил в музыкальных вечерах произведения своего тестя, но на каждый год писал пятичастную ораторию в гамбургском стиле. Тексты их сохранились. Его преемник Иоганн Поль Кунтцен — тоже из Гамбурга. На музыкальные вечера он приглашал певиц.

рализованное зрелище; именно в условиях такого зрелища библейская история и заключенные в ней идеи предстают более наглядно. Наиболее же совершенное их выражение дает искусство.

Самым значительным и упорным противником этого нововведения был Иоганн Кунау (1660—1772), предшественник Баха по канторату Фомы в Лейпциге. Его способности и талант были всеми признаны; в знаменитых своих клавирных сонатах на библейские легенды он показал себя передовым музыкантом. Но, как только появилось новое направление, он сразу же вступил с ним в борьбу. Выпустив тексты к кантатам на 1709—1710 годы, он снабдил их предисловием, в котором высказывает свое понимание духовной музыки [1].

Он разошелся с господствующими в Лейпциге вкусами, особенно же со взглядами музыкантов, которые объединились вокруг Телемана. К концу жизни Кунау, однако, вынужден был уступить современному вкусу и написать «Страсти» в новом стиле; в 1721 году они были исполнены. Когда он умер, магистрат хотел пригласить на его место Телемана — антипода Кунау.

Всякое противодействие новой церковной музыке стало бесполезным уже чуть ли не с 1700 года. Образованные люди, как теологи, так и светские, мечтали об античном идеале религиозной драмы, который так искусно и с подлинным воодушевлением предлагали им Эльменхорст и Маттесон. Они не заметили, насколько далекими от их идеала были поэзия и музыка той поры, на это не обратили внимания и сами художники.

Мы со своей стороны не можем перенестись в то время, понять его дух. Композиторы доверчиво отдавались радости творчества, стремились только вперед; их не сдерживало величие прошлого — ни классическая драматическая поэзия, ни классическая музыка; они не умели критически подойти к своей работе и с непоколебимой непосредственностью видели в своем несовершенном творении осуществление идеала, к которому стремились; им казалось, что они создают классическое искусство, потому что идеалом им служила античность.

С нашей точки зрения мы всегда будем несправедливо оценивать это время, так как у нас нет той творческой самоуверенности, которая одновременно была их силой и слабостью. Мы чувствуем себя эпигонами. Они же, отдав риторическую дань прошлому, были глубоко убеждены, что вместе с ними пришла последняя великая художественная эпоха.

Свободные от оков прошлого, они отдавались обманчивым призракам и в конце концов вняли голосу тех, кто им совето-

---

[1] В начале церковного года Кунау издавал тексты кантатных циклов, которые предполагал исполнить.

вал освободиться от владычества библии и старой общинной песни, дабы в духовной музыке все было новым.

Решающее значение для судьбы кантаты имело появление первого цикла «Kirchenandachten» («Церковные размышления») Эрдмана Ноймейстера [1].

Этот цикл сочинен для придворной вейсенфельской капеллы и положен на музыку придворным капельмейстером Филиппом Кригером (1649—1725). «Мадригальные кантаты» Ноймейстера не имеют ничего общего с прежними мадригалами немецкой религиозной поэзии. Это — подражание итальянским оперным текстам; сам автор говорит в предисловии, что кантата для него — только отрывок из оперы. Каждая кантата состоит из четырех арий и четырех речитативов. Библейские слова и общинные песни полностью изгоняются; не предусмотрены и хоры.

В последующих сочинениях он идет на некоторые уступки. Во втором цикле (1708) он снова вводит хоры; в третьем (1711) наряду с текстами арий и речитативов опять предоставляет скромное место библейским изречениям и песенным строфам. На этой неудачной компромиссной форме и остановилась «новая» кантата. В 1716 году Тильгнер издал вместе тексты всех пяти циклов Ноймейстера. Композиторы прямо накинулись на них. Телеман, который тогда был еще не в Гамбурге, а в Эйзенахе, сразу же при их появлении положил на музыку третий и четвертый циклы (1711 и 1714 годы).

Бах также сочинял на тексты Ноймейстера. Он лично знал автора и почитал его как истинного поэта. Со своей стороны и Ноймейстер высоко ценил Баха и был бы рад, если бы он переселился в Гамбург.

С Ноймейстером соперничал Соломон Франк (род. в 1659 году) из Веймара, который с 1691 по 1697 год жил в Арнштадте и занимал должность секретаря консистории; там же он опубликовал свое «Мадригальное ублажение души — о святых страстях нашего спасителя» (1697). В «Страстях» Баха находим следы влияния этого поэта. Позднее, когда Бах был в Веймаре, Франк лично общался с ним и снабжал его текстами для кантат. С 1711 года его поэтические произведения обнаруживают влияние Ноймейстера. Но он значительно ближе к старой мадригальной духовной поэзии, нежели Ноймейстер, и хотя не так искусен, но более глубок, чем тот, кого взял себе за образец.

По роду своей деятельности поэт должен был поставлять тексты к кантатам. Для этого, однако, не нужно было иметь какое-либо личное отношение к духовной поэзии. В свои сборники галантных или сатирических сочинений поэт мог вклю-

---

[1] Эрдман Ноймейстер родился в 1671 году, служил придворным дьяконом сначала в Вейсенфельсе, затем в Зорау. В 1715 году был приглашен проповедником в Гамбург в церковь св. Иакова.

чить цикл текстов для церковных произведений. Так, например, долгое время не знали происхождения текстов целого ряда кантат Баха, близких по времени сочинения, по тексту и музыкально, пока Филипп Шпитта не обнаружил их в сборниках стихотворений лейпцигской поэтессы Марианны фон Циглер[1].

С новой кантатой утверждаются и новые «Страсти». В 1704 году на страстной неделе в вечерние часы понедельника и среды были впервые исполнены в Гамбурге театрализованные «Страсти». Текст принадлежал Христиану Фридриху Хунольду, оперному поэту, жившему с 1700 по 1706 год в Гамбурге и имевшему не блестящую репутацию. В писательских кругах он был известен под именем Менанта[2]. Кайзер писал музыку к его оперным либретто.

«Страсти» должны были исполняться как драматическое действие. Вместо библейского повествования вставлялся для соединения отдельных сцен текст в стихах. Примечательно, что уже в этих «Страстях» появляется «дочь Сиона», с которой мы снова встретимся у Баха.

Возмущение было всеобщим, оно было вызвано не столько самим предприятием, сколько слишком уж плохим театральным стилем. В том же году Гендель сочинил «Страсти» на текст другого гамбургского оперного поэта — Постеля; они были исполнены без всякого успеха.

В 1712 году появился текст «Страстей» гамбургского советника Бартольда Генриха Брокеса. Он сохраняет в целом план и отдельные части «Страстей» Кайзера и пишет текст для свободных речитативов, арий da capo, вводит «дочь Сиона», заменяет евангельское повествование стихами, но ближе, чем Хунольд-Менант, придерживается библейских слов. Новым было только добавление хоральных строф[3]. В сущности, он только немного смягчил театральный характер первых «Страстей» и очистил язык от наиболее банальных и пошлых выражений.

И этот текст стал классическим для «Страстей». Кайзер положил его на музыку в 1712 году, Гендель и Телеман — в 1716, Маттесон — в 1718.

«Страсти» Маттесона были исполнены при богослужении в вербное вокресенье 1718 года, Телеман поставил свои «Стра-

---

[1] Philipp Spitta. Zur Musik. 16 Aufsätze. Berlin 1892.

[2] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1904, S. 89 ff. В Гамбурге Хунольд был известен как малопочтенный писатель; в 1706 году он должен был покинуть город из-за непристойного романа. В 1708 году он прибыл в Галле, где читал лекции о поэзии и по теории права. Он знал Баха и писал ему тексты для светских кантат.

[3] В «Страстях» Шютца еще нет хоральных строф. Впервые, насколько нам известно, снабдил свои «Страсти» хоральными строфами бранденбургско-прусский капельмейстер Иоганн Себастиани (Кенигсберг, 1672).

сти» во Франкфурте. Они с пышностью исполнялись в главной церкви в некоторые особые дни в пользу сиротского дома, сообщает он, причем присутствовали многие важные господа и несметная толпа слушателей. Достопримечательно, что вход в церковь охранялся стражей, не пускавшей никого, кто не имел при себе печатного экземпляра «Страстей», и что многие духовные лица в торжественных облачениях заняли места на алтаре. Эти «Страсти» зазвучали в церквах и в концертных залах многих городов Германии.

Гендель во многом опередил гамбургских мастеров, положив текст Брокеса на музыку. Впоследствии он перенес эту музыку в другие свои сочинения. Однако «Страсти» сохранились в копии, которую сняли с них Бах и его жена. В рукописи шестьдесят страниц; двадцать три начальные страницы переписаны рукой Баха, остальные — рукой Анны Магдалены, его второй жены. Вероятно, Бах исполнял «Страсти» Генделя в Лейпциге.

Как же понять увлечение музыкантов текстами Брокеса? Их привлекало, конечно, не изящество языка, так как стихи просто вульгарны. Сцена бичевания изображается, например, таким речитативом:

Во двор Иисуса волокут,
И стражники, чтоб распалиться злее,
Зовут других злодеев,
И с ними вместе его бьют
По телу нежному бичами
С железными шипами.

После отречения Петра следует ария:

Что ж, терзайся, злых приспешник,
Раб греха, скули, как пес,
Вой, рыдай, но вместо слез
Кровью плачь, упрямый грешник!

Но текст наделен драматизмом. Кроме того, он предоставлял богатые возможности для музыкальной изобразительности. Немало способствовала этому и экзальтированность языка, в чем усматривались поэтичные переживания, близкие музыке. В сравнении же с языком «Страстей» Хунольда-Менанта или либретто гамбургских опер он казался даже благородным.

Литературная Германия до Готшеда и Лессинга не обладала чувством языка в нашем понимании. Именно связь с музыкой оказалась пагубной для поэзии того времени, так как музыка культивировала экзальтированность чувств; под ее влиянием поэзия стремилась к передаче рельефных картин и патетической выразительности, заботясь лишь о том, чтобы живее и ярче выразить свои мысли. Только отделившись от

музыки, когда Готшед и Лессинг указали ей ее собственные задачи, она снова обрела себя.

Бах выступил в период упадка, когда музыка обманывала поэзию, поэзия — музыку, в пору многоречивости и не осознавшего себя искусства, когда и подлинные таланты, как Кайзер, не могли полностью проявить себя. Казалось, это время предназначено к тому, чтобы создавать преходящее, не вечное[1]. Обычно великие художники блистают между другими звездами, и блеск этих звезд, хотя и не столь яркий, все же не угасает; Баха же окружали блуждающие огоньки, которых современники и он сам принимали за звезды. Из бесчисленного множества кантат, которые были тогда написаны и которыми восхищались, только его кантаты пережили свое время, и, хотя их форма и текст отмечены теми же чертами тленности, сами они избежали ее. Ничто так не подчеркивает величие Баха, как то, что он в это смутное время, сам не избежавший заблуждений, тем не менее создал вечное.

Все же грустно, что он сумел спасти только себя, но не свое время, что он не выступил против него, не боролся с ним, дабы освободить его от риторической поэзии, от пустой формы итальянского речитатива и арий da capo — дабы создать истинную, простую, подлинно драматическую духовную музыку.

Он не пришел к этому здравому пониманию, до известной степени свойственному даже Кунау. Он не был началом нового, но именно завершением, в котором в последний раз были высказаны знания и заблуждения нескольких столетий, словно они хотели, чтобы гений оправдал их. Так как Бах молчал и, внутренне чуждый своему времени, все же шел с ним в ногу, его произведения были похоронены в той же могиле, в которую были брошены и другие, современные ему сочинения в ожидании своего воскрешения.

Не беда, если таланты ошибаются, следуя заблуждениям своего времени. Если же им следует гений, то за эти ошибки расплачиваются столетия. Великий Аристотель задержал развитие греческого естествознания в то время, когда оно стало на путь, который мог повести его к открытиям Галилея и Коперника. Бах, приняв с почти легкомысленным сознанием своей бесконечной мощи итальянские формы и схемы, задержал развитие немецкой музыки. Ведь уже тогда в духовной сфере она могла создать то, что позже осуществил Вагнер в области музыкального театра.

---

[1] Не менее строг в своих суждениях и лучший знаток этой эпохи Эйтнер (Eitner. Kantaten aus dem Ende des XVII und Anfang d. XVIII Jahrhunderts. Monatshefte für Musikgeschichte, 1884).

## VII

## ОТ ЭЙЗЕНАХА ДО ЛЕЙПЦИГА

Баховский род можно проследить в Тюрингии вплоть до начала реформации. Иоганн Себастьян в своей семейной хронике, продолженной затем его сыном Филиппом Эммануилом, основателем рода называет булочника Фейта Баха [1].

Форкель в биографии Баха, опубликованной в 1802 году, высказывает предположение, что этот Фейт — выходец из Венгрии. В действительности же он отправился туда из Тюрингии и вернулся назад, когда бедствия контрреформации обрушились в Венгрии на немцев. Он поселился в Вехмаре, близ Готы. Отправляясь на мельницу молоть хлеб, он брал с собой цитру и играл на ней, не обращая внимания на шум и треск.

Один из его внуков, по имени Генрих, обосновался в Арнштадте [2]. В этом поколении более всех выделялись сыновья Генриха Иоганн Христоф (ум. в 1703 году) и Иоганн Михаэль (ум. в 1694 году). Иоганн Христоф был органистом в Эйзенахе, Иоганн Михаэль — органистом и городским писарем в Герене.

По словам Форкеля, члены этой большой семьи музыкантов были очень дружны. «Так как они не могли жить все вместе в одном городе, то старались встречаться хоть раз в год; для этого назначался определенный день и место. Ежегодные встречи продолжались и позже, когда семья сильно разрослась и члены ее жили не только в Тюрингии, но в Верхней и Нижней Саксонии и Франконии. Собирались они обычно в Эрфурте, Эйзенахе или Арнштадте, при этом посвящали свое время исключительно музыке. Так как все они были канто-

[1] Семейная хроника насчитывает 53 номера; каждый дает краткую биографическую справку об одном из членов рода мужского пола. Филипп Эммануил передал эту хронику Форкелю — первому биографу Баха; от Форкеля она перешла к гамбургскому учителю музыки Пёльхау, подарившему ее Берлинской королевской библиотеке. Подлинник родословной, которую Форкель получил от сына Баха вместе с семейной хроникой, утерян (Шпитта I, Предисловие).

[2] Историю предков Баха мастерски изложил Шпитта в первом томе его биографии (стр. 1—75). Вместо смутных преданий он обратился к фактам, заимствованным из первоисточников.

рами, органистами и городскими музыкантами и играли в церкви, то, в согласии с обычаем того времени начинать все дела молитвою, собравшись, они прежде всего пели хорал. После этого они переходили к шуткам, представлявшим часто полную противоположность благочестивому началу. Они исполняли вместе народные песни, частью забавные, частью двусмысленные, при этом пели экспромтом, импровизируя, — так что различные голоса составляли некоторую гармонию, тексты же в каждом голосе были различные. Такое импровизационное совместное пение они называли Quodlibet («кто во что горазд») и не только сами хохотали при этом, но и возбуждали такой же искренний и неудержимый смех у всякого, кто их слушал»[1].

Дед Баха, Христоф (ум. в 1661 году), был сыном Ганса Каспара и внуком Фейта Баха; отец Баха, Иоганн Амвросий, жил сначала в Эрфурте, а затем, приблизительно с 1671 года, в Эйзенахе. Он имел брата-близнеца Иоганна Христофа, придворного и городского музыканта в Арнштадте, который был так похож на него, что даже их жены могли различать близнецов только по платью. Они трогательно любили друг друга; речь, образ мыслей, стиль их музыки, манера исполнения — все было одинаково. Когда один болел, заболевал и другой; и умерли они один за другим. Все, кто их видел, удивлялись им[2].

Мать Баха, Элизабет,— урожденная Леммерхирт; ее отец был скорняком в Эрфурте.

Иоганн Себастьян родился в Эйзенахе 21 марта 1685 года. Девять лет спустя умерла его мать, оставив мужу четверых детей, из которых Иоганн Себастьян был младшим. Вскоре, в начале 1695 года, умер и отец, незадолго перед тем женившийся во второй раз. Таким образом, десяти лет Бах остался круглым сиротой. Старший брат Иоганн Христоф (род. в 1671 году) взял к себе в Ордруф, где служил органистом, двух младших — Иоганна Якоба и Иоганна Себастьяна. Там они посещали гимназию, старший брат учил их музыке. Иоганн Себастьян проявил чрезмерное усердие к занятиям; он попросил у брата тетрадь с клавирными произведениями Фробергера, Керля, Пахельбеля и других композиторов; получив отказ, он вытащил ее своими маленькими ручками из шкафа сквозь запиравшую его решетчатую дверцу и переписывал в лунные ночи. Через шесть месяцев работа была закончена; но брат, найдя у него переписанные ноты, отобрал их[3].

---

[1] Forkel, S. 4.

[2] Там же.

[3] Этот анекдот упоминается уже в некрологе Баха, написанном его учеником Агриколой и Филиппом Эммануилом. В 1754 году он был напечатан в «Музыкальной библиотеке Мицлера».

В 1700 году, когда семья Иоганна Христофа сильно увеличилась, Баху пришлось задуматься, как жить дальше. За красивый голос — сопрано — он был принят вместе со своим другом Эрдманом в школу при Михаэлевском монастыре в Люнебурге. Он оставался в школе и тогда, когда потерял голос, ибо его могли использовать в оркестре как скрипача. Брал ли он уроки у знаменитого органиста Бёма — неизвестно. Во всяком случае, он его слышал, хотя тот служил в церкви не св. Михаэля, но св. Иоанна. Бах пел в церковном гимназическом хоре и, что было очень важно для него, благодаря этому познакомился с лучшими произведениями немецкой церковной музыки. Сохранился каталог обширной музыкальной библиотеки при гимназии. В библиотеке имелись и произведения итальянских мастеров [1].

Из Люнебурга Бах несколько раз ездил в Гамбург, чтобы послушать знаменитого Рейнкена, а также и побывать в опере [2]. Он посещал и Целле. Местная придворная капелла состояла преимущественно из французов. Герцог брауншвейгский, женатый на гугенотке Десмиэ д'Ольбрез, окружил себя французским придворным штатом. Придворным органистом также был француз. Его звали Шарль Году [3]. Мы не знаем, кто ввел Баха на эти придворные концерты. Возможно, что он заменял там скрипача, так как в 1703 году, окончив гимназию восемнадцати лет, поступил в капеллу герцога Иоганна Эрнста Веймарского, брата царствующего герцога. Однако он пробыл здесь всего несколько месяцев и в 1704 году переехал в Арнштадт: ему предложили место органиста в Новой церкви, где только что был реконструирован орган [4]. В другой церкви служил органистом Христоф Хертум, по совместительству исполнявший должность графского писаря. Его жена происходила из рода Бахов.

---

[1] W. Junghans. Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. Gymnasialprogramm. Lüneburg 1870. Здесь указаны также заработки гимназических хористов, вычисленные по старым отчетам. Заслуги этой школы для того времени значительны; молодежь всего округа стремилась попасть в люнебургскую гимназию. Кто попадал туда, был обеспечен и мог еще кое-что отложить на будущее время.

[2] Возвращаясь раз из Гамбурга в Люнебург, Бах остановился на улице перед постоялым двором. Он проголодался, но денег у него не было. Вдруг открылось окно и несколько селедочных головок упало на улицу. Бах поднял их и в каждой нашел по одному датскому дукату. Этот анекдот, который должен быть упомянут в каждой биографии Баха, рассказал Марпург (Marpurg. Legenden einiger Musikheiligen. Cöln 1786).

[3] Интересные подробности о придворной музыкальной жизни в Целле сообщает Пирро (André Pirro. J. S. Bach. Paris, Alcan, 1906, p. 26).

[4] Сама церковь была выстроена только в 1683 году. Она должна была заменить церковь св. Бонифация, сгоревшую во время большого пожара в 1581 году.

В Арнштадте Бах основательно изучил органное искусство, ибо у него оставалось много свободного времени — служба отнимала только три дня в неделю. В октябре 1705 года он получил отпуск на четыре недели, чтобы съездить в Любек и послушать там знаменитого Букстехуде. 2 декабря 1705 года он, следовательно, присутствовал на исполнении торжественной траурной музыки, состоявшемся по случаю смерти короля Леопольда I. Мы не знаем, учился ли он у Букстехуде или только слушал его. Во всяком случае, он был так увлечен музыкой, что забыл о возвращении. Он провел в Любеке рождество и весь январь и лишь в середине февраля 1706 года вернулся в Арнштадт.

21 февраля его пригласили в консисторию, где предъявили ему обвинение в несвоевременном возвращении из отпуска. Сохранились протоколы заседания [1]. Бах не считал себя виновным, так как думал, что его заместитель хорошо справлялся с должностью и жалоб не должно быть. Консистория воспользовалась случаем и упрекнула его за экстравагантное хоральное сопровождение. К этому добавилось еще обвинение в том, что он не умеет обращаться с ученическим хором и мало играет фигуральной (то есть полифонической) музыки.

Нельзя здесь ссылаться на то, что церковное начальство не понимало гениальности молодого органиста. Обвинение было справедливым. Бах действительно не знал, что ему делать с хором. Уже в Арнштадте обнаружился недостаток организаторского таланта, впоследствии в Лейпциге так сильно затруднявший его работу. В этом отношении он совсем не похож на Шютца. Шютц знал, как лучше всего распорядиться имевшимися в его распоряжении художественными средствами, как довести до высшего совершенства порученный ему хор. Не таков Бах. Он не был воспитателем, не умел даже наладить дисциплину. Если дело шло не так, как ему хотелось, он сердился, что еще более затрудняло положение, — терял мужество и предоставлял все на волю судьбы. Он был в очень плохих отношениях с певцами и с учеником, дирижировавшим хором. Перед поездкой в Любек произошла безобразная сцена между ним и его учеником Гейерсбахом. Бах оскорбил его на улице резким словом, тот бросился на Баха с палкой. Бах выхватил саблю. К счастью, подоспели другие ученики и разъединили их. Дело дошло до консистории; было установлено, что Бах действительно произнес ругательство [2].

На заседании 21 февраля потребовали, чтобы он прямо заявил, собирается ли заниматься с хором или нет; ему дали

---

[1] Они хранятся в княжеском архиве Зондерхаузена (Шпитта I, стр. 312 и след.).

[2] André Pirro. J. S. Bach. Paris, Alcan, 1906.

восемь дней на размышление. В ноябре он еще не дал ответа. Его снова пригласили, заседание было назначено на одиннадцатое число; он обещал дать письменное объяснение. Дал он его или нет, мы не знаем.

На том же заседании ему поставили в вину, что недавно в церкви он музицировал с посторонней девицей, не получив на то разрешения. Он оправдывался, говоря, что сообщил об этом священнику, магистру Утэ. Разумеется, дело шло о занятиях музыкой в свободное от службы время, а не об участии посторонней девицы в богослужении, что категорически запрещалось. В то время даже в Гамбурге женщины не могли петь в церковном хоре.

Положение стало невыносимым. Как раз в это время, 2 декабря 1706 года, умер органист церкви св. Власия в Мюльхаузене Иоганн Георг Але. В начале 1707 года свободный имперский город Мюльхаузен, покровительствовавший искусству, пожелал послушать игру Баха на органе. 15 июня он был утвержден в должности органиста, а 29 июня сдал магистрату ключи арнштадтского органа и передал своему преемнику, двоюродному брату, сыну Иоганна Христофа Баха, пять гульденов, которые оставались от его жалованья[1]. Его содержание в Мюльхаузене состояло из 85 гульденов, 3 мер зерна, 2 саженей дров и 6 мешков угля; и то и другое доставлялось к дверям его дома; помимо того, ежегодно 3 фунта рыбы[2].

17 октября того же года Бах женился на своей двоюродной сестре Марии Барбаре Бах, дочери Иоганна Михаэля Баха, органиста и городского писаря в Герене. Свадьба состоялась в Дорнхейме близ Арнштадта; венчал Иоганн Лоренц Штаубер, которого с семьей Бахов связывали узы дружбы и родства. Возможно, что Мария Барбара и была той посторонней девицей, с которой Бах музицировал в церкви. Ее мать — дочь городского писаря в Арнштадте Ведермана; в Арнштадте жила незамужняя сестра матери, Регина, у которой она гостила. В 1708 году Регина вышла замуж за священника Штаубера, за год до того овдовевшего.

Когда Бах приехал в Мюльхаузен, музыкальная жизнь была там в полном упадке. Питались славой прошлого. Община разделилась в борьбе между ортодоксами и пиетистами, что мало способствовало процветанию искусства. За четырнадцать дней до назначения нового органиста пожар обратил в пепел значительную часть города, причем наиболее красивую и богатую. Понятно, что первое время бюргерам было не до реорганизации церковной музыки. Они считали, что сделали доста-

---

[1] Этот двоюродный брат, вероятно, замещал его во время поездки в Любек.

[2] Шпитта I, стр. 334 и след.

точно, пригласив художника на исключительно благоприятные материальные условия. Но именно к организационной деятельности Бах был непригоден. Через год после назначения он просит отпустить его. В поданном заявлении он прямо говорил, что не верит в возможность улучшения музыкальных дел[1]. Расстались, однако, дружески. Баху поручили общее руководство реконструкцией органа; к работе приступили по составленному им плану.

В новой должности Баху уже не приходилось иметь дело с хором. Он стал придворным органистом и камерным музыкантом царствующего герцога Вильгельма Эрнста в Веймаре[2]. Герцог принадлежал к наиболее знатным и образованным вельможам своего времени и всей душой был предан искусству. Ему пошел сорок шестой год, когда Бах поступил в придворную капеллу[3]. В религиозной борьбе он придерживался ортодоксии и охранял чистоту учения. Он был женат на саксонской принцессе, но давно разошелся с нею.

Придворная капелла насчитывала около двадцати музыкантов. Некоторые из них, как тогда было принято, по совместительству исполняли еще обязанности лакея, повара или егеря. В особых случаях оркестранты служили своему господину в мундирах гайдуков. Очевидно, и Баху приходилось облачаться в этот костюм[4].

Орган в дворцовой церкви был невелик, но, как видно из сохранившегося описания, обладал однородной красивой звучностью[5]. Правда, Баха могла раздражать настройка органа в тоне корнета, то есть на малую терцию выше камертона.

В городской церкви орган был значительно больше. На нем играл Иоганн Готфрид Вальтер, будующий автор первого немецкого музыкального словаря. Он был в родстве с Бахом через свою мать, урожденную Леммерхирт. Обоих соединяла искренняя дружба. Часто ли встречались они после того, как Бах покинул Веймар, мы не знаем. Шпитта предполагает, что позже между ними стало заметно некоторое отчуждение, так как в своем Музыкальном словаре, изданном в 1732 году, Вальтер посвящает Баху довольно краткую заметку. Это заключение не убедительно. Вальтер принципиально ограничивается в своем словаре перечислением только напечатанных произведений. Заметка о Генделе еще короче.

---

[1] Шпитта I, стр. 372 и след.

[2] О веймарском времени см.: Paul von Bojanowski. Das Weimar J. S. Bachs. Weimar 1903.

[3] Благожелательную характеристику герцога см. у Шпитты (I, стр. 374 и след.).

[4] Шпитта I, стр. 377.

[5] Там же, стр. 380. Изображение придворной церкви см. у Бояновского (цит. соч.).

Вначале жалованье Баха равнялось ста пятидесяти шести гульденам; к 1713 году оно возросло до двухсот двадцати пяти. В следующем году оно, вероятно, снова повысилось, так как Бах стал концертмейстером. С этого времени он пишет кантаты для богослужения. Капельмейстером являлся Иоганн Самюэль Дрезе, которому уже перевалило за семьдесят. В помощники был назначен его сын Иоганн Вильгельм.

Были ли у Баха более близкие, дружеские отношения с герцогом, у которого он служил, мы не знаем. Должно быть, нет, иначе непонятно, почему его обошли, когда искали преемника для капельмейстера, умершего в 1716 году. Вначале пытались завербовать Телемана, жившего тогда во Франкфурте. Когда он отказался, пригласили сына Дрезе. Это был незначительный музыкант; в течение последних лет он постоянно замещал своего отца — других оснований для его назначения не было.

С этого времени Бах только и думал о том, как бы поскорее уйти из Веймара. Когда же князь Леопольд Ангальт-Кётенский предложил ему место придворного капельмейстера, он ухватился за него обеими руками. Очевидно, Баху очень хотелось уйти от герцога, ибо для тех целей, которые он себе поставил, новая должность представляла мало привлекательного. Двор в Кётене был реформированным, значит, потребность в церковной музыке отпадала. В дворцовой капелле стоял маленький неважный орган; в реформаторской городской церкви орган был чуть больше. Бах был только руководителем камерных исполнений при дворе.

Торопясь скорее уехать из Веймара, Бах, по-видимому, слишком настойчиво просил скорее отпустить его. Герцог, не привыкший к такому поведению своих подчиненных, велел 2 ноября арестовать строптивого придворного органиста и продержал его под арестом до 2 декабря[1].

К рождеству 1717 года Бах вступил в свою новую должность[2]. Хотя она и не давала ему полного художественного удовлетворения, но все же в некотором отношении была исключительно приятной. Князь был молод, не достиг еще и двадцати пяти лет, и обладал основательным музыкальным образованием. Он объездил Италию в сопровождении Иоганна Давида Хейнихена (1683—1729), одного из виднейших музыкальных теоретиков того времени; Хейнихен знакомил его с итальян-

---

[1] Bojanowski (op. cit.), S. 63. Бояновский цитирует заметки Бормана: «6 ноября Бах, бывший до сего времени концертмейстером и органистом, за упрямое, строптивое требование отпустить его посажен под арест и, наконец, 2 декабря выпущен с объявлением ему немилостивого освобождения от работы».

[2] О Бахе в Кётене см.: Rudolf Bunge. Bachjarbuch 1905, S. 14—47. Здесь изложена история капеллы и рассказано о потрясающей нужде бедных музыкантов после смерти князя Леопольда.

ским искусством. В своей капелле, которая была не очень велика, князь, вероятно, выступал в качестве скрипача. Он обладал также хорошим басом.

Этот князь в состоянии был оценить по достоинству нового капельмейстера. Он гордился им и брал его с собою во все свои поездки. Со временем между ними возникла сердечная дружба, продолжавшаяся и после ухода Баха из Кётена.

Шесть лет, проведенных Бахом в маленькой резиденции князя, были счастливейшими в его жизни. У него было много времени для композиции, никакие неприятности не омрачали его творческой радости. Но тогда же его поразило тяжелое несчастье. В июле 1720 года, вернувшись со своим князем из Карлсбада, он узнал, что жены его уже нет в живых. Она умерла скоропостижно. 7 июля ее похоронили. Бах посетил могилу жены, тринадцать лет верно и преданно разделявшей с ним его судьбу.

Из семи детей, которых ему родила Мария Барбара, в живых осталось к тому времени четверо: старший ребенок — дочь по имени Катарина Доротея, двенадцати лет; Вильгельм Фридеман — десяти лет; затем следовали Филипп Эммануил и его брат, на год моложе, — Иоганн Готфрид Бернгард[1].

Полтора года спустя Бах нашел новую подругу жизни — Анну Магдалену Вюлькен, дочь вейсенфельского придворного и военного трубача Иоганна Каспара Вюлькена. Свадьбу отпраздновали 3 декабря 1721 года. Жениху было тридцать шесть, невесте — двадцать один год.

Брак был во всех отношениях вполне счастливым. Анна Магдалена оказалась не только заботливой хозяйкой, с любовью принявшей осиротевших детей, но и музыкантшей, понимавшей творчество мужа. У нее было красивое, хорошо обработанное сопрано. Муж старался развивать ее художественное чувство. Сохранились две «Клавирные книжки для Анны Магдалены Бах»: одна от 1722 года, другая, в красивом зеленом кожаном переплете, помечена 1725 годом.

Первая содержит двадцать четыре легкие клавирные пьесы; вторая — прелюдии, сюиты, хоралы и песни, как духовные, так и светские. Бах обучал свою жену также исполнению цифрованного баса. В конце «Клавирной книжки» от 1725 года его рукой записаны «некоторые крайне важные правила употребления генерал-баса».

Ученица щедро отплатила ему, помогая переписывать ноты. Сохранился ряд прекраснейших произведений Баха, переписанных ее рукою. С годами ее почерк стал так похож на почерк

[1] В 1713 году родились два близнеца, вскоре умершие; 15 ноября 1718 года в Веймаре родился сын, названный именем своего крестного отца — князя Леопольда Августа; он умер 28 сентября 1719 года (Шпитта I, стр. 630).

Баха, что их трудно различить. Долгое время, например, партитуру кантаты «O heil'ges Geist und Wasserbad» (№ 165) принимали за автограф Баха, пока Шпитта не доказал, что это чистовая рукопись Анны Магдалены[1]. Сколько часов приходилось отнимать от домашней работы по хозяйству, когда неделя подходила к концу, а партии новой кантаты еще не были переписаны!

Она приучила к переписке нот и мальчиков. Во втором голосе гобоя кантаты «Ihr, die ihr euch von Christo nennet» (№ 164) надписи, ключи и тактовые черты написаны ее рукой, но не ноты, неуклюжие и неловко нагроможденные. Небольшая монограмма в конце голоса из трех букв WFB, как бы проглатывающих друг друга, выдает переписчика: Wilhelm Friedemann Bach (Вильгельм Фридеман Бах). Кантата, вероятно, относится к 1724 году — мальчику уже исполнилось четырнадцать лет; это была его первая чистовая рукопись. Мы видим его сидящим за столом; на полу играет солнечный луч; мать суетится по хозяйству. Но вот он написал: II Fine (конец). Матери не нравится: она переписывает последнее слово своими большими спокойными буквами. На лестнице шаги. Дверь открывается. Входит отец.

Но вот мальчики подрастают; ради них Баху приходится подумать о другом месте. Кётен не был городом, где он мог бы дать им надлежащее образование. И сам он мечтал об органе и страдал оттого, что почти ничего не сделал для церковной музыки. Ему хотелось бы в Гамбург. Хотя местная опера уже давно не стояла на прежней высоте, все же этот город оставался еще музыкальным центром Германии. Здесь Маттесон вершил суд над художниками и их произведениями; здесь разыгрался бой между новой и старой церковной музыкой; здесь имелись прекраснейшие органы; здесь творил Эрдман Ноймейстер, прославленный автор текстов для духовных кантат.

К этому времени, в сентябре 1720 года, освободилось место органиста церкви св. Иакова, так как Генрих Фризе, занимавший эту должность, умер. Несколько недель спустя Бах приехал в Гамбург и играл перед почти столетним Рейнкеном и избранным обществом на органе церкви св. Катерины[2]. Известно, как прославленный органист подошел к Баху, который перед этим полчаса фантазировал на хорал «An Wasserflüssen Babylon» и сказал ему: «Я думал, это искусство умерло; теперь же я вижу, оно живет еще в вас». Похвала была тем более лестной, что Рейнкен сам написал на эту мелодию большую хоральную прелюдию, которой он очень гордился.

---

[1] Шпитта II, стр. 789.

[2] Форкель ошибочно датирует поездку 1722 годом (цит. книга, стр. 8).

Баха допустили к испытаниям в церкви св. Иакова. Точно известно, что Ноймейстер, проповедник этой церкви, горячо поддерживал его кандидатуру. Но Бах не был избран. На выборах 19 декабря восторжествовал некий Иоганн Иоахим Хейтман. Из церковных счетов видно, в чем заключалось в глазах коллегии церкви св. Иакова его превосходство перед Бахом. 6 января 1721 года в благодарность за избрание он уплатил в церковную кассу четыре тысячи марок. По всей вероятности, Хейтман так дорого заплатил за место потому, что из-за побочных доходов оно было очень прибыльным. Он, должно быть, и не подозревал, что этими деньгами заплатил и за место в любой биографии Баха, то есть приобрел бессмертие.

Ноймейстер негодовал и излил свой гнев в одной из проповедей. Когда в рождественское время он говорил об ангелах, поющих при рождении Христа, он прибавил, что в Гамбурге их искусство не принесло бы им пользы. Он глубоко уверен, что, если бы один из вифлеемских ангелов прилетел с неба и, божественно играя, пожелал бы занять место органиста в церкви св. Иакова, но не имел бы денег, ему пришлось бы улететь назад на небо [1].

Как вел себя в этих обстоятельствах Маттесон, неизвестно. Во всяком случае, для Баха было несчастьем, что он не попал в Гамбург. Работа была здесь не столь трудной и не принесла бы столько унижений, как впоследствии в Лейпциге. С другой стороны, нельзя забывать, что в Гамбурге ему пришлось бы почти совсем отказаться от духовной вокальной музыки, ибо там не было хора. И какое поощрение для своего творчества он мог получить от начальства, предпочитавшего деньги искусству?

Полтора года спустя, в июне 1722 года, освободилось место кантора при церкви св. Фомы в Лейпциге. Магистрат искал достойного преемника Кунау, но вначале не думал о Бахе и вел переговоры с Телеманом, которого почитали тогда одним из первых композиторов Германии; к тому же он учился в Лейпциге (1701—1704), и о нем сохранились наилучшие воспоминания [2]. Переговоры ни к чему не привели, так как Телемана не отпустили из Гамбурга, где он с 1721 года был «городским директором музыки». Из других претендентов наиболее благоприятное отношение вызвала кандидатура дармштадтского капельмейстера Граупнера, способного ученика Кунау. Бах

---

[1] Подробнее об этих выборах см.: Шпитта I, стр. 631 и след. Выдержка из проповеди Ноймейстера приведена Маттесоном, который в 1728 году в своем «Музыкальном патриоте» упоминает этот случай, не называя, однако, Баха по имени.

[2] Об истории выборов рассказывает Рихтер в интересной статье: Die Wahl J. S. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723. Bachjahrbuch 1905, S. 48—67. См. также: Kleefeld. Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomaskantorat. Peters Jahrbuch, S. 70.

предложил свои услуги только к концу года. Он долго колебался: тяжело было отказаться от занимаемого положения, покинуть общество образованного князя и сменить должность придворного капельмейстера на место простого кантора, подчиниться школьному ректору и обучать мальчиков-певчих. В конце концов он преодолел сомнения и ради своих детей пожертвовал музой и гордостью. Несколько лет спустя он писал своему другу Эрдману: «Мне показалось вначале очень странным, что после того, как я был капельмейстером, стану кантором, почему и затянулось мое решение на четверть года; но это место так благоприятно описали мне, — тем более что сыновья мои должны были приступить к учению, — что я, наконец, решился во имя всевышнего направиться в Лейпциг, сдал испытание и так совершил перемену».

Баха не освободили от испытания; даже Телеман не был освобожден от него. 7 февраля 1723 года в воскресенье перед постом он исполнил кантату «Jesus nahm zu sich die Zwölfe». Так как Граупнер не получил разрешения покинуть дармштадтский двор, другие же соискатели не выдерживали сравнения с Бахом, он был избран единогласно.

Сайчас стало модным упрекать лейпцигский магистрат за то, что он избрал Баха только после того, как напрасно пытался привлечь «поверхностного» Телемана и «незначительного» Граупнера. Это крайне несправедливо. Телеман и Граупнер были хорошо известны в Лейпциге и имели имя в музыкальном мире, которого Бах еще не заслужил. Нельзя же требовать от начальства, чтобы оно предчувствовало суждение будущих поколений. Магистрат был озабочен тем, чтобы приискать в качестве преемника Кунау признанного всеми, достойного музыканта — никакие другие соображения им не руководили. Поэтому к Баху обратились в последнюю очередь. Выбор оказал честь и избирателям, и избранному, ибо, несомненно, Баху льстило быть преемником Кунау.

5 мая 1723 года ему сообщили о его избрании; в понедельник 31 мая он был введен в свою должность. Он занял квартиру кантора в левом флигеле школьного помещения. Годы странствий закончились.

## VIII

## БАХ В ЛЕЙПЦИГЕ

Нельзя удержаться от чувства горечи, перечитывая обязательство[1], которое Бах должен был дать при поступлении на новую должность. Без разрешения бургомистра он не может покидать Лейпцига и обязуется во избежание лишних расходов обучать мальчиков не только пению, но и игре на различных инструментах, чтобы во время церковных исполнений они могли быть использованы и в качестве оркестрантов.

В его обязанности входило также сопровождение учеников на похоронных процессиях, когда они пели мотет или хорал. На менее пышных похоронах пел не весь хор; тогда он часто посылал вместо себя какого-либо старшего ученика. Но как часто в ветер и дождь, думая о новой кантате, рассеянный, он шагал вместе со своими певцами во главе процессии.

Перед окончательным утверждением он должен был, как это тогда было принято в Саксонии, подвергнуться экзамену по догматам веры, который он благополучно выдержал. Он должен был также подписать конкордиальную формулу[2], без чего никто не мог быть принят на работу.

Вряд ли хорошим предзнаменованием можно считать столкновение между представителями консистории и магистрата при торжественном введении Баха в его должность в понедельник 31 мая. Представителям магистрата показалось, что лиценциат Вейссе, заменивший суперинтенданта Дейлинга, в своей речи к Баху от имени консистории приписал церковному ведомству

---

[1] См. текст обязательства: Шпитта II, стр. 848—850.

[2] Конкордиальная формула явилась окончательным выводом лютеранского символа веры. Она была составлена в конце восьмого десятилетия XVI столетия по требованию курфюрста саксонского и должна была объединить все местные лютеранские церкви Германии. Большинство церквей действительно приняли ее. Это исповедание веры положило конец теологическим распрям, разделявшим тогда церкви; оно осуждало не только кальвинизм, но и более терпимое направление лютерова учения, ведущее свое начало от Меланхтона. Значение конкордиальной формулы было подорвано пиетизмом и эпохой Просвещения и окончательно сломлено в государственном и юридическом отношении с падением старой Германии в результате наполеоновских войн.

некоторые права, которые ему не принадлежали. В результате возникли долгие прения между магистратом и консисторией. Так с первого же дня обнаружилось соперничество между двумя начальствами Баха, столь часто проявлявшееся впоследствии при каждом удобном случае. Однако нельзя сказать, чтобы Бах пострадал от этого. Это было очень кстати для него с его независимым характером. Он восстанавливал консисторию против магистрата, магистрат против консистории, а между тем делал то, что считал нужным.

Работа в школе не утомляла его. Вместе с ректором в школе Фомы было семь учителей. Кантор по положению считался следующим за помощником ректора, следовательно, занимал третье место и, как и ректор, обязан был давать только три урока в день. Наряду с уроками пения в высших классах, кантор преподавал еще латынь в третьем. Бах охотно согласился взять на себя эти уроки, по-видимому даже с некоторой гордостью, в то время как Телеман просил освободить его от преподавания общеобразовательных предметов. Правда, потом ему не нравилась эта работа, и он просил своего коллегу магистра Пецольда заменить его за пятьдесят талеров в год. Магистрат не возражал против замены.

Уроки пения происходили в первые три дня недели в девять и в двенадцать часов. В четверг кантор был совсем свободен; в пятницу был один урок пения в двенадцать часов. В субботнее послеобеденное время, после вечерни, когда священник исповедовал, проводилась репетиция кантаты. Уроками пения Бах, очевидно, не очень затруднял себя. Снова и снова его упрекают, что он почти целиком передает их старшим ученикам вместо того, чтобы вести их самому. Трудно сказать сейчас, насколько далеко он зашел в своем несколько вольном понимании школьных обязанностей. Поэтому жалобы против него представляются не столь уж несправедливыми.

Но и при тщательнейшем исполнении своих обязанностей он не был бы занят в школе более двух или трех часов ежедневно. Раз в четыре недели кантор должен был дежурить в интернате. Это входило в обязанности первых четырех учителей; в течение этой недели они обязаны были следить за общим порядком, может быть, даже ночевать в школе. Мы знаем, однако, что к концу жизни Бах в свои дежурства очень редко являлся к утренней и предобеденной молитве.

Во всяком случае, он не был перегружен и имел необходимый досуг для творчества.

Его ежегодный доход, как сообщает Бах в письме к другу, составлял семьсот талеров[1]. Правда, постоянное жалованье было немногим больше ста талеров. К этому добавлялись

---

[1] Письмо это приводится далее полностью.

оплата школьного преподавания и церковные сборы, из которых он получал свою долю. Главную же статью дохода составляли свадебные мессы и похороны; их оплата производилась по разрядам. Свадебная месса по высшему разряду давала два талера, похороны — один талер пятнадцать грошей.

Поэтому заработок кантора был очень непостоянным. Еще Кунау жаловался, что многие состоятельные люди из экономии венчаются в соседней деревенской церкви или завещают хоронить себя без пения и музыки. Бывало, что даже погода влияла на заработок. В 1729 году «хороший воздух», как пишет сам Бах к Эрдману, причинил ему на одних только похоронах убыток более чем в сто талеров. Год, который для будущих поколений оказался счастливым, так как подарил нам «Страсти по Матфею», был несчастным для творца этого произведения, потому что жители Лейпцига не хотели умирать в достаточном количестве!

Следующую статью дохода составляла доля, полагавшаяся кантору из сборов, которые получали воспитанники, когда пели в частных домах в день Михаила и в Новый год. Сочинения «по случаю» оплачивались, кажется, сравнительно хорошо.

Однако Лейпциг не был раем для музыкантов. И бюргеры и магистрат придавали большое значение искусству, но заботились о нем мало. Марианна фон Циглер, образованная офицерская вдова и прославленная поэтесса, у которой в доме много музицировали, пишет в это время в одном письме: «Вознаграждение, которое получают здесь музыканты, обычно очень низкое, и они должны быть рады, если за свои труды получают плату, позволяющую им с трудом свести концы с концами. Как жить этим людям, если никто им не помогает и не подает им руки в нужде» [1]. Совсем иное положение занимали итальянские музыканты в Дрездене и при княжеских дворах.

Все же в целом доход Баха, если принять во внимание тогдашнюю стоимость денег, был не слишком низким. Его многочисленная семья жила в достатке, дети получили хорошее образование, он был широко и сердечно гостеприимен и после смерти оставил не только богатое собрание превосходных музыкальных инструментов, но и сравнительно значительную сумму денег. По инвентарю его имущества, составленному для раздела наследства, можно судить, что он вел образ жизни зажиточного бюргера [2]. Несомненно, Анна Магдалена оказалась превосходной домашней хозяйкой, а сам Бах был расчетлив и

---

[1] Ph. Spitta. Zur Musik. 16 Aufsätze. Berlin 1892, S. 93—119. Как доказано, тексты двенадцати красивейших кантат Баха написаны этой поэтессой, близкой к кругам Готшеда.

[2] Инвентарь оставленного Бахом имущества хранится в лейпцигском окружном суде (Шпитта II, стр. 956).

денежный вопрос не считал последним в жизни. Создается впечатление, что иногда он даже чрезмерно выдвигал этот вопрос на первый план.

Таким образом, надо признать, что должность кантора в то время была бы во всех отношениях приемлемой, если бы в школе Фомы был порядок. Но ко времени Баха она пришла в полный упадок. Такое положение дел существовало давно. Уже много лет об этом прекрасно знали и ректор и магистрат; не раз обменивались они посланиями, вводили новые постановления, возобновляли старые. Но действительной помощи так и не было. Кунау в последнее время немало из-за этого помучился.

Недостатков было много. Помещения, в которых занимались ученики, были неудовлетворительны в санитарном отношении и недостаточны по площади. Поэтому школа Фомы пользовалась дурной славой как очаг заразы. Ученики чуть не погибали от грязи. В одной из своих докладных записок Кунау говорит о чесоточных воспитанниках. Неудивительно, что бюргеры избегали посылать своих детей в школу Фомы. В трех младших классах, насчитывавших раньше сто двадцать учеников, в 1717 году осталось только пятьдесят три[1].

Интернат был всегда заполнен, так как свободные места быстро замещались. Но не представлялось возможным держать в узде жившую там молодежь. Дисциплины не было никакой. Тогдашнему ректору Иоганну Генриху Эрнести не хватало энергии. Он занимал свою должность с 1684 года.

Чтобы навести порядок, следовало прежде всего отменить пение на улицах во время процессий. Однако этого нельзя было сделать, ибо ректор и два старших учителя зарабатывали немалые деньги от получаемых сборов, да и самих учеников интересовал такой заработок.

Как это отражалось на искусстве, легко понять. Докладная записка Кунау в магистрат открывает перед нами поистине безнадежную картину[2]. Голоса молодых учеников при пении в бурю и дождь портились, не успев окрепнуть и развиться. Так как большое количество процессий приходилось на Новый год, то кантаты к празднику не могли быть сколько-нибудь добросовестно разучены. Раньше мальчиков с красивыми голосами принимали в качестве сверхштатных воспитанников. Со временем из ложной экономии отказались от этого — к великому ущербу для музыки. Раньше в своем распоряжении кантор имел, помимо того, небольшие стипендии для привлечения музыкальных студентов к участию в оркестре и в хоре. И эти

---

[1] Шпитта II, стр. 24.

[2] Сообщил Шпитта (II, стр. 853—868). Имеется пять докладных записок Кунау.

стипендии постепенно были отобраны. Большая часть студентов ушла, и кантор должен был думать, как ему справиться со своими мальчиками и с восемью городскими трубачами. Кунау не видит никакого выхода из этого положения и поэтому просит, нельзя ли выделить из церковных приношений долю для хора, чтобы он имел возможность доставить добровольным участникам хоть немного удовольствий и раз в год угощать их. «Подобное применение денег, — указывает в заключение Кунау, — послужит успеху церковной музыки во славу божию; это было бы, пожалуй, более благочестивым делом, чем раздача денег нищим, которые не сумеют их достойно применить».

Магистрат оставил данную просьбу без внимания. Вообще в распоряжении кантора не было ни одного пфеннига. Чтобы получить доску с гвоздями, на которую вешали скрипки в церкви, он должен был специально обратиться в магистрат. Ему приходилось также просить о выдаче нескольких ящиков для скрипок, чтобы не слишком повредить инструменты при перевозке их из одной церкви в другую. Из всех этих заявлений выносишь впечатление, что магистрат ничем не помог Кунау.

Особенно тягостным было для Кунау, что он не принимал никакого участия в музыкальной жизни Лейпцига. Новое искусство было ему антипатично; он ненавидел все, что было связано с оперой и с оперной музыкой[1]. Между тем опера отнимала от него лучших хористов и солистов еще до того, как они кончали школу. Но и любители музыки из числа студентов, даже те, кто не был заинтересован в вознаграждении, отворачивались от официальной церковной музыки и обращались к новому искусству, которое давало им больше удовлетворения. Основание Телеманом певческого общества в начале XVIII столетия нанесло тяжелый удар кантору церкви св. Фомы. Но худшее было впереди. Одна из церквей решила отказаться от услуг Кунау, хотя он был назначен наблюдать за богослужебной музыкой всех лейпцигских церквей, и ввела у себя новую музыку в угоду бюргерам и магистрату. Это была Новая церковь, в которой с 1704 года Телеман служил органистом. К его преемникам перешло основанное им певческое объединение, а таким образом и руководство студентами.

Концерты Телемана в праздничные дни и во время месс привлекали всеобщее внимание. Магистрат воздержался от вмешательства. Напрасно Кунау отстаивал свои права руководителя лейпцигской церковной музыки. Все его доклады магистрату об опасностях исполнения театральной музыки при

---

[1] Кунау сочинил оперу, которая с треском провалилась. К. Бендорф переиздал «Музыкального шарлатана» Кунау (1700) — острую сатиру на итальянских муыкантов и их немецких подражателей («Der musikalische Quacksalber». Berlin, Behr, 1900).

богослужении не смогли вернуть ему Новую церковь. Когда же он однажды отказался предоставить Новой церкви своих хористов для исполнения «Страстей», его вынудило к этому высшее начальство.

Еще одна церковь чуть не отпала от него. До 1710 года в университетской церкви св. Павла академические богослужения проводились только в дни больших праздников (их было три), далее — в праздник реформации и еще по разу в каждую четверть года. Музыкой ведал кантор церкви св. Фомы, получавший за это вознаграждение от университета, который в 1710 году, однако, ввел у себя еженедельное воскресное богослужение; возник вопрос: кому поручить музыкальное руководство? Студент прав Иоганн Фридрих Фаш, основавший второй Collegium musicum наряду с телемановским, впоследствии капельмейстер в Цербсте, предложил свои услуги [1]. Чтобы спасти университетскую церковь от «нового богослужения», как его тогда называли, и сохранить это место за кантором церкви св. Фомы, Кунау пришлось заявить, что он берет на себя безвозмездно музыкальное руководство богослужением в воскресные дни и удовлетворится тем вознаграждением, которое обычно получал за академические праздничные службы.

Так обстояло дело, когда Бах занял свой пост. И думать было нечего об улучшении состояния школы, пока жив был старый ректор, с которым Бах, впрочем, поддерживал хорошие отношения. Если он хотел чего-либо достигнуть, следовало возложить надежды на университет и привлечь к себе академический мир своими художественными начинаниями. Прежде всего надо было захватить в свои руки университетское богослужение и возвратить кантору церкви св. Фомы тот авторитет, которым он пользовался как высший руководитель всей лейпцигской церковной музыки. Однако, пока место кантора церкви св. Фомы оставалось вакантным, некий Гёрнер, самонадеянный, но незначительный музыкант, до того служивший органистом в церкви св. Павла, теперь же — в церкви св. Николая, предложил свои услуги в качестве университетского «музыкального директора». Если бы Телеман стал в Лейпциге преемником Кунау, он оказал бы честь университету, согласившись занять эту должность, не говоря уже о том, что она принадлежала ему по праву в силу традиции как кантору церкви св. Фомы. Бах, по-видимому, своевременно этим не воспользовался. И вот университетское начальство окончательно передало руководство «старым» и «новым» богослужением Гёрнеру и объявило, что «академия не обязана каждый раз при-

---

[1] Сын этого Фаша Карл Фридрих Христиан (1736—1800) основал берлинскую Певческую академию (1792), впоследствии впервые исполнившую «Страсти по Матфею» Баха.

глашать городских канторов»[1]. Это случилось 3 апреля 1723 года, значит, за три недели до утверждения Баха магистратом.

Как только новый кантор вступил в должность, он повел борьбу за упрочение своего положения. 28 сентября 1723 года он обратился в университет за получением двадцати талеров, по обычаю полагавшихся кантору св. Фомы за «старое богослужение»: Кунау получал их регулярно. Но Баху было отказано; за несколько же праздничных сочинений ему, вероятно, все же заплатили. Дело затянулось на два года. 3 ноября 1725 года Бах обратился непосредственно к королю, который приказал немедленно разобрать дело и потребовал от университета отчета. В конце концов последнему было предписано регулярно платить кантору двенадцать талеров, ибо обычай этот подтверждался старинными постановлениями. Гёрнер сохранил за собой «новое богослужение», за которое он получал специальное вознаграждение. Бах же ведал музыкой для праздничных дней; для академических торжественных актов университет обращался то к одному, то к другому. Таким образом, Бах победил только наполовину. Университетским музыкальным директором остался Гёрнер[2], который, в качестве органиста церкви св. Николая, однако, являлся его подчиненным.

Своими энергическими действиями Бах вряд ли завоевал большие симпатии в академическом мире. И господам из магистрата едва ли было приятно видеть, как подчиненный им кантор, используя свои придворные связи, при первом же удобном случае осмелился обратиться непосредственно к их повелителю. Несомненно, что университет, выбирая композитора для академических празднеств, предпочитал Гёрнера. Когда Бах по поручению некоего господина фон Кирхбаха написал траурную оду на смерть королевы Христианы Эбергардины (7 сентября), университет хотел заставить назначенного двором организатора траурного торжества отобрать заказ у Баха и передать его Гёрнеру, указав, что «Бах не рекомендуется», так как ода должна быть исполнена в церкви св. Павла. Когда же господин фон Кирхбах предложил университетскому музыкальному директору (то есть Гёрнеру) двенадцать талеров как возмещение за нанесенные убытки, университет не возражал, но потребовал от Баха письменного заверения в том, что предоставленную ему на этот раз льготу он не возведет в правило и в будущем подобные заказы без разрешения университет-

---

[1] Шпитта II, стр. 36. Новые исследования по этому вопросу опубликовал Б. Ф. Рихтер («Monatshefte für Musikgeschichte», 1901, S. 100 ff.). Результаты его исследования положены в основу данного изложения.

[1] Иоганн Готлиб Гёрнер родился в 1697 году; происходил из Пенига в Саксонии. В мае 1712 года поступил воспитанником в школу Фомы. В 1716 году стал органистом церкви св. Павла, в 1721 году — в церкви св. Николая, в 1730 году — в церкви св. Фомы. Умер 15 февраля 1778 года.

ского начальства принимать не будет[1]. Бах, конечно, отказался. Университетский регистратор, явившийся к нему 11 октября в 11 часов утра, чтобы получить подпись, в полдень удалился ни с чем.

В 1730 году Гёрнер получил повышение — стал органистом церкви св. Фомы, сохранив при этом пост университетского музыкального директора. Баха не раз возмущал этот самонадеянный человек. Рассказывают, что однажды на репетиции органист все время фальшивил при сопровождении кантаты; Бах рассердился на него, сорвал с себя парик, швырнул ему в голову и воскликнул: он сделал бы лучше, избрав себе профессию сапожника. Если анекдот достоверен, то лицом, на котором Бах сорвал свой гнев, был, несомненно, Гёрнер.

Со временем, однако, их отношения улучшились. При разделе наследства Баха Гёрнер фигурирует в качестве опекуна четырех младших несовершеннолетних детей[2], что не могло бы иметь места, если бы между ними впоследствии не установились более или менее хорошие отношения.

До 1729 года между Бахом и магистратом не было столкновений. Бах удовлетворился существовавшими отношениями и выполнял свои обязанности в школе и в церкви. Так как Новая и университетская церкви стали почти самостоятельными, в его ведении оставались главным образом только церкви св. Фомы и св. Николая.

Имевшиеся в его распоряжении исполнительские силы были незначительны: в интернате он мог набрать пятьдесят пять хористов. Из них надо было составить четыре хора: для церквей св. Фомы, св. Николая, для Новой церкви и церкви св. Павла. Естественно, что двум последним церквам он предоставлял хоры, составленные из посредственных и слабых певцов; в лучшем случае они были пригодны только для исполнения хоралов и мотетов, но не для «концертирующей музыки», что и не требовалось для этих церквей.

Даже при наиболее благоприятных условиях он не мог иметь более чем трех певцов на каждый голос в хоре. Хорошо еще, если в обычное время каждый из двух главных хоров состоял из двенадцати певцов. Помимо того, часть воспитанников надо было использовать в оркестре. Магистрат предоставлял ему всего восемь городских трубачей. От студентов уже нельзя было ожидать помощи. Пустые места надлежало заполнить учениками. В обычное время оркестр насчитывал от восемнадцати до двадцати человек: два или три человека для партий первой

---

[1] Это обязательство сохранилось; действительно, оно написано в унизительной для Баха форме (см. цит. работу Рихтера, стр. 150 и след.).

[2] Шпитта II, стр. 973.

скрипки, столько же — для второй [1]; для альта и виолончели — по два человека, для контрабаса — один; затем два или три человека для гобоя; один или два — для флейт и труб.

Из общего числа учеников следовало еще вычесть больных и охрипших или тех, чьи музыкальные успехи явились недостаточными для участия в хоре; наконец, тех, с которыми вообще ничего нельзя было сделать. К концу учебного года, когда в его распоряжении были подготовленные ученики всех классов, ему еще удавалось составить хор из шестнадцати певцов и двадцати инструменталистов, а для исполнения «Страстей» даже двойной хор и двойной оркестр, как это требовалось для «Страстей по Матфею», причем неизвестно, приходилось ли при первом исполнении этого произведения по три или по четыре певца на каждый голос. Но как он набирал исполнителей после пасхи, когда начинался новый учебный год, — это остается загадкой. Несомненно, инструментовка многих кантат зависела от времени года — от того, какими инструментами мог тогда располагать Бах.

Хор и оркестр разделялись на солистов (Konzertisten) и хористов и оркестрантов (Ripienisten) [2]. Певцы-солисты исполняли арии и речитативы, помимо того пели в хоре. Специальных солистов не было. Кунау просил магистрат назначить двух сверхштатных дискантистов, освободив их от всех прочих обязанностей, особенно от пения на улице. Ему было в этом отказано. Значит, арии и речитативы из «Страстей по Матфею» пели ученики. Качество исполнения не могло быть очень хорошим, но нельзя его и недооценивать. Развитая вокальная техника была в то время шире распространена, чем сейчас. Колоратуры и трели исполнялись уже в начале обучения, и тот, кто от природы хоть сколько-нибудь был предрасположен к пению, вскоре достигал некоторой, хотя и поверхностной, беглости. К сожалению, у нас нет никаких сведений о том, как Бах проводил занятия по пению. Возможно, что в техническом отношении его ученики пели арии лучше, чем мы предполагаем, но вряд ли они могли проникнуть в сущность баховской музыки. Для этого им не хватало и времени: ведь каждое воскресенье приходилось выступать с новой арией и новым речитативом, не говоря уже о праздничных днях.

В хорах и в tutti из арий участвовали все инструменталисты. Когда же вступал певец-солист, играли только концертирующие инструменты. Это относится преимущественно к струнным, так как духовые имели лишь по одному исполнителю на каждый голос. Оркестр составлялся из городских трубачей му-

---

[1] Кунау в своей докладной записке требовал по четыре человека на каждый скрипичный голос.

[2] Ripieno — по-итальянски «полное», в отличие от Solo.

зыкальных ремесленников — иначе их нельзя назвать — и учеников, которые, помимо занятий по другим предметам, за несколько месяцев изучали еще какой-либо инструмент под руководством старшего товарища. И здесь мы не можем представить себе, как могли они справляться с партиями гобоя, флейты, трубы, которые и современным виртуозам-духовикам доставляют столь большие трудности. Остается предположить, что искусство игры на духовых инструментах было тогда столь совершенным, что сейчас нам это уже трудно себе представить. Вообще трудно составить хотя бы приблизительное представление о состоянии исполнительского искусства далеких времен: оно не оставляет вещественных следов и ни по каким источникам нельзя будет восстановить его реальный облик. Несомненно, однако, что некоторые виды искусства и технические навыки умирают с определенными поколениями, чтобы более не воскреснуть.

Во главе каждого из четырех хоров стоял префект (из числа учеников). Эта должность была заманчивой: префекты получали свою долю из сборов от пения на улице и музыкальных исполнений по другим случаям, так что к окончанию школы они могли отложить значительную сумму денег для последующих лет обучения. Кантор дирижировал хором, который в воскресенье исполнял кантату. Это делалось по очереди то в церкви св. Фомы, то в церви св. Николая. Если же кантор исполнял кантату в церви св. Фомы, то префект другого хора дирижировал мотетом в церкви св. Николая, и наоборот.

От подобного распорядка нельзя было отступать ни ради кантат, ни ради «Страстей». Однажды Бах хотел исполнить «Страсти» не в церкви св. Николая, как полагалось по очереди на этот год, но в церкви св. Фомы, ибо помещение было там лучше для того приспособлено. На руках публики уже были отпечатанные программы, в которых местом исполнения была указана церковь св. Фомы. Ничего не помогло! Магистрат не допустил, чтобы кантор своевольничал, и тот вынужден был подчиниться.

Как Бах дирижировал, мы не знаем. По-видимому, в церковной музыке было принято пользоваться свернутыми нотами как дирижерской палочкой. Так изображен дирижер на заглавном листе Музыкального словаря Вальтера, позади органиста, рядом с контрабасистом. Иные дирижировали за чембало, другие — играя при этом на скрипке. О дирижировании в нашем смысле, то есть музыкальной интерпретации, не было и речи. Надлежало только держать инструменталистов и певцов в такте.

Кантаты исполнялись каждое воскресенье, исключая три последних воскресенья перед рождеством и шесть во время поста; к этому присоединялись праздники: три дня Марии, Новый

год, богоявленье, вознесенье, дни Иоанна, Михаила и реформации. Всего пятьдесят девять кантат на каждый год. Если Бах действительно написал церковную музыку на пять лет, как сообщает некролог и подтверждает Форкель, то всего было двести девяносто пять кантат. Приблизительно сто из них утеряно — сохранилось около двухсот.

Богослужение в обеих главных церквах начиналось в семь часов. После органного прелюдирования следовал мотет; затем Introitus; за ним Kyrie, которое исполнялось один раз по-немецки — «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», другой раз по-латыни. Gloria провозглашалась с алтаря, на что отвечал или хор — «Et in terra pax», или община — «Allein Gott in der Höh sei Ehr», то есть немецким Gloria. После того читались послания, их пели в манере старой псалмодии. Затем следовала общинная песня, после чего священник «псалмодировал» евангелие, и под конец — Credo. Теперь вступал органист и прелюдировал преимущественно в тональностях, необходимых для настройки инструментов. По знаку кантора он прекращал игру: начиналась кантата. В заключение исполнялась песня «Wir glauben all an einen Gott».

Кантата продолжалась в среднем минут двадцать. Летом кантор мог не ограничивать себя, но зимой из-за холода нельзя было удлинять и без того продолжительное богослужение. Нелегко было в холодной церкви провести от трех до четырех часов — столько продолжался весь обряд. В церкви св. Николая хористы разжигали угольный очаг, в церкви св. Фомы во время проповеди они выходили и обогревались в школе. Но проповеди им все же не удавалось избежать, так как они сами читали ее в школе, обычно в присутствии ректора. Эти интересные сведения нам известны из докладной записки Кунау магистрату. Опоздать они не боялись, так как проповедь по уставу длилась только один час, от 8 до 9.

За проповедью следовали молитва и благословение, затем общинная песня вела ко второму акту богослужения — причастию. Во время причастия обычно пели немецкие напевы; при этом в церкви св. Фомы оставалась только часть хора, так как воспитанники должны были подготовить в школе все необходимое к трапезе. Кушали в одиннадцать часов. Кунау считал, что при исполнении песен причастия в церкви достаточно даже одного префекта[1]. Кантор удалялся обычно сразу же после

[1] Докладная записка Кунау от 18 декабря 1717 года: «Ученики в церкви св. Николая имеют угольный очаг, а в церкви св. Фомы выходят и сами читают проповедь, при этом обычно присутствует господин ректор. Но мы с этим не можем согласиться. И во время причастия хористы не бывают все вместе, ибо многие должны таскать кастрюли и заниматься другими необходимыми для еды приготовлениями, и это также ни к чему. Было бы лучше... если бы префект один начинал и подпевал песни и стихи».

кантаты. Поэтому Кунау и мог взять на себя руководство музыкой при университетском богослужении: кантата начиналась там, когда кантор уже был свободен и мог уйти из церкви св. Фомы. Бах, правда, часто оставался, чтобы играть на органе во время причастия, так как оно давало богатые возможности для прелюдирования и фантазирования. Об этом свидетельствуют его хоральные прелюдии на песни причастия. В первой части богослужения органист ограничивался преимущественно начальным прелюдированием и затем играл перед общинным пением между посланиями и евангелием. По-видимому, и перед хоралом «Allein Gott in der Höh sei Ehr» играли на органе, иначе трудно объяснить, почему большинство прелюдий Баха написано на мелодию именно этого хорала.

Без четверти двенадцать произносилась небольшая проповедь; хору при этом нечего было делать. Вечерня начиналась в четверть второго мотетом. После различных молитв и общинных песен следовала проповедь, обычно на послания, затем немецкий Magnificat. В заключение пели «Nun danket alle Gott».

В три последних воскресенья перед рождеством и во время поста кантаты не исполнялись; орган молчал[1]; не было и мотета. Зато хор пел по-латыни Credo, то есть никейский символ веры, и после посланий литию — староцерковную молитву о поминовении усопших, причем община подпевала. Kyrie в эти воскресенья, по-видимому, исполнялись в духе «концертирующей музыки». Во всяком случае, так принято было в первое воскресенье рождественского поста.

Торжественные богослужения были даже чрезмерно перегружены фигуральной (то есть полифонической) музыкой. Три главных торжества праздновались каждое по три дня; в первые два дня кантату ставили и в вечерню[2]. Хор церкви св. Фомы после обеда повторял утреннюю кантату в церкви св. Николая; в это же время в церкви св. Фомы слушали кантату, которую утром пели в церкви св. Николая. Утром первого дня праздника Бах дирижировал всегда в церкви св. Николая, так как проповедником там был суперинтендант Соломон Дейлинг. В третий день «музицировали» только в одной из двух церквей.

В праздники пели и старые гимны, причем в самом начале, до органного прелюдирования. При богослужении во время причастия «музицировали» Sanctus, в вечерню — после проповеди — Magnificat. В первое воскресенье рождественского поста и в благовещенье, хотя они и относились к траурному вре-

---

[1] Это значит, что общинное пение не поддерживалось органом — им руководил хор. И в обычные воскресенья прихожане пели без органного сопровождения.

[2] Также и в Новый год, богоявленье, вознесенье, троицу и благовещенье.

мени, исполнялась фигуральная музыка с сопровождением органа, как и в праздничные воскресенья.

Известно, что Бах обозначил на обложке кантаты «Nun komm der Heiden Heiland» (№ 61) порядок богослужения в это воскресенье. Обозначение озаглавлено: «Порядок утреннего богослужения в Лейпциге в первый день рождественского поста». Далее следует: «Прелюдировать. Мотет. Прелюдировать на Kyrie, все время музицировать. Возглашается с алтаря. Читается евангелие. Прелюдировать к главной музыке[1]. Поется символ веры. Проповедь. После проповеди, как всегда, поются некоторые строфы из какой-либо песни. Verba institutionis. Прелюдировать к музыке. И после нее поочередно прелюдировать и петь хоралы до окончания причастия и так далее».

В вечерню страстной пятницы ставили «Страсти». Если они были двухчастными, то первую часть пели до проповеди, вторую — после. Одночастные «Страсти» исполнялись до проповеди. Так делалось потому, что в проповеди речь шла о погребении Христа, в двухчастных же «Страстях» после проповеди снова возвращались к суду над Христом и его осуждению. Когда Бах пришел в Лейпциг, исполнения «Страстей» в вечерню только еще вводились; впервые «Страсти» были поставлены в 1721 году. Кунау пришлось тогда отдать дань духу времени: написать «Страсти» в новом концертном стиле, чтобы церковь св. Фомы не слишком отстала от Новой церкви. Раньше в Лейпциге «Страсти» пели a cappelle — в манере мотета: они заменяли чтение евангелия при главном богослужении. Так как первые «Страсти» были поставлены в 1721 году в церкви св. Фомы, исполнять же их каждый год полагалось по очереди то в одной, то в другой главной церкви, то легко высчитать для каждого года, где Бах исполнял свои «Страсти». В 1724 году «Страсти по Иоанну» надо было дать в церкви св. Николая.

С 1766 года «Страсти» переносятся на утреннее богослужение, впоследствии же они совсем отменяются.

В Лейпциге во времена Баха преобладало еще латинское богослужение. На этом языке пели праздничные гимны, читали послания и евангелие. Какая часть богослужения шла тогда на латинском, какая на немецком языке, сейчас уже трудно решить. С 1702 года магистрат борется за чисто немецкое богослужение, но вначале, по-видимому, не встречает особой поддержки. Все же некоторых изменений он добился[2].

---

[1] Имеется в виду кантата.

[2] Так, Te Deum, которое исполнялось во время ранней обедни в церкви св. Николая поочередно органистом и хором, заменено немецким вариантом «Herr Gott, dich loben wir». Чудесная хоральная прелюдия (VI, № 26) с гармонизацией всех строк этого хорала сочинена Бахом для ранней обедни. Эта гармонизация применялась и в праздник реформации, когда тоже пели Te Deum. Она сохранилась в копии, сделанной Форкелем.

Специального лейпцигского песенника тогда не существовало. Предполагалось, что песни, исполнявшиеся каждое воскресенье, являлись известными. Кто хотел следить за ними по книге, пользовался дрезденским песенным сборником (первое издание — 1694). Хористы должны были всегда иметь его при себе. У самого Баха было большое восьмитомное издание «Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer» (Лейпциг, 1697), что известно из инвентарной описи его имущества; не раз Бах перелистывал это издание в поисках красивых хоральных строф для своих кантат.

Песни к проповеди кантор выбирал по своему усмотрению. Это был старый обычай. Бах устанавливал репертуар песен для богослужения во всех лейпцигских церквах. Большого выбора не было. Принадлежность песни к одному из евангелий определялась традицией, соответственно этому они и были расположены в сборниках. И в этом отношении в Лейпциге придерживались дрезденского песенника.

Но однажды, в 1727 году, вечерний проповедник церкви св. Николая магистр Гаудлиц пожелал сам отобрать песни к своей проповеди. Он просил разрешения у консистории и у кантора и вскоре получил его. Так продолжалось целый год. Но затем Бах почему-то стал игнорировать указания проповедника и снова стал сам выбирать песни из дрезденского сборника. Проповедник пожаловался в консисторию, которая предложила Баху придерживаться соглашения. Хотя вопрос этот был чисто богослужебным, Бах счел возможным обратиться в магистрат и восстановил его против консистории и бедного магистра. Он изложил в письме все дело и постарался обрисовать опасности, которые могли возникнуть от такого новшества. Насколько магистрат помог ему «восстановить свои права» в борьбе с консисторией, мы не знаем. Во всяком случае, Бах не показал себя в этом деле с особенно симпатичной стороны. Если он хотел сохранить свое право, он должен был сделать это с самого начала; если же он потом хотел расторгнуть соглашение, можно было избрать другой путь[1].

В 1729 году возник острый конфликт между Бахом и магистратом[2]. На пасху этого года в школу были приняты ученики, которых Бах признал на испытании совершенно немузыкальными; из тех же, кого он признал вполне пригодными, некоторые были отвергнуты; некоторые же, по-видимому, были приняты без испытания. В том же году Бах вступил в дирекцию Телемановского общества. Снова мог быть восстановлен старый добрый обычай, по которому студенты оказывали помощь кантору церкви св. Фомы в его церковных постановках. Казалось

---

[1] Об этом см.: Шпитта II, стр. 56.
[2] Подробное описание конфликта дает Шпитта (II, стр. 65).

бы, господа из магистрата должны были пойти навстречу и снова предоставить в распоряжение кантора старые стипендии для студентов, регулярно занятых в хоре и оркестре. Однако они этого не сделали. О восстановлении сверхштатных мест в интернате также не было речи.

Конечно, нечего было и думать о хорошей церковной музыке на 1730 год. Плохое состояние хора стало заметным уже в 1729 году при первом исполнении «Страстей по Матфею»; на религиозных торжествах 25, 26 и 27 июня 1730 года это было уже ясно для всех.

Магистрат возложил вину на Баха, Бах — на магистрат. Когда летом 1730 года приступили к выбору нового ректора — Эрнести умер 16 октября 1729 года,— один из господ советников высказал на заседании пожелание, чтобы избрание ректора оказалось более удачным, чем выбор кантора. Все сошлись на том, что Бах уделяет недостаточное внимание урокам пения и хору.

Доля правды в этом была. Бах потерял мужество. К тому же он не был организатором. Всякое предприятие он начинал со стремительностью гения. Если же окружающие не заражались его воодушевлением, он падал духом. Средства, с помощью которых медлительный, методический характер со временем добивался чего-либо, ему не были знакомы.

Он не мог даже поддерживать дисциплину. У него был только авторитет гения и человека, устремленного к идеалу. Но для учеников этот авторитет не имел силы. Ему не хватало авторитета школьного учителя, чтобы сдерживать их. Безудержный гнев, часто находивший на него, только мешал поддерживать дисциплину. Беспорядок в хоре возрастал. Не раз, чтобы достигнуть повиновения, ему приходилось обращаться за помощью к ректору. Эрнести был дружески расположен к Баху и помогал ему насколько мог, будучи сам слабовольным. Но его второй преемник, по фамилии тоже Эрнести, в конце концов бросил Баха на произвол судьбы.

На заседании магистрата 2 августа 1730 года, когда недовольство против кантора возросло, были выдвинуты новые обвинения[1]. Магистр Пецольд, замещавший Баха в преподавании латыни, плохо исполнял свои обязанности. Без ведома магистрата Бах послал в деревню своего ученика, хориста, должно быть, для руководства музыкой в праздник, сам же уехал, не испросив разрешения. «Кантор не только ничего не делает, но на этот раз не желает даже объясниться... с этим надо покончить», — сказал один из советников. Другой, господин синдик Иов, констатировал, что кантор «неисправим».

Советников возмущали, собственно говоря, не столько упу-

---

[1] Протокол см.: Шпитта II, стр. 869, 870.

щения и ошибки в его работе, сколько нежелание признавать их авторитет. Но он был не кантором, а господином придворным капельмейстером княжества Кётен и Вейсенфельс, поступившим на службу к лейпцигскому магистрату; из своего подчиненного положения он хотел создать что-то иное, чего на самом деле не было. Безразличие, которое он выказывал при случае господам советникам, побуждало их сломить гордость человека, столь часто и иногда без всякого основания игнорировавшего обязанности, связанные с его положением.

Бах со своей стороны был прав, энергично отвергая упреки, возлагавшие на него вину за плохое состояние церковной музыки. В докладной записке, датированной 23 августа 1730 года, он описывает состав хора и констатирует, что из всех воспитанников «семнадцать пригодны для музыки, двадцать еще не пригодны и семнадцать негодны». О способностях и музыкальных знаниях восьми городских трубачей скромность запрещает ему что-либо сказать. Все же следует заметить, что некоторые из них заслуживают уважения, тогда как другие не имеют необходимого опыта. Например, партии вторых скрипок, альтов, виолончели и контрабаса всегда приходится поручать ученикам. Подумали ли господа советники, как ему следует поступить в праздники, когда в обеих церквах одновременно исполняются кантаты? Новая музыка требует более значительных исполнительских средств, чем «прежний род музыки, который уже не звучит для наших ушей». Поэтому надо скорее увеличить, чем уменьшить сумму денег, предназначенную для студентов. Вообще вошло в обычай не вознаграждать немецких художников и «предоставлять самим заботиться о пропитании», так что иные из-за подобных забот «не могут даже думать о том, как им совершенствоваться в искусстве» [1]. Поэтому легко сделать вывод: если и в дальнейшем будут отказывать в помощи, то он не знает, «как улучшить состояние музыки».

Заявление звучит как обвинительный акт. Подписано: Иог. Себ. Бах, директор музыки,— без обычного выражения преданности и покорности. Это не было похоже на прошения, которые магистрат привык получать от своих канторов. Предшественник Баха в подобных случаях подписывался так: «Ваших бла-

[1] Вот отрывок текста из докладной записки: «Приходится лишь удивляться, что от немецких музыкантов требуют, чтобы они могли... сразу же с листа играть всякую музыку, итальянскую, французскую, английскую или польскую, подобно тем виртуозам, которые исполняют эту музыку, предварительно как следует разучив и чуть ли не выучив ее на память; помимо того, последние щедро вознаграждаются за свой труд и прилежание; у нас же этого нет, и музыкантам предоставляют самим заботиться о пропитании; из-за забот о пропитании они не могут и думать о том, как им совершенствоваться и тем более отличаться. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно отправиться в Дрезден и увидеть, как музыканты вознаграждаются там его королевским величеством».

городий, высокородных и просвещеннейших господ послушный и покорнейший слуга Иоганн Кунау, кантор школы Фомы».

Пока Бах подобным образом объяснял свое поведение, магистрат принял свои меры. Прежде всего Баха хотели перевести в низший класс, где вместо латыни надо было вести общее образование и ему пришлось бы самому давать уроки; но потом раздумали, и магистрат назначил дельного, знающего преподавателя латинского языка, которого Бах, конечно, должен был сам оплачивать. Далее решили сократить насколько возможно его доходы. От случайных заработков ничего нельзя было урезать. Но были еще церковные отчисления и пожертвования, которые магистрат распределял между учителями по своему усмотрению. Этих доходов его совсем лишили, хотя и раньше при их распределении его часто обходили. В 1730 году из двухсот семидесяти талеров помощник ректора получил сто тридцать, третий учитель — сто, Бах — ничего.

Как озлоблен был Бах, видно из письма от 28 октября того же года к его сотоварищу по люнебургской гимназии Эрдману. Он просит его помочь найти новое место. Это письмо, одно из немногих сохранившихся писем Баха, после смерти Эрдмана было запаковано в старый ящик вместе с другими бумагами, запечатано и отправлено в Москву. Там оно попало в главный городской архив. Из этого заточения его освободил друг Шпитты О. фон Риземан из Ревеля по просьбе биографа Баха, озабоченного судьбой эрдмановских бумат[1]. Вот это письмо:

«Высокородный господин,

Ваше высокородие простит старого верного слугу за то, что он взял на себя смелость беспокоить Вас. Прошло уже четыре года, как Вы осчастливили меня своим любезным ответом. Насколько я вспоминаю, Вы благосклонно просили меня сообщать о превратностях моей судьбы, что я почтительнейше и делаю. Моя жизнь известна Вам с юных лет, вплоть до изменений, перенесших меня в качестве капельмейстера в Кётен. Там я имел милостивого, любящего и знающего музыку князя, на службе у которого предполагал закончить свою жизнь. Но должно было случиться так, что упомянутый Светлейший женился на беренбургской принцессе и тогда, по-видимому, склонность упомянутого князя к музыке стала блекнуть, тем более, что новая княгиня оказалась немузыкальной; таким образом, богу угодно было, чтобы я стал здесь директором музыки и кантором в школе Фомы. Мне показалось вначале очень странным, что после того, как я был капельмейстером, придется стать кантором, почему и затянулось мое решение на четверть года; но это место мне описали столь благоприятно,— тем более что сы-

[1] Подробнее об этом открытии Шпитта рассказывает в предисловии к I тому биографии (стр. X). Эрдман был русским резидентом в Данциге.

новья мои должны были приступить к учению,— что я, наконец, решился и во имя всевышнего отправился в Лейпциг, сдал испытание и так совершил перемену. Здесь я по воле божией и нахожусь поныне. Но так как 1) я нахожу, что эта служба далеко не столь ценна, как ее мне описали, 2) многие доходы, связанные с должностью, отпали, 3) жизнь здесь очень дорога, 4) странное и недостаточно преданное музыке начальство,— вот почему я должен жить в постоянных огорчениях, преследованиях и зависти и принужден с помощью всевышнего искать своей фортуны в другом месте. Если бы Вы, Ваше высокородие, узнали или нашли подходящую должность для Вашего старого верного слуги, то я покорнейше просил бы дать мне благосклонную рекомендацию, я же не буду манкировать и не обману Вашего благосклонного доверия и буду прилежно трудиться. Моя теперешняя служба дает около 700 талеров, и если похорон бывает больше, чем обычно, то доходы соответственно возрастают; но при хорошей погоде эти доходы уменьшаются,— так, например, в прошлом году на ординарных похоронах я потерял более 100 талеров. В Тюрингии мне легче обойтись с 400 талерами, нежели здесь с двойной суммой, ввиду чрезвычайной дороговизны. Кратко упомяну еще о моих семейных делах. Я женился во второй раз, моя первая жена умерла в Кётене. От первого брака остались в живых три сына и дочь, которых Ваше высокородие, если изволите вспомнить, видели еще в Веймаре. От второго брака в живых сын и две дочери. Мой старший сын теперь студент юридического факультета, оба других посещают один первый класс, другой — второй, а старшая дочь еще не замужем. Дети от второго брака еще малы, старшему мальчику шесть лет. Но все они прирожденные музыканты, и смею заверить Вас, что силами своей семьи могу организовать вокальный и инструментальный концерт, тем более что моя теперешняя жена поет хорошим чистым сопрано, а старшая дочь ей неплохо помогает. Я почти превышаю меру вежливости, беспокоя Вас так много, почему спешу закончить с преданнейшим уважением на всю жизнь

Вашего высокородия
послушнейший и преданнейший слуга
*Иог. Себ. Бах*[1].

Лейпциг, 28 октября 1730».

По нашим понятиям это письмо к старому товарищу, соученику по Люнебургу, выдержано в слишком уж почтительных

---

[1] Шпитта II, стр. 82 и 83. Текст перевода, частично отредактированный, заимствован из книги «Материалы и документы по истории музыки», т. II. Музгиз, М., 1934, стр. 484.

тонах. Но в 1725 году Эрдман находился в Саксонии и не навестил Баха, так что между ними, может быть, и не было дружбы, и Бах обращался к нему за протекцией лишь как к влиятельному лицу. Тяжело это далось ему.

К счастью, положение не было столь плохим, как ему казалось. Новый ректор Иоганн Матиас Геснер знал его. Он был помощником ректора веймарской гимназии еще в то время, когда Бах был там придворным капельмейстером. Помимо того, ректор горячо любил музыку. Так как он был дельным учителем и превосходным организатором, ему удалось вскоре навести некоторый порядок в школе. Магистрат высоко ценил его и по его просьбе отменил свои распоряжения, направленные против Баха. В 1732 году Бах снова получил свою долю из собранных денег; от преподавания латыни Геснер еще раньше полностью освободил его.

Сейчас сильно преувеличивают озлобленность лейпцигского магистрата. Говорят, что начальство издевалось над мастером. В недавно появившейся биографии Баха сказано даже, что «магистрат добросовестно старался, насколько возможно, парализовать радость творчества гения» [1]. Об этом не может быть и речи. Напротив, никогда магистрат не тратил столько денег на музыкальные инструменты, как именно в то время, когда отношения с Бахом были наихудшими. В 1730 году он распорядился выдать пятьдесят талеров на починку органа в церкви св. Фомы, осуществив таким образом заветную мечту композитора [2]. Меры, с помощью которых господа из магистрата указали своему подчиненному на его место, конечно, трудно назвать деликатными. Но нельзя забывать, что и Бах со своей стороны сделал все, что мог, чтобы раздражить их.

Дружба с ректором не была еще в глазах Баха достаточной гарантией от будущих неприятностей. Несмотря на титул кётенского и вейсенфельского капельмейстера, для господ советников и для университета он был всего только простым кантором. Что изменилось от того, что, подписываясь, он называл себя не кантором, а директором музыки? Одно только могло доставить ему уважение лейпцигского начальства — причисление ко двору какого-либо князя. У него возник план — попросить, чтобы в Дрездене ему пожаловали звание придворного композитора. Не страсть к титулам руководила им, но борьба за личное достоинство. Это ясно из письма, в котором он просит о присвоении придворного звания. Как известно, это письмо приложено в виде посвящения к голосам Kyrie и Gloria

---

[1] Ph. Wolfrum. Joh. Seb. Bach. Berlin 1906.

[2] О средствах, которые магистрат в то время расходовал на церковную музыку, см.: Шпитта II, стр. 81. Шпитта также справедливее относится к магистрату.

мессы h-moll, которые он послал молодому курфюрсту[1]. Оно датировано 27 июля 1733 года и гласит:

«Вашему королевскому высочеству с глубочайшей преданностью приношу скромную работу мастерства моего, коего я достиг в музыке, и всеподданнейше прошу взглянуть на нее благосклонным оком не ради плохой композиции, но ради Вашей всемирно известной милости, и принять меня под могущественное покровительство Ваше. В течение ряда лет и до сих пор я возглавляю управление музыкой в обеих главных церквах Лейпцига, но переживаю при этом незаслуженные огорчения, а иногда и умаление доходов, связанных с этой должностью; всего этого не было бы, если бы Ваше королевское высочество пожелали оказать мне милость и пожаловали титул в Вашей придворной капелле, и для этого высочайше повелели издать соответствующий приказ. Подобное милостивое исполнение моей смиренной просьбы обяжет меня к бесконечной благодарности, и я послушно обещаю всякий раз по милостивому требованию Вашего королевского высочества доказывать свое неустанное прилежание в сочинении церковной музыки, так же как и оркестровой, и посвятить все свои силы служению Вам. Пребываю в неизменной верности Вашему королевскому высочеству всеподданнейше-покорнейший слуга... Иоганн Себастьян Бах».

Три года пришлось Баху ожидать звания, которого он домогался. Не потому, что его не хотели дать, но потому, что курфюрст был занят другими делами. Вспыхнувшие в Польше беспорядки призывали его туда как короля Польского. Он пробыл там с ноября 1734 года до августа 1736. Друзья Баха по возвращении курфюрста напомнили ему о просьбе лейпцигского кантора[2]. Наконец 19 ноября 1736 года Бах назначается придворным композитором. Назначение пришло вовремя, чтобы оказать поддержку в новой борьбе против начальства.

В 1734 году Геснера отозвали в Гёттинген на должность профессора. Магистрат был сам виноват, что лишался такого достойного человека: он не разрешил ему совместить должность ректора с профессурой в Лейпцигском университете, что ранее дозволялось его предшественнику.

На его место был выбран помощник Геснера Эрнести. Тот пытался продолжать реформы Геснера, не обладая, однако, его благородной гуманностью. Вначале отношения с Бахом были

---

[1] По-видимому, он сам съездил для этого в Дрезден. Подпись под посвящением помечена Дрезденом. Текст перевода, частично отредактированный, заимствован из цит. выше сборника «Материалы и документы...», стр. 487.

[2] 27 сентября 1736 года Бах, по-видимому, вторично посетил курфюрста, когда тот был в Лейпциге, и передал еще одно прошение.

превосходны. Ректор дважды был крестным отцом детей кантора. Но в 1736 году Эрнести постановил уволить и к тому же при всех позорно наказать первого хорового префекта Готлиба Теодора Краузе за то, что тот в гневе избил нескольких хористов, непристойно ведших себя во время свадебной мессы. Бах вступился за своего префекта и взял всю ответственность на себя. Напрасно! Чтобы избежать наказания, Краузе, который скоро должен был перейти в университет, скрылся. На его место был выдвинут другой Краузе, по имени Иоганн Готлиб, до этого второй префект. Бах не очень ценил его. Когда за год до того предполагалось выдвинуть его в префекты, Бах сказал ректору, что вообще он «беспутный шалопай». Но вопрос этот обсуждался с Эрнести, когда они оба возвращались домой после сытного свадебного обеда; Бах был в хорошем настроении и потому согласился с назначением Краузе; не возражал он и позже, когда Краузе сделали третьим, а затем и вторым префектом. Даже когда его назначили первым префектом, Бах не спорил, хотя и был сердит на ректора за слишком строгое обращение с другим Краузе. Несколько же недель спустя Бах перевел Краузе на место второго префекта, на его же место поставил третьего префекта; он сообщил об этом ректору, и тот не возражал. Когда Краузе пожаловался Эрнести, последний отослал его к Баху, который позволил себе сказать ученику, что потому сделал его вторым префектом, что ректор самовольно назначил его первым, теперь же он покажет, кто хозяин в доме. Краузе сразу же передал это ректору. Когда последний вызвал Баха для объяснения, Бах повторил ему в лицо то же самое. Таким образом, по совершенно незначительному поводу Бах неразумно поднял вопрос о праве назначения префектов; в школьном уставе по этому вопросу не было достаточной ясности.

Ректор категорически потребовал возвращения Краузе на должность первого префекта. Вначале Бах, по-видимому, уступил, раскаиваясь в своей неразумной запальчивости. Но в одно из следующих воскресений, когда Краузе уже начал дирижировать мотетом, Бах прогнал его во время пения. К вечернему богослужению префект по приказу ректора снова занял свое место; при этом Эрнести запретил воспитанникам подчиняться префекту, назначенному Бахом. Бах снова прогнал Краузе. В следующее воскресенье, 19 августа, повторилась та же самая сцена. В конце концов ученики уже не знали, кому повиноваться — ректору или кантору. Второго префекта Кюттлера в воскресенье вечером Бах выслал из класса, ибо тот повиновался Эрнести, а не ему.

Оскорбленный композитор, следуя своей старой тактике, сначала искал защиты в консистории; когда же это оказалось напрасным, обратился в магистрат. Он держал себя на этот раз неумно, и консистория не пожелала за него заступиться. В архи-

вах магистрата сохранилась переписка, отражающая борьбу кантора с ректором. Два года тянулась эта злосчастная история. Бах, казалось, был ослеплен необузданной страстью. Эрнести же остается все время сдержанным и чувствует себя хозяином положения; слишком опытный, чтобы всегда быть честным, он использует все слабые места противника, не гнушаясь и отвратительной клеветой[1]. Нетрудно представить себе, как в это время обстояло дело с дисциплиной школьного хора.

Церковные начальники Баха, в том числе и те, кто симпатизировал ему, на этот раз были им недовольны за то, что он хотел втянуть их в эту историю. Даже его покровитель суперинтендант Дейлинг был возмущен поведением Баха и дал ему понять это.

Магистрат избегал всякого энергичного вмешательства. Краузе на пасху 1737 года должен был кончить школу, спор тогда прекращался сам собою. Но Баха не удовлетворяло подобное решение. Для него это был принципиальный вопрос — вопрос о праве: имеет ли вообще ректор какой-либо голос при назначении префектов. Он хотел вынудить Эрнести к публичному извинению, чтобы восстановить свой авторитет среди учеников. Так как за это время он получил звание придворного композитора, то посетил лично короля, который приказал немедленно доложить ему это дело. В феврале 1738 года оно оставалось еще в прежнем состоянии; на пасху король и королева посетили Лейпциг; в их честь Бах исполнил «вечернюю музыку» под открытым небом. Музыка утеряна, но, как свидетельствуют современники, она очень понравилась. По-видимому, король решил дело в пользу Баха — акты магистрата более не упоминают его.

Но Бах от этого ничего не выиграл. Эрнести остался ректором и досаждал ему где только мог. Остальные учителя встали на сторону своего шефа.

То, что происходило в школе Фомы, типично вообще для всех школ того времени. Тогда проводилась реорганизация школьного дела. Общее образование становится целью обучения. Поэтому музыке уже не уделяется столько времени и места, она постепенно оттесняется на второй план; хоровые интернаты пережили себя, как и вообще старые школьные церковные хоры. Наступает новое время.

Для Баха было несчастьем, что ему пришлось работать в это переходное время. Отныне воспитанники школы Фомы разделяются на две категории: одни учатся, другие занимаются музыкой. Первых не жаловал кантор, вторых — ректор. Эрнести стал врагом музыки. Встречая ученика, играющего на каком-либо инструменте, он кричал на него: «И вы хотите стать

---

[1] Все это изложено у Шпитты (II, стр. 893—912).

скрипачом в пивной?» Бах со своей стороны ненавидел учеников, увлекавшихся наукой и только между прочим занимавшихся музыкой. Так сообщает об этом в своей истории лейпцигского школьного дела пастор Иоганн Фридрих Кёлер, тогдашний ученик школы Фомы[1].

Случай с Краузе подорвал авторитет Баха как у учителей, так и у учеников. С этого времени он чужой в школе Фомы. Возобновились ли прежние дружеские отношения с суперинтендантом Дейлингом, неизвестно. Магистрат больше не мешал ему в его работе. Однажды он даже одобрил денежные расходы господина кантора, произведенные им без предварительного разрешения господ советников. Это свидетельствует об их миролюбивом настроении. Своевременная защита королем своего придворного композитора подняла его авторитет в глазах начальства. С этого времени столкновения прекратились.

В конце тридцатых или начале сороковых годов — точно неизвестно — Бах выходит из дирекции Телемановского Collegium musicum и, таким образом, отстраняется об общественной музыкальной жизни. В это же время, в 1741 году, под руководством состоятельного купца по имени Земпш, организуется концертное предприятие, из которого впоследствии возникнут «Гевандхауз-концерты». Бах не принимал в нем участия, и не по вине основателей общества; он сам не хотел этого, замкнулся в себе, ибо чувствовал, что новое поколение и он взаимно не понимают друг друга.

Вообще в Лейпциге он, вероятно, ни с кем не был особенно близок. Он не принадлежал к кругу поэтессы Марианны фон Циглер, у которой бывали многие музыканты; во всяком случае, в ее письмах он никогда не упоминается. С Готшедом он встретился осенью 1727 года, когда господин фон Кирхбах поручил Готшеду написать текст для траурной оды по случаю смерти королевы Христианы Эбергардины. Но когда позже, в 1736 году, госпожа Готшед выказала желание обучаться музыке, Бах не предложил себя в качестве учителя, но рекомендовал своего ученика Иоганна Людвига Кребса, искренне очарованного талантом и привлекательностью своей ученицы.

Хорошим знакомым Баха считался его либреттист Христиан Фридрих Хенрици, писавший под псевдонимом Пикандер. Он был почтовым чиновником и сочинял сатиры и фарсы, чтобы обратить на себя внимание и найти покровителя, который помог бы ему выдвинуться. Позднее ему действительно помогли получить место окружного сборщика податей. Все были удивлены, когда в 1724 году он обратился к духовной поэзии и опуб-

---

[1] Шпитта II, стр. 88, 491. Работа Кёлера существует только в рукописи и хранится в королевской библиотеке Дрездена.

ликовал цикл текстов для кантат на весь год. При этом он, совершенно не стесняясь, продолжал печатать и отвратительные, пошлые произведения. Непонятно, что находил Бах в этом неделикатном и малосимпатичном человеке.

В Лейпциге ему пришлось перенести немало семейных несчастий. Из тринадцати детей, которых родила ему Анна Магдалена, умерло семь; к его смерти из двадцати детей в живых было только девять: пять сыновей и четыре дочери[1]. Старший из сыновей Анны Магдалены, Готфрид Генрих, был слабоумным. При разделе наследства его замещал опекун. После смерти отца его взял к себе в Наумбург зять Баха Альтниколь, где он жил до 1763 года. Эммануил считал, что он был гениальным, но его музыкальные способности остались неразвитыми.

Вскоре же после смерти Готфрида о нем слагались легенды. Рохлиц, почитатель Баха, рассказывает в четвертом томе своего знаменитого труда «Для друзей музыкального искусства»[2] (1832), что Бах имел сына по имени Давид; фантазируя на клавире в особой, свойственной ему манере, Давид нередко вызывал слезы у отца. Однако ни в одной сохранившейся генеалогии нет сына по имени Давид.

Несмотря на все эти невзгоды, время, предшествовавшее «Страстям по Матфею» и следующее за ними,— наиболее счастливое в жизни Баха. Все дети еще жили у него. Фридеман и Эммануил являлись уже дельными музыкантами и доставляли ему радость. В это время он мог устраивать домашние концерты, о которых сообщает в письме к Эрдману от 1730 года. В том же письме он говорит, что Фридеман изучает право. Также и Эммануил, окончив школу, обратился к этой науке, что не означает, будто Бах не предполагал сделать из своих сыновей музыкантов-профессионалов. Но университетское обучение считалось тогда необходимым для законченного образования художника. И другие ученики Баха избирали какое-либо академическое образование, имея тем не менее твердое намерение посвятить свою жизнь только музыке. В некоторых случаях

---

[1] От первого брака было два сына: Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эммануил и одна дочь — Катарина Доротея; третий сын Бернгард умер в Йене в 1738 году.

Дети Анны Магдалены: Готфрид Генрих (1724—1763), Елизавета Джулиана Фридерика (1726—1781), Иоганн Христоф Фридрих (1732—1795), Иоганн Христиан (1735—1782), Иоганна Каролина (1737—1781), Регина Сусанна (1742—1809).

Дети Анны Магдалены, умершие в детстве: Христиана София Генриетта (1723—1726), Христиан Готлиб (1728), Эрнст Андреас (1727, умер вскоре после рождения), Регина Иоганна (1728—1733), Христиана Бенедикта (1730, умерла вскоре после рождения), Христиана Доротея (1731—1732), Иоганн Август Авраам (1733, умер вскоре после рождения).

[2] Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst, IV, S. 278 ff.

общее образование было даже обязательным для получения должности музыканта.

Вильгельм Фридеман обучался в университете три года. Затем он добивался места органиста при церкви св. Софии в Дрездене; он получил это место, блестяще сдав испытания 22 июня 1733 года. Фридеман пробыл там тринадцать лет. В 1746 году его приглашают в церковь св. Марии в Галле, где раньше играл старик Цахау, учитель Генделя. Конечно, приглашение любимого сына на эту почетную должность обрадовало Баха. Правда, уже тогда проявляется беспорядочный характер Фридемана; позднее он доведет его до несчастья. Отец еще не мог подозревать трагического исхода этой вначале столь идеальной художественной жизни. Но в последние годы сын, конечно, причинял ему немало забот: Фридеман пристрастился к вину и забросил искусство.

Может быть, Бах к тому же узнал, как некрасиво воспользовался сын «Страстями» отца. Когда Фридеману предложили за вознаграждение в сто талеров написать вечернюю музыку для университетского торжества в Галле, он подставил заданный текст к музыке своего отца, так как сам был слишком ленив, чтобы положить этот текст на музыку. Произведение было исполнено, но обман обнаружился: на концерте в тот день случайно присутствовал кантор из окрестностей Лейпцига. Негодование было столь велико, что Фридеман не получил полагавшегося ему гонорара[1].

Эммануил доставлял отцу только радость. Он учился во Франкфурте-на-Одере и основал там среди товарищей по университету Collegium musicum. В 1738 году, когда он собирался сопровождать в путешествии молодого знатного лифляндца,

---

[1] О сыновьях Баха см.: C. H. Bitter. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. О плагиате, учиненном Фридеманом, сообщает знаменитый музыкальный теоретик, почитатель Баха, Марпург (1718—1796) в своих «Легендах о музыкальных святых» (1786, стр. 60—63). Он не называет имен, но передает это событие так, что всякий догадается, кого он имеет в виду.

В 1764 году Фридеман бросает свою должность в Галле, покидает жену и маленькую дочку; начинается беспокойная бродячая жизнь. Некоторое время (1771—1774) он живет в Брауншвейге, потом направляется в Берлин. Здесь у него было несколько учеников, в их числе бабушка Феликса Мендельсона-Бартольди. Его все возрастающая грубость мешает сближению с людьми. Один из его знакомых впоследствии писал: «Друзья искусства и почитатели имени Баха не раз вытаскивали его в буквальном смысле из грязи, приводили в приличный вид и снабжали всем необходимым для жизни. Но никогда не удавалось им удержать его в этом состоянии на более продолжительное время. Его своенравие, его высокомерие и презрение к правилам приличия, его безудержная страсть к вину приводили его снова к нищете. Он умер 1 июля 1784 года семидесяти четырех лет от роду. Год спустя в Берлине исполнялась «Мессия» Генделя. Вдова любимого сына Баха получила вспомоществование из сборов за этот концерт» (Bitter, S. 267).

его приглашает к себе в Рушпин Фридрих II, тогда еще кронпринц, и в 1740 году назначает его пожизненно своим аккомпаниатором на клавире. В своей автобиографии Эммануил хвалится тем, «что в Шарлоттенбурге имел честь сопровождать на клавесине первое сольное выступление на флейте короля Фридриха». Вскоре после назначения он женился на дочери берлинского виноторговца. Иоганн Себастьян Бах стал дедушкой. «Мой сын в Берлине имеет уже двух потомков мужского пола; один из них родился приблизительно в то время, когда мы, к сожалению, подвергались прусскому вторжению; другому уже почти четырнадцать дней»,— добавляет он в постскриптуме письма от 1748 года к своему двоюродному брату Элиасу Баху из Швейнфурта[1].

В капелле Фридриха II было много почитателей и учеников лейпцигского мастера. Король-виртуоз высоко ценил своего аккомпаниатора; однако таких отношений, как с Кванцем, у них не могло быть. По верному замечанию Цельтера, Эммануил как художник имел слишком независимый характер, чтобы всегда соглашаться с музыкальными суждениями короля, не терпевшего возражений. Все же Эммануил прослужил у короля двадцать семь лет. Когда в 1767 году умер Телеман, в течение сорока шести лет возглавлявший музыкальную жизнь Гамбурга, сын Баха стал его преемником. Но отец не дожил до успеха сына[2].

И. Г. Бернгарду, третьему сыну Марии Барбары, едва минуло двадцать лет, как он был приглашен в 1735 году органистом в Мюльхаузен, в церковь св. Марии, а не в церковь св. Власия, где когда-то служил его отец. В начале 1737 года он занял место органиста церкви св. Иакова в Зангерхаузене. Через год он бежал оттуда, сделав большие долги, и вскоре после этого умер в Йене[3].

Иоганн Христоф Фридрих, родившийся в 1732 году, обладавший тихим, ясным характером, еще при жизни отца стал камерным музыкантом у графа фон Липпе в Бюккебурге[4].

---

[1] Старший внук родился 30 ноября 1745 года.

[2] В Гамбурге Эммануил общался с Клопштоком и Реймарусом. В его доме встречались все артисты, проезжавшие через Гамбург. Он умер в 1788 году. В церкви св. Михаила ему хотели воздвигнуть памятник с надписью, сочиненной певцом «Мессии» (т. е. Клопштоком). Однако остановились на той надписи, которая сохранилась до сих пор. Самый младший сын Себастьян, как сообщает Форкель, к ужасу отца стал художником. Он умер в Риме, едва достигнув двадцати шести лет, еще при жизни отца.

[3] Сохранилось два письма Баха в Зангерхаузен с рекомендацией сына и еще два — супругам Клемм, у которых жил И. Г. Бернгард, в ответ на их просьбу уплатить долги; в одном говорит сломленный горем отец, другое — короткое, чисто деловое.

[4] В этой должности он оставался до своей смерти в 1795 году. Его сын Вильгельм Фридрих Эрнст, родившийся в 1759 году, стал чемба-

Радостью стареющего Баха был его самый младший сын Иоганн Христиан, до пятнадцати лет учившийся у отца. Бах так любил его, что еще при жизни подарил ему три лучших клавира; сыновья от первого брака были столь озлоблены этим, что хотели опротестовать подарок.

Однако Бах не мог подозревать, что слава младшего сына вскоре полностью затмит его собственную. Что-то сказочное окружает жизнь Иоганна Христиана и привлекает, как блестящее приключение. После раздела наследства, пятнадцати лет, он прибыл к Эммануилу в Берлин. Но вскоре его потянуло в Италию. Он поехал туда в 1754 году — первый Бах, завершивший свое художественное образование по ту сторону Альп; в Милане он находит богатых покровителей. Свое музыкальное развитие он завершает у падре Мартини. Временами живет в Неаполе, где вскоре становится одним из знаменитейших оперных композиторов. После перехода в католицизм в конце пятидесятых годов становится органистом Миланского собора. Сохранился документ, касающийся синьора Giovanni Bacchi (Джованни Бакки). В 1762 году он переезжает в Лондон, где ему заказывают оперу. Она была исполнена с исключительным успехом в королевском театре (Геймаркет) в присутствии всего двора. Композитор получил звание музыкального маэстро королевы и принадлежал к излюбленным учителям музыки в среде высокой аристократии; он брал полгинеи за час, имел собственную лошадь и коляску, чтобы вовремя поспевать к своим ученикам. В 1767 году он женился на лондонской оперной звезде Цецилии Грасси. Пфальцский курфюрст пригласил его в Мангейм для постановки оперы. В 1779 году он в Париже, где ему тоже заказали оперу, за рукопись которой он получил десять тысяч франков[1].

Смел ли мечтать жалкий кантор о такой головокружитель-

---

листом королевы Луизы и был назначен учителем музыки ее детей при прусском дворе. Из прямых потомков великого кантора лишь он присутствовал при открытии памятника Баху в Лейпциге в 1843 году. Он умер в 1845 году.

[1] Лондонский Бах умер 1 января 1782 года. Мнения о нем с самого начала были различными. Рохлиц видел в нем только музыканта, который свое художественное честолюбие принес в жертву рукоплесканиям красивых дам. Действительно, бесчисленные произведения этого Баха — только модные композиции. Но, с другой стороны, нельзя забывать, что он был все же художником, коль скоро Моцарт во время своего пребывания в Лондоне (1764—1765) более года был его учеником и всю жизнь высоко ценил его. Его мелодическая изобретательность не всегда банальна.

Но был ли он прожигателем жизни, как считали некоторые современники и его первый биограф Биттер, неизвестно. В наше время Макс Шварц в исчерпывающей образцовой работе попытался реабилитировать его моральную и художественную честь. (Johann Christian Bach. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900—1901, S. 401—404). Желательно появление подобных биографических трудов и о других сыновьях Баха. Сведения о Иоганне Христиане взяты из этой работы.

ной карьере для своего младшего сына, когда обучал его в лейпцигской школе? Предчувствовал ли он, что жизнь даст этому счастливому ребенку все те блага, в которых ему самому было отказано?

20 января 1749 года Елизавета Джулиана Фридерика Бах (род. в 1726 году) выходит замуж за Альтниколя, верного ученика Баха, незадолго до того по его рекомендации получившего место органиста в Наумбурге.

Две девочки играли в комнате, в то время как он сидел за рукописью и корректурой фуги: Иоганна Каролина, двенадцати лет, и шестилетняя Регина Сусанна. Мать входила и выходила из комнаты, беспокоясь за мужа, который не берег своих больных глаз, но упрямо делал все, чтобы лишить их последнего проблеска света. Он не чувствовал, что ему осталось жить еще лишь несколько месяцев; жена и оба ребенка не знали, что их ожидает нищета.

## IX

## ОБЛИК, СУЩНОСТЬ И ХАРАКТЕР

В жизненной борьбе, нередко омрачавшей его существование, Бах не всегда был симпатичен. Его раздражительность и упрямую неуступчивость нельзя ни простить, ни извинить. Особенно трудно оправдать его поведение, когда он, вначале как будто соглашаясь, вдруг спохватывается, причем всегда слишком поздно, и, защищая то, что считал своим правом, слепо идет напролом, из мелочи создает крупное дело.

Таким он был, когда встречался с людьми, которые, как ему казалось, могут попытаться ограничить его свободу. Подлинный же Бах был совсем другим. Все свидетельства сходятся в том, что в обычной жизни он был чрезвычайно приветливым и скромным человеком.

Прежде всего он был прямодушен и неспособен совершить несправедливость. Известна его беспристрастность. Особенно ясно проявлялась она при многочисленных экспертизах органов, к которым его часто привлекали. Его боялись, так как он был строг, ни одна мелочь не ускользала от его внимания. Приглашали ли его на конкурс органистов или на экспертизу вновь построенного органа, он всегда был так добросовестен и нелицеприятен, что, по замечанию Форкеля, число его друзей после этого редко увеличивалось[1]. Иногда он наживал и врагов, например в лице Шейбе. В 1729 году вместе с Гёрнером и другими органистами последний участвовал в конкурсе на вакантное место органиста церкви св. Фомы. Однако Шейбе не помогло и то, что он был сыном органного мастера являвшегося приятелем Баха. Бах высказался в пользу Гёрнера, с которым вел длительную борьбу и самомнение которого ему было неприятно. Шейбе запомнил это на всю жизнь. Ему обязаны мы недоброжелательной, но крайне интересной заметкой, помещенной в гамбургском журнале «Der critische Musicus» (1737). Бах почувствовал себя оскорбленным, но его отношение к старику Шейбе не изменилось: по-прежнему он дает превосходные отзывы о сделанных им органах.

---

[1] Forkel, S. 22.

Бах был более чем беспристрастен — он был доброжелателен. Если при экспертизе органа он находил, что вознаграждение не соответствует хорошей работе и что она принесет мастеру небольшой доход или даже убыток, он сразу же предлагал общине увеличить вознаграждение, и часто его просьба имела успех [1].

Если Бах мог оказать кому-либо услугу, он никогда не отказывал. Когда его ученик определялся на работу, он дружески помогал ему. Не задумываясь, он писал рекомендательное письмо к церковному начальству в самых почтительных выражениях [2].

С этой добротой соединялась приятная скромность. С начальством он был оскорбительно горд, но в обычной жизни никому не давал почувствовать своего превосходства. Его скромность не была лицемерной и надуманной, подобно той, в которую иногда облекаются знаменитости, чтобы мир считал их великими и в этом отношении; нет, это была подлинная, здоровая скромность, поддерживаемая сознанием собственного достоинства, которого он не терял и тогда, когда писал королям. Прошения, которые он подавал своим государям, составлены, как тогда полагалось, в почтительной форме. Но в этих предписанных обычаем формулах вежливости просвечивает гордость. Между строк можно прочесть: я, И. С. Бах, имею право обратиться с просьбой к моему курфюрсту. Иначе составлено письмо, сопровождающее посылку «Musikalisches Opfer» («Музыкальное приношение») Фридриху II. Он пишет ему как равному, хотя и почтительно, отдавая дань королевскому достоинству. Если освободить слог от изысканной вежливости, то смысл его таков: Иоганн Себастьян Бах почитает для себя высочайшей честью кое-что добавить к славе Фридриха Великого, опубликовав композицию на заданную им тему.

Работу своих учеников он судил строго, однако хвалил тех, кто этого заслуживал. Никогда не осуждал других музыкантов и не любил слушать о своих победах на творческих соревнованиях [3]. Как сообщает Форкель, он не позволял в своем присутствии говорить о музыкальном «поединке» с Маршаном. Подробности этой победы известны. Маршан, органист при дворе короля в Версале и почетный органист различных парижских церквей, в 1717 году впал в немилость у своего пове-

---

[1] Forkel, S. 23.

[2] См. четыре письма, написанные в 1726 году магистрату в Плауне; он рекомендует на должность кантора Георга Готфрида Вагнера, бывшего ученика школы Фомы; будучи студентом теологии и философии, Вагнер обучался у него музыке. Он характеризует его как «опытного в науках и в музыке», неженатого и «честного» образа жизни. Эти письма нашел Вильям Фишер в городском архиве Плауна. Сообщено в «Neue Zeitschrift für Musik», 1901, S. 484 и 485.

[3] Forkel, S. 45.

лителя и отправился в Германию[1]. Его элегантная игра так понравилась при дрезденском дворе, что король предполагал дать ему должность. Волюмье, концертмейстеру придворной капеллы, пришла мысль устроить художественное соревнование между французом и Бахом. По Форкелю, с ведома короля Бах был вызван для этой цели в Дрезден. Скорее же всего он сам приехал послушать знаменитого органиста и поучиться у него; друзьям же Баха пришла в голову мысль, воспользовавшись его присутствием, устроить состязание между Маршаном, чей надменный и честолюбивый характер не внушал им особой симпатии, и скромным веймарским концертмейстером, его опасным противником. Бах письменно сообщил Маршану, что готов решить любую предложенную ему музыкальную задачу, если и тот со своей стороны возьмет на себя такое же обязательство. Все живо интересовались турниром, который должен был состояться в доме министра, графа Флемминга. Приглашенные, судьи и Бах явились в назначенное время, Маршан заставлял себя ждать. Когда послали за ним, узнали, что он уехал еще с утренней почтой. Бах играл один и вызвал всеобщий восторг. Любопытно, что Бах не получил тогда ни подарка, ни вознаграждения. Форкель сообщает, что король велел выдать ему сто луидоров, но он их так и не получил. По-видимому, их утаили дворцовые чиновники[2].

Когда Баха спрашивали, как он дошел до такого совершенства в искусстве, он обычно отвечал: «Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же»[3]. И с заносчивыми музыкантами он сохранил свою доброжелательность и не показывал, что видит их суетность. Однажды, около 1730 года, его посетил брауншвейгский органист Генрих Лоренц Хурлебуш, но не для того чтобы послушать Баха, а для того чтобы самому сыграть ему на клавире. Форкель[4] рассказывает, что Бах принял его дружески и вежливо, терпеливо выслушал его весьма посредственную игру. Уходя, Хурлебуш подарил двум старшим сыновьям Баха печатный том своих сонат и посоветовал хорошенько изучить их, не подозревая, как далеко продвинулись они в искусстве. Бах только улыб-

---

[1] Луи Маршан (1669—1732) позже вернулся в Париж.

[2] Forkel, S. 8. В некрологе также сообщается, что Бах не получил обещанных денег.

[3] Там же, S. 45.

[4] Там же, S. 46. Хурлебуш был органистом сразу трех брауншвейгских церквей и имел помощником сына. Интересно суждение Вальтера о нем в Музыкальном словаре (1732): «Он очень мило играл на органе, известен своими французскими сюитами, имел превосходный природный ум и здравые суждения, обаятелен в обращении и образец вежливости». В Гамбурге выступал часто. Концертировал там 5 февраля 1722 года, 18 декабря 1727 года и 11 февраля 1728 года. См. также: J. Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. S. 69 u. 70.

нулся, оставаясь по-прежнему приветливым к своему гостю. Форкель особенно подчеркивает скромность Баха. Сыновья Баха, от которых Форкель получил эти сведения, считали нужным особо выделить эту черту характера их отца, чтобы противодействовать распространению фантастических анекдотов о нем, от которых и сам он защищался при жизни. Форкель настойчиво опровергал легенду о том, будто Бах в одежде бедного сельского учителя приходил иногда в церковь и просил у органиста разрешения сыграть хорал, чтобы затем полюбоваться всеобщим удивлением, вызванным его игрой, или услышать от органиста, что он — или Бах, или сам дьявол[1].

Приветливая скромность Баха в отношении к другим музыкантам была широко известна. Об этом сказано и в одном посвящении. Георг Андреас Зорге, «графский придворный и городской органист в Лобенштейне», хотя и не был его учеником, нашел нужным посвятить «князю всех клавирных и органных исполнителей» несколько в общем очень посредственных клавирных произведений; в посвящении он пишет, что «великая музыкальная добродетель, которой обладает Ваше высокородие, украшается еще величайшей добродетелью — приветливостью и нелицемерной любовь к ближнему».

Уже отношение Баха к Генделю обнаруживает, как поклонялся Бах всему, что считал великим, оставляя в стороне суетное самолюбие. Не его вина, что он и его великий современник не были лично знакомы. Гендель три раза приезжал из Англии в свой родной город Галле. В первый раз в 1719 году, Бах жил тогда в Кётене, всего в четырех милях от Галле. Он тотчас же отправился, чтобы встретиться со знаменитым музыкантом; но, когда он прибыл туда, оказалось, что Гендель только что уехал. Когда же тот в 1729 году вторично посетил свой родной город, Бах жил уже в Лейпциге, но был болен. Он послал к Генделю своего старшего сына Вильгельма Фридемана с вежливым приглашением. Гендель ответил, что, к сожалению, приехать не может. В третий приезд Генделя в Галле Баха уже не было в живых.

Бах всю жизнь жалел, что не познакомился с Генделем. Он хотел с ним встретиться, но, кончено, не для того, чтобы померяться силами. В Германии, правда, мечтали о подобном турнире, сравнения между ними были обычными. Все считали, что как органист Бах победит. Однако Бах хотел не состязаться с ним за первенство, но поучиться у него. Как высоко он ценил Генделя, видно из того, что вместе с Анной Магдаленой он собственноручно переписал его «Страсти», а значит, и исполнил их.

---

[1] Forkel, S. 45, 46. Анекдот о Бахе и сельском органисте см.: F. Marpurg. Legenden einer Musikheiligen, 1786, S. 98—100.

Вообще рукописные копии Баха — одно из прекраснейших свидетельств его скромности. Даже в то время, когда он уже давно перестал ощущать себя чьим-либо учеником, он продолжал переписывать Палестрину, Фрескобальди, Лотти, Кальдару, Людвига и Бернгарда Баха, Телемана, Кайзера, Гриньи, Дьюпара и многих других. Иногда удивляешься: куда девалось критическое чутье переписчика, когда он снимал для себя эти копии? Кажется непонятным: что заставляло его переписывать целые кантаты Телемана? Но ведь это были признанные всеми мастера: он уважал их и заботился о распространении их сочинений. Кто из современных Баху композиторов взял на себя труд переписать «Страсти по Матфею», чтобы они не погибли для потомства?

Бах всегда был верен поговорке: «Будь гостеприимен». «Всякий любитель искусства,— пишет Форкель,— чужеземец или земляк, мог прийти в его дом и встретить радушный прием. Благодаря этой общительности, соединенной с большой художественной славой, в его доме почти никогда не переводились посетители» [1]. Члены большого, широко разветвленного рода Бахов, приезжавшие по делам в Лейпциг, всегда были для него желанными гостями [2]. Его двоюродный брат Иоганн Элиас, кантор из Швейнфурта, в 1739 году долгое время пробыл в Лейпциге; еще в 1748 году он помнил дружеский прием, оказанный ему в доме кантора церкви св. Фомы, и в благодарность послал своему знаменитому родственнику бочонок молодого вина.

Когда этот бочонок был получен, он оказался на две трети пустым и содержал не больше шести кружек вина. Бах в письме к двоюродному брату от 2 ноября 1748 года высчитывает, как дорого обошелся ему подарок брата, и просит не вводить его, хотя бы и из добрых намерений, в подобные расходы. В заключение он пишет: «Хотя господин кузен предлагает и впредь доставлять мне подобный ликер, я тем не менее вынужден, ввиду чрезмерных расходов, отказаться от этого, ибо пересылка стоила 16 грошей, доставка 2 гроша, досмотрщик 2 гроша, местный акциз 5 грошей 3 пфеннига, генеральный акциз 3 гроша; господин кузен может сам сосчитать, что каждая кружка обошлась мне почти в 5 грошей, что для подарка слишком дорого» [3].

Это письмо свидетельствует о хозяйственных способностях Баха, которые достаточно заметно проявлялись и при других обстоятельствах. К денежным делам он относился серьезно. Во время борьбы с Гёрнером за университетскую церковь на первый план он выдвигал финансовый вопрос. В письме к Эрд-

[1] Forkel, S. 45.
[2] Шпитта II, стр. 719, 720.
[3] Там же, стр. 758.

ману он не может удержаться от выражения неудовольствия по поводу «хорошей погоды 1729 года»: в этом году жители Лейпцига проявили так мало желания умирать, что кантор потерял из-за незначительного числа похорон почти сто талеров. Двоюродный брат Элиас Бах из Швейнфурта просил прислать ему экземпляр «Прусской фуги». Бах отвечает, что сейчас все экземпляры распроданы и просит через месяц снова напомнить ему... и одновременно выслать один талер[1].

Правда, все эти факты говорят не более как о чистосердечии Баха при обсуждении денежных дел; при такой многочисленной семье это вполне понятно. Бах не был жадным; это доказывает его гостеприимство.

Расчетливость Баха была, по-видимому, известна его современникам. Этим воспользовался ректор Эрнести младший в борьбе против кантора: в письме в магистрат он осмеливается опровергать бескорыстие Баха при выборе кандидатов в интернат, утверждая, будто не раз деньги делали дискантистом того, кто им не был[2]. Ответственность за эту клевету пусть несет тот, кто ее высказал.

Расчетливость Баха перешла к Эммануилу, причем настолько усилилась, что наложила некоторую тень на художественную деятельность последнего. Неприятен уже тон его извещения от 1756 года, в котором он сообщает, что готов за сходную цену продать доски «Искусства фуги»[3]. Когда в 1785 году Х. Ф. Г. Швенке, ученик Эммануила и Кирнбергера, пытался занять место органиста церкви св. Николая в Гамбурге, он все же не получил его, хотя испытание прошло блестяще; место получил сын умершего органиста Ламбо. В связи с этим Швенке пишет: «Так как господин Ламбо обычно играет очень плохо, на испытаниях же хорошо провел свою тему, то возможно, что он заранее проработал ее; возможно также, что Баха подкупили. Он был достаточно жаден для этого»[4]. И в данном случае ответственность за клевету пусть несет тот, кто высказал ее. Но все же несомненно, что Эммануил считался жадным. Один из его друзей, Рейхардт, писал о покойном в «Музыкальном альманахе» (1796): «Даже в отношениях к молодым жаждущим знания музыкантам, с которыми ему приходилось иметь дело, он был в высшей степени своекорыстен»[5].

Характерно письмо Эммануила от июня 1777 года, написанное в то время, когда его сын в Риме находился между жизнью

---

[1] Письмо приводит Шпитта (II, стр. 756).

[2] Заявление Эрнести от 13 сентября 1736 года. Шпитта II, стр. 904.

[3] Bitter. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach. Band I, 1868, S. 171, 172. Там же приведено это извещение.

[4] J. Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890, S. 52.

[5] Bitter (op. cit.), I, S. 173.

и смертью: «Мой бедный сын в Риме: уже пять месяцев он тяжело болен, и сейчас еще его жизнь в опасности. Господи, как болит мое сердце! Три месяца тому назад я выслал ему пятьдесят дукатов, и в течение четырнадцати дней я должен выслать еще двести талеров для докторов и медицинских светил...» [1] С другой стороны, этот человек, который мог еще рассчитывать, так волнуясь за своего сына, был гостеприимен, как и его отец. От отца он унаследовал и родственные чувства. Мы знаем, как он был восстановлен против пятнадцатилетнего Иоганна Христиана, когда тот сказал, что отец подарил ему три педальных клавира; и все же он взял его к себе на воспитание [2].

Только в отношении к своей мачехе он не проявил родственных чувств: он не взял ее к себе, когда она впала в нужду, и допустил, чтобы через два года после смерти Баха (1752) она просила вспомоществования у магистрата, с которым ее муж говорил таким независимым языком; 27 февраля 1760 года она умерла нищей в доме призрения. Если даже он и не питал к ней особой симпатии и сам не был в блестящем положении, в память своего отца он должен был уберечь от нищеты Анну Магдалену Бах.

Так у второго сына расчетливость отца стала скупостью. Старший же, Фридеман, унаследовал от него упрямый характер и погиб из-за этого.

По портретам Баха, передающим выражение его лица, можно составить себе некоторое представление о человеке — о том, кем он был и как держал себя. Двенадцать лет тому назад мы знали только два подлинных портрета композитора. Один хранился в музыкальной библиотеке Петерса, куда попал по наследству от Филиппа Эммануила: его дочь продала этот портрет в 1828 году лейпцигскому флейтисту-виртуозу и инспектору консерватории Грензеру. Второй принадлежит школе Фомы; в 1809 году его подарил школе Август Эбергард Мюллер, преемник Хиллера по канторату. Естественно, что портрет повесили в школьном зале, но картине это не принесло пользы: ей пришлось терпеливо выносить все настроения учеников и часто служить мишенью для всевозможных выстрелов. Оба портрета подписаны тем же именем Хаусмана, что кажется довольно странным, так как по фактуре они имеют заметные отличия; оба немало пострадали от позднейших реставраций [3].

---

[1] Bitter, I, S. 346.

[2] См. акты разделения наследства: Шпитта II, стр. 968.

[3] О портретах Баха см.: Wilhelm His. Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bachs Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder. Leipzig, bei S. Hirzel, 1895. Он не считает невозможным, что портрет музыкальной библиотеки Петерса — только свободная и не очень

Портрет в школе св. Фомы, может быть, тот же самый, который Бах заказал для вступления в Мицлеровское общество: по уставу новый член присылал для библиотеки Общества «свой портрет, хорошо на холсте написанный». На этом портрете Бах держит в руке Canon triplex à 6 voc., который он представил при вступлении в Общество. Поскольку Бах был принят летом 1747 года, портрет относится к последним годам его жизни.

Третий подлинный портрет Баха принадлежал органисту Киттелю из Эрфурта, последнему ученику Баха, и перешел к нему, возможно, из наследия герцогов вейсенфельских. После смерти Киттеля в 1809 году портрет был повешен, по его завещанию, на органе. Во время наполеоновских войн, когда церковь заняли под лазарет, но исчез из храма вместе с другими ценными картинами. За несколько стаканов водки французские солдаты продали старика Баха старьевщику.

Известный портрет работы К. Ф. Лисевского в берлинской Иоахимстальской гимназии был написан уже в 1772 году, то есть через двадцать два года после смерти Баха. Он интересен тем, что непохож на первые два портрета, но предполагает другой подлинник. Мы видим Баха в фас, сидящего за столом с нотной бумагой, как будто он собирается проиграть на стоящем около него клавесине только что законченное произведение.

Забавную историю об одном баховском портрете рассказывает Цельтер в письме к Гете:

«У Кирнбергера был портрет его учителя Себ. Баха, которым я всегда восхищался; он висел между двух окон над клавесином. Один лейпцигский торговец холстом, который видел Кирнбергера, когда он, будучи учеником школы Фомы, ходил по улицам Лейпцига, распевая с другими учениками, приехал в Берлин и решил своим посещением почтить знаменитого тогда Кирнбергера. Едва только сели, как торговец восклицает: «Господи Иисусе! да у вас ведь висит наш кантор Бах; и у нас в Лейпциге он есть в школе Фомы. Грубый был человек; не мог, тщеславный дурак, заказать себе портрет в роскошном бархатном камзоле». Кирнбергер спокойно встает, подходит к гостю и, поднимая обе руки, кричит, сначала тихо, потом все громче: «Убирайся вон, собака! Убирайся!» Торговец, перепуганный до смерти, стремительно хватает шляпу и палку, ищет руками дверь и быстро выбегает на улицу. Кирнбергер велит снять портрет, обтереть его, вымыть стул, на котором сидел филистер, и затем, прикрыв портрет платком, снова повесить

---

искусная копия портрета из школы св. Фомы. Там же сообщено о неоригинальных портретах Баха и о происхождении различных печатных изданий портрета. См. также короткую и ясную статью заслуженного библиотекаря музыкальной библиотеки Петерса: Emil Vogel. Über Bachporträts (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters № 3. Leipzig 1897, S. 13—18).

на старое место. Когда же его спрашивали, что обозначает этот платок на стене, он отвечал: «Оставьте! За ним что-то скрывается!» По этому поводу и возник слух, будто Кирнбергер сошел с ума» [1].

Давно уже высказывалось сожаление, что от Баха не осталось ни маски, ни черепа, так что не было возможности слепить сколько-нибудь похожий бюст. Его могила неизвестна. Знали только, что он погребен на кладбище при церкви св. Иоанна, в дубовом гробу, как это видно из сохранившегося счета могильщика. Существует предание, что могила расположена южнее церкви, в шести шагах от двери. Уже давно церковный двор стал публичной площадью; когда же в 1894 году старую церковь снесли и производили раскопки для расширения фундамента под новую церковь, то как раз в том месте, где, по предположению, покоились останки Баха, нашли 22 октября 1894 года три дубовых гроба [2]. Один содержал останки молодой женщины, другой — скелет с разрушенным черепом, третий — кости «пожилого человека, не очень большого роста, но крепко сложенного». Череп, на первый взгляд, имел те же характерные формы, которые можно было ожидать по портретам Баха: выдающуюся вперед нижнюю челюсть, высокий лоб, глубокие глазные впадины и сильно развитые лобные и носовые кости. Почти несомненно, что это череп кантора церкви св. Фомы. Во всяком случае, это вернее, чем аналогичное предположение о «черепе Шиллера».

Особенности баховского черепа — это необыкновенная твердость височной кости, скрывающей внутренние органы слуха, и поразительная величина fenestra rotunda («овального окошечка») [3]. На гипсовом слепке мы видим значительно развитые

---

[1] Письмо от 24 января 1829 года (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam, III, S. 107).

[2] Работа по розыску и сбору всех письменных и устных преданий о месте, где погребен Бах, выполнена директором архива доктором Г. Вустманом. При этом наиболее ценным было указание о том, что останки Баха покоятся в дубовом гробу. В год его смерти из 1400 человек, похороненных вне стен кладбища, только двенадцать погребено в дубовых гробах. Большие заслуги по организации раскопок принадлежат представителю начальства церкви св. Иоанна, господину пастору Транчлю.

Проф. Вильгельм Хис прочел анатомически обоснованный доклад в магистрате города Лейпцига: «Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstädte. Gebeine und Antlitz». Издано в Лейпциге. Отрывок из этого доклада опубликован в журнале «Musikalisches Wochenblatt», Leipzig 1895, XXVI. Jahrgang, S. 339, 340. См. также «Allgemeine Musikzeitung», 1895, S. 384 ff.

Точные результаты анатомических исследований Хис изложил на стр. 139 упомянутой брошюры.

[3] Кости, в которых заключен был ушной аппарат Бетховена, не могут быть приведены для сравнения, так как, вынутые из черепа, они хранились в Венском патолого-анатомическом музее и затем пропали. Предполагают, что служитель при анатомическом кабинете продал их английскому врачу.

изгибы в лабиринте, в которых, как сейчас предполагают, локализуется музыкальный слух[1].

По слепку с найденного черепа лейпцигский скульптор Зефнер сделал бюст Баха, руководствуясь богатым материалом исследований о соотношении мягких частей лица и костей черепа у пожилых людей для определения формы лица по черепу[2].

Полученный таким образом бюст оказался не только поразительно похожим на два подлинных портрета Баха, но даже превзошел их живым и характерным выражением.

Недавно профессор Фриц Фольбах из Майнца нашел новый портрет Баха. Он выполнен реалистически и передает лицо человека, вкусившего горечи жизни. Лицо написано en face; поражает суровое выражение. Жесткие линии рта, крепко сжатые губы свидетельствуют о непреклонном упорстве. Таким он был в последние годы жизни, когда входил в школу, где его ожидала новая неприятность[3].

На двух других портретах суровость смягчена приветливым добродушием. Чуть прикрытые близорукие глаза смотрят на нас из-под густых бровей с некоторым дружелюбием. Красивым это лицо назвать нельзя; к тому же нос слишком массивен, сильно выдается нижняя челюсть—настолько сильно, что верхние зубы не прикрывали нижних, как это обычно бывает. Желая несколько смягчить эту особенность, Хаусман лишает портреты Баха их характерности.

Чем дольше смотришь на этот портрет, тем загадочнее становится выражение лица. Как это обыкновенное лицо превращалось в лицо художника? Как выглядел Бах, когда переносился в мир звуков? Как отражалась на его лице чудесная просветленность его музыки?

В конце концов сам Бах для нас загадка, ибо внешний и внутренний человек в нем настолько разъединены и независимы, что один не имеет никакого отношения к другому. У Баха больше, чем у какого-либо другого гения, внешний человек, каким он являлся для других в жизни, был только непроницаемой оболочкой, предназначенной скрывать обитавшую в ней

---

[1] См. статью страсбургского анатома Швальбе: Schwalbe. Über alte und neue Phrenologie («Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte». XXXVII. Jahrgang. № 9—11, 1906). Однако если предположения верны, то Шуберт принадлежал к «немузыкальным музыкантам», так как изгибы его обоих лабиринтов еще меньше, чем у Канта, великого ненавистника музыкального искусства.

Вместимость баховского черепа — 1479,5 куб. см; предполагаемый рост Баха, определяемый по длине его трубчатых костей, — 166,8 см.

[2] О методах этого измерения и о прежних опытах в этом роде сообщает Хис (His, op. cit., S. 24—32).

[3] Проф. Фольбах справедливо считает, что найденный им портрет — из Эрфурта (сообщено в письме).

художественную душу. У Бетховена внутренний человек подавляет внешнего, вырывает его из естественной жизни, возвышает и воспламеняет, пока целиком не поглотит его. У Баха не так. Он — человек двух миров: его художественное восприятие и творчество протекают, словно не соприкасаясь с почти банальным бюргерским существованием, независимо от него.

Бах боролся за свое бюргерское благополучие, но не за признание своего искусства и своих произведений. Это и отличает его как человека от Бетховена и Вагнера — вообще от того, кого мы разумеем под словом «художник».

Он считал вполне естественным, что его признавали мастером органной и клавирной игры, хотя в конце концов это было только внешним и временным в его искусстве. Он не обращался к миру, чтобы тот признал вечное в его творчестве,— то, к чему стремилась его душа. Ему даже не приходило в голову ожидать чего-либо подобного от мира. Он ничего не сделал, чтобы его кантаты и «Страсти» стали известны людям, чтобы они сохранились. Если они дошли до нас, то не по его вине.

Один современный исследователь баховского искусства замечает относительно последних хоральных кантат, в которых он усматривает некоторое ослабление художественной фантазии композитора, что все его творчество может быть понято только как мощная борьба за признание, причем в этой борьбе дух его надломился[1]. Действительно, он утомился в борьбе, но не за признание... а за пригодные тексты к кантатам; пал же он духом, когда снова вернулся к хоральной кантате, потеряв надежду втиснуть строфы хоральных текстов в рамки арии. Это не имело никакого отношения к переживаниям Баха как художника.

Своеобразие Баха именно в том, что он не стремился к признанию своих великих творений, не призывал мир, чтобы тот узнал их. Поэтому-то на его творчестве лежит отпечаток возвышенности. В его кантатах чувствуется очарование нетронутости, и в этом отношении они непохожи ни на какие другие художественные произведения. Коричневые тома старого Баховского общества говорят с нами потрясающим языком. Они повествуют о вечном, о том, что истинно и прекрасно, так как создано не для признания, а потому, что не могло не быть создано. Кантаты и «Страсти» Баха — детища не только музы, но и досуга, в благородном, глубоком смысле,— в том смысле, как понимали это слово древние: в те часы, когда человек живет для себя и только для себя.

Сам он не сознавал величия своих творений. Бах знал только, что он признанный всеми первый органист и клавеси-

[1] Б. Ф. Рихтер (B. F. Richter) в интересной работе «Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723». Bachjahrbuch 1905, S. 48—67. S. 49 u. 67: «Бах добивался признания».

нист и великий контрапунктист. Но он даже не подозревал, что из всех созданных тогда музыкальных произведений лишь его сохранятся для потомства. Если сочинения великого, но несвоевременно явившегося художника ждут «своего времени» и в этом ожидании стареют, то Бах не был великим или несвоевременным. Он первый не понимал сверхвременного значения того, что создал. Поэтому он, может быть, величайший из всех творческих гениев. Его безмерные силы проявлялись бессознательно, как силы, действующие в природе; и были они столь же непосредственными и богатыми.

Бах не думал о том, сумеют ли ученики школы исполнить его вещи и поймут ли их люди, приходящие в церковь. Он вложил в них свое благочестие. Свои партитуры он украшал буквами: S. D. G.— Soli Deo Gloria («Одному богу слава») — или J. J.— Jesu juva («Иисус, помоги!»). Эти буквы были для него не формулой, но исповеданием веры, проходящей через все его творчество. Музыка для него — богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего ни с миром, ни с успехом в мире. Оно было самоцелью. Религия у Баха входит в определение искусства.

Излагая на уроках музыки правила и основы аккомпанемента, он диктовал своим ученикам: «Генерал-бас — совершенный фундамент музыки и играется обеими руками так, что левая играет написанные ноты, а правая берет к нему консонансы и диссонансы, дабы эта благозвучная гармония служила славе божьей и достойному утешению чувства; так что конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки,— служение славе божьей и освежению духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум» [1].

«Orgelbüchlein» («Органная книжечка») — собрание небольших органных прелюдий, сочиненных в Кётене,— украшено следующим изречением:

«ВО СЛАВУ БОЖЬЮ
БЛИЖНЕМУ НА ПОУЧЕНЬЕ».

В конце концов и музыкальное обучение почиталось религиозным делом. Поэтому Бах перед первыми пьесами «Klavierbüchlein» («Клавирной книжечки») для старшего сына Фридемана надписал: «Во имя Иисуса».

При этом он допускал и искусство для развлечения. Он не ставил его высоко: приглашая Фридемана сопровождать его в Дрезден для посещения театра, он иронически называл оперы, которые там ставились, дрезденскими песенками. Но это не мешало ему при подходящем настроении изощряться в сочинении

[1] Сохранилось в рукописи от 1738 года. Шпитта II, стр. 915.

таких песенок, которые граничили порой с бурлеском, словно ему надо было как следует высмеяться, дабы снова обрести настоящую серьезность.

Бах был не только набожным, но и образованным в вопросах религии. В его наследстве фигурирует ряд теологических сочинений. Среди них полное собрание сочинений Лютера, проповеди Таулера, «Истинное христианство» Арндта. Полемическая литература, основательно представленная, показывает, что Бах придерживался строго лютеранской точки зрения. В Кётене он не позволил своим детям посещать реформированную школу и поместил их в только что открытую лютеранскую [1].

И в отношении к пиетизму он занял резко отрицательную позицию [2]. Приехав в Мюльхаузен, Бах попал в самый разгар борьбы между ортодоксами и пиетистами — каждое направление имело там своего проповедника. Бах решительно примкнул к представителю ортодоксального лютеранства Георгу Христиану Эйльмару, который в столкновении со своим старшим коллегой Фроне вызывает у нас больше симпатий. По-видимому, он был близок с Бахом, так как тот просил его стать крестным отцом своего первого ребенка [3].

За что, собственно говоря, боролись, Бах знал так же мало, как и его современники. Пиетизм был ему несимпатичен, как сепаратистское течение. Напротив, с представителями ортодоксии его сближали неуступчивость и любовь к спорам. Покорное смирение, которое проповедовали ученики Шпенера, отталкивало его. К тому же пиетизм был решительным врагом всякого искусства в церковном обряде, в первую очередь — «концертирующей» духовной музыки. Более же всего ненавистны ему были музыкальные постановки «Страстей». В богослужение допускались только простые песни прихожан. Поэтому каждый кантор должен был быть врагом пиетизма — Бах же особенно, ибо пиетизм уничтожал его художественные идеалы. Однако до нас не дошли ни его письменные, ни устные высказывания по данному поводу.

Несмотря на это, в произведениях Баха видны явные следы пиетизма; его сильное влияние находим в текстах кантат и

---

[1] R. Bunge. J. S. Bach in Cöthen. Bachjahrbuch 1905, Leipzig, S. 28.

[2] Пиетизм ведет свое начало от эльзасца Филиппа Якоба Шпенера (род. в 1635 году в Раппольтсвейлере), занимавшего высокие церковные посты во Франкфурте-на-Майне, Дрездене и Берлине. Новые пути проложила его книга «Pia desideria» (1675), в которой он настаивает на субъективном благочестии и погружении в чисто назидательное изучение библии. Когда Шпенер умер в 1705 году, во всей Германии уже шла борьба. Пиетизм, правда, не хотел поколебать догматические основы церкви, но фактически обесценивал их, придавая главное значение личной убежденности. По существу, это была реформация внутри самой реформации.

[3] О религиозных волнениях в Мюльхаузене и отношении Баха к Эйльмару см.: Шпитта I, стр. 354.

«Страстей» и вообще во всей религиозной поэзии начинающегося XVIII столетия; это подтверждают размышления и сентиментальные излияния, столь частые у баховских либреттистов. Так противник пиетизма снабдил своей музыкой поэзию, насыщенную пиетизмом, и сохранил ее на будущие времена.

В конечном итоге подлинной религией Баха было даже не ортодоксальное лютеранство, а мистика. По своему внутреннему существу Бах принадлежит к истории немецкой мистики. Этот крепко сложенный человек, по происхождению и благодаря творчеству своему занимавший прочное положение в жизни и обществе, на чьих губах мы видим чуть ли не самодовольную радость бытия, внутренне был отрешен от мира. Все его мышление пронизано чудесным, радостным, страстным желанием смерти. Все снова и снова, как только текст хоть сколько-нибудь дает к этому повод, он говорит в своей музыке об этом страстном влечении к смерти, и нигде язык его звуков так не потрясает, как именно в кантатах, когда он прославляет смертный час. Кантаты на богоявление и некоторые басовые кантаты — откровения его внутренней религии. В этих звуках чувствуется то скорбно-усталое влечение, то веселая улыбка — в музыке колыбельных, которую только он один умел так создавать,— то снова звучит страстно-экстатическое, ликующее обращение к смерти, с призывом восторженно отдаться ей. Кто слышал такие арии, как «Schlummert ein ihr müden Augen» («Закройтесь, усталые глаза», из кантаты № 82), «Ach schlage doch bald selge Stunde» («Скорей же пробей, желанный час», из кантаты № 95) или простую мелодию «Komm süßer Tod» («Приди, сладостная смерть»), тот почувствует, что здесь говорит не музыкант, передающий звуками содержание текста, но тот, кто пережил эти слова, чтобы вдохнуть в них то, что было в нем самом и что он должен был открыть другим.

Это религия Баха — она раскрывается в его кантатах. Она преображает его жизнь. Существование, которое извне кажется нам борьбой, враждой, огорчением, в действительности было озарено покоем и радостью.

## X

## СТРАНСТВОВАНИЯ ХУДОЖНИКА. КРИТИКИ И ДРУЗЬЯ

Бах любил путешествовать. В юности его тянуло к странствованиям, так как он хотел учиться у всех мастеров. Позднее, когда он сам стал мастером, Бах чувствовал потребность время от времени вырываться из узкого круга своей среды и снова на свободе находить самого себя. По-видимому, такие артистические поездки он предпринимал ежегодно, обычно в осеннее время. К сожалению, сведения о его поездках очень отрывочны.

Герцог, у которого Бах служил в Веймаре, вероятно, охотно давал ему разрешение на выезд. В 1709 году вместе со своим другом Вальтером он был на экспертизе нового органа в Мюльхаузене, при этом он воспользовался хоральной прелюдией «Ein' feste Burg» (VI, № 22), а может быть, и специально сочинил ее, дабы показать магистрату обновленный инструмент во всем его звуковом богатстве.

Об артистических поездках в следующие годы мы ничего не знаем. В 1713 или 1714 году он выступает при дворе в Касселе. Его пригласил кронпринц Фридрих, будущий король Швеции. Услышав, как Бах сыграл соло на педальной (ножной) клавиатуре органа, восхищенный художественным совершенством исполнения, он снял с пальца перстень и передал его Баху. Этот анекдот сообщает Константин Беллерман, ректор в Миндене, в своей брошюре об искусстве, опубликованной в 1743 году. Он не приводит даты этого выступления и полагает, что Бах жил тогда уже в Лейпциге. Действительно, из Лейпцига Бах приезжал в Кассель на испытание обновленного органа. Но оно состоялось уже около 1732 года. Кронпринц к тому времени стал королем Швеции, и мы твердо знаем, что в Касселе его тогда не было. Следовательно, всего вероятнее, Бах выступал перед ним в 1713 или 1714 году. Тогда кронпринц долгое время оставался дома, до этого же почти всегда находился как генерал на поле сражения в испанской войне за наследство. В 1714 году он отправился в Швецию

и в 1715 женился на Ульрике Элеоноре, сестре короля Карла XII[1].

В это же время Бах посетил Галле. Там со смертью Цахау (14 августа 1712 года) освободилось место органиста в церкви «Либфрауэнкирхе». Пока его решено было оставить вакантным, так как строился новый орган, рассчитанный на 63 звучащих голоса. Испытав ту часть органа, которая была уже готова, Бах вступил в переговоры с церковным начальством и заявил, что он не откажется стать преемником Цахау. Его просили сочинить пробную кантату, что он и сделал. Вернувшись в Веймар, он навел справки о доходности нового места; оказалось, что оно даст ему меньше, чем прежнее. Поэтому в последний момент он прервал переговоры. Магистрат в Галле, считавший, что уже получил согласие Баха, был сильно возмущен. Ему ставили в упрек, что он так долго тянул эти переговоры и вообще начал их только для того, чтобы выпросить прибавку жалованья у своего герцога. Бах не мог молчать и в письме от 14 марта 1714 года вежливо, но энергично протестует против выдвинутых обвинений. Впоследствии магистрат забыл о своем неудовольствии и в 1716 году пригласил его, Кунау и Ролла из Кведлинбурга на испытание законченного тогда органа. Сохранилось письмо, которым он отвечает на приглашение. Оно адресовано его другу, господину лиценциату прав Августу Беккеру, который в этом вопросе был посредником между ним и магистратом[2]. Вот текст этого письма:

«Высокородный
особочтимый господин.

Весьма обязан Вам за Ваше совершенно благосклоннейшее и исключительное ко мне доверие Вашей высокородной милости, а также и всех Ваших высокочтимых коллег; мне доставляет величайшее удовольствие почтительнейше служить Вашему высокоблагородию, поэтому я приложу все усилия, дабы служить Вашему высокоблагородию и по возможности удовлетворить требованиям в предстоящем испытании. Прошу сообщить это мое решение высокочтимой коллегии, при этом засвидетельствовать мое всепокорнейшее почтение и поблагодарить за совершенно исключительное доверие.

Так как Ваша высокородная милость неоднократно, а не только сейчас, утруждала себя из-за меня, то я позволю себе

---

[1] Очевидно, Беллерман соединяет обе поездки в Кассель в одну; Шпитта делает то же самое (I, стр. 508 и след., 801 и след.). Шерер внес ясность в этот вопрос (Scherer. J. S. Bachs Aufenthalt in Kassel. Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1893).

[2] О пребывании в Галле см.: Шпитта I, стр. 508 и M. Seiffert. J. S. Bach 1716 in Halle (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VI, Leipzig 1905). Цахау был учителем Генделя.

с покорнейшей благодарностью заверить, что для меня на протяжении всей моей жизни будет величайшей радостью называться

Вашей высокородной милости
высокочтимого моего господина

покорнейшим слугой.
*Иог. Себ. Бах,*
концертмейстер».

Открытие органа состоялось 3 мая. В заключение магистрат дал «депутатам» обед, меню которого известно по сохранившейся квитанции. Было подано: «Befallemote» (то есть («boeuf à la mode» — говядина), щука, копченая ветчина, горох, картофель, шпинат с сосисками, вареная тыква, пирожки, засахаренные лимонные корки, вишневое варенье, горячая спаржа, салат, редиска, свежее масло и баранина. Стоило это одиннадцать талеров двенадцать грошей; выпито — на пятнадцать талеров четырнадцать грошей. Для обслуживания «депутатов» была предоставлена прислуга [1].

В 1714 году Бах, по-видимому, впервые посетил Лейпциг. На внутренней стороне обложки кантаты «Nun komm, der Heiden Heiland» (№ 61), написанной несомненно в 1714 году, значится: «Порядок утреннего богослужения в Лейпциге в первое воскресенье рождественского поста». Эта надпись становится понятной, если предположить, что кантата исполнялась тогда в Лейпциге, причем во время богослужения Бах играл на органе. Правда, нельзя забывать, что это только гипотеза, так как возможно, что Бах сочинил кантату в 1714 году для Веймара, впоследствии же, в 1722 году, предполагая занять место кантора церкви св. Фомы, исполнил ее в Лейпциге [2].

Осенью 1717 года Бах приехал в Дрезден, где встретился с Маршаном. Очевидно, тогда же Бах был и в Мейнингене. Там служил капельмейстером его дальний родственник, значительно старше его, Иоганн Людвиг Бах. Бах высоко ценил его произведения, так как многие из них списал для себя [3].

Определенно мы знаем о пребывании Баха в Лейпциге 16 декабря 1717 года, когда он был приглашен университетом на испытание нового органа в церкви св. Павла. Бах дал исключительно похвальный отзыв — с этого времени Шейбе, построивший орган, прослыл одним из первых органных мастеров, тогда как раньше он был почти неизвестен.

---

[1] См.: M. Seiffert. J. S. Bach 1716 in Halle (op. cit.).

[2] Б. Ф. Рихтер в своей интересной статье «Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723» считает это объяснение более правдоподобным (Bachjahrbuch 1905, S. 48 ff).

[3] Оценку творчества Иоганна Людвига Баха дает Шпитта (I, стр. 565).

Бах предпринял эту поездку вскоре после освобождения из-под домашнего ареста в Веймаре и сразу же отправился в Кётен. На новом месте он мог путешествовать еще больше, чем прежде, так как в его обязанности входило постоянно сопровождать герцога Леопольда. Эта обязанность не была для него неприятной. Так, например, часть зимы 1720 года он провел с герцогом в Карлсбаде. При возвращении домой вместо любимой жены его встретили осиротевшие дети. Осенью этого же года он едет в Гамбург; поездка доставила ему блестящий успех у Рейнкена и местных друзей искусства.

Став кантором церкви св. Фомы, он по-прежнему стремится каждый год вырваться из тесных стен Лейпцига и местной художественной жизни. Хотя он обязался, выезжая, каждый раз испрашивать разрешение у бургомистра, он этого часто не делал и довольствовался тем, что оставлял подходящего заместителя, о чем сообщал ректору. Если у него не было опытного первого префекта, то дирижировать кантатой он поручал органисту Новой церкви, который после этого должен был своевременно поспеть к органу [1].

Пока был жив герцог Леопольд — он умер 19 ноября 1728 года,— Бах часто возвращался в Кётен, чтобы там в торжественных случаях исполнить какое-либо из своих произведений. На похоронах своего бывшего повелителя в 1729 году он выступал с большим произведением на два хора — траурной музыкой, заимствованной, по-видимому, из «Страстей по Матфею», над которыми тогда работал.

Так как незадолго до назначения в Лейпциг он получил титул вейсенфельского придворного композитора, то у него были обязанности и по отношению к этому двору; время от времени он должен был приезжать туда.

В Дрездене он бывал чаще. Вероятно, около 1725 года по какому-то случаю его приглашали ко двору [2]. Иногда он приезжал туда послушать оперу. При этом его любимец Фридеман сопровождал его. «Фридеман,— говорил он, приглашая его заранее,— не послушать ли нам снова красивые дрезденские песенки?» [3] Бах присутствовал 13 сентября 1731 года на премьере оперы Гассе «Cleofide», в которой пела жена последнего — Фаустина. На следующий день Бах играл на органе церкви св. Софии перед всей капеллой и множеством знатоков. Дрезденские музыканты высоко ценили его. Гассе и его жена были очень преданны Баху и часто посещали его в Лейпциге [4].

---

[1] Об этом доносит Эрнести в докладной записке магистрату по делу Краузе. См.: Шпитта II, стр. 904.
[2] Шпитта II, стр. 45 и 703.
[3] Forkel, S. 48.
[4] Там же.

Когда Фридемана в 1733 году пригласили органистом в Дрезден, отец стал приезжать еще чаще. Получив же звание придворного композитора, он уже по обязанности посещал Дрезден, чтобы поддерживать связь с местной музыкальной жизнью. В конце ноября 1736 года он получил извещение о своем назначении; 1 декабря от двух до четырех часов он уже играл в Дрездене на новом зильбермановском органе в церкви «Фрауэнкирхе» [1].

Понятно, что в Веймар он не возвращался, пока там был жив герцог Вильгельм Эрнст. Когда же в 1728 году вступил на престол младший герцог Эрнст Август, Бах несомненно приезжал к нему, так как последний любил музыку и был дружен с Бахом.

В 1727 году он во второй раз выступал в Гамбурге. Возможно, что Телеман, высоко ценивший Баха, пригласил его. Кажется, в это же время Бах был в Эрфурте.

Большинство поездок было вызвано приглашением на испытания новых органов. Интересные сведения об этих поездках дает документ из кассельского городского архива. В 1732 году Бах был призван туда, чтобы испытать исправленный орган в церкви св. Мартина, над починкой которого работали два года. За это он получил пятьдесят талеров «Präsent» (в подарок) и двадцать шесть талеров на путевые издержки. Помимо того, магистрат заплатил за пищевое довольствие господина капельмейстера и его супруги хозяину квартиры, где он останавливался, два талера носильщикам и один талер приставленному к нему на восемь дней слуге [2].

В конце июля и в начале августа 1736 года, когда уже шла борьба с Эрнести из-за первого префекта, Бах на четырнадцать дней уехал из Лейпцига. Куда он уезжал, мы не знаем. О его последней поездке сообщает Форкель — почти в тех же выражениях, в каких рассказал ему о ней Фридеман:

«Слава о несравненном искусстве Иоганна Себастьяна так широко распространилась, что королю не раз говорили о нем и хвалили его. Он пожелал и сам услышать великого музыканта и познакомиться с ним. Вначале он только намекнул Эммануилу о своем желании хотя бы раз увидеть его отца в Потсдаме. Но затем он все настойчивее спрашивал: почему же отец все не приезжает? Сын не мог не сообщить отцу о желании короля; Бах долгое время не обращал внимания на эти приглашения, так как обычно он был очень занят. Но сын продолжал в каждом письме передавать королевское пожелание, пока, наконец, в 1747 году Бах не решил предпринять эту поездку в обществе старшего сына, Вильгельма Фридемана. В то время у короля

[1] Шпитта II, стр. 706.

[2] Scherer. J. S. Bachs Aufenthalt in Kassel (Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1893).

давался каждый вечер камерный концерт, на котором большей частью он сам исполнял несколько пьес на флейте. Однажды вечером, когда король собрался играть на флейте и уже все музыканты были в сборе, вошел офицер с докладом о новоприбывших чужеземцах. С флейтой в руке король просматривал список приезжих, вдруг он повернулся к музыкантам и сказал с волнением в голосе: «Господа, приехал старый Бах!» Флейта была немедленно отложена, и послали за «стариком Бахом», остановившимся на квартире сына. Эту историю рассказал мне Вильгельм Фридеман, сопровождавший отца, и я должен сказать, что еще сейчас с удовольствием вспоминаю, как он мне рассказывал. В то время при встрече еще произносились бесчисленные комплименты. Первое появление Иоганна Себастьяна Баха перед таким великим королем, который не дал ему даже времени сменить дорожное платье на черный сюртук кантора, должно было, конечно, сопровождаться множеством извинений. Я не привожу их, замечу только, что, по словам Вильгельма Фридемана, произошел настоящий диалог между королем и извиняющимся Бахом.

Но вот что самое важное: на этот вечер король отменил свою флейту и заставил уже названного «старого Баха» испробовать зильбермановские фортепиано, стоявшие во многих комнатах дворца. Музыканты переходили из комнаты в комнату, и в каждой Бах должен был играть и фантазировать. А затем он попросил короля дать ему тему, чтобы сразу без подготовки сыграть фугу. Король удивился мастерству, с которым его тема экспромтом была проведена в голосах, и выразил желание выслушать фугу на шесть облигатных голосов — должно быть, для того, чтобы убедиться, до каких пределов может дойти подобное искусство. Но так как не всякая тема пригодна для такого количества голосов, то Бах сам выбрал тему и, к величайшему удивлению всех присутствующих, провел ее в шести голосах с таким же великолепием и ученостью, как перед этим тему короля. Король пожелал убедиться и в органном искусстве Баха. Поэтому в последующие дни ему показали все находившиеся в Потсдаме органы, и он играл на них так же, как раньше на зильбермановских фортепиано. По возвращении в Лейпциг он разработал заданную королем тему на три и на шесть голосов, снабдил ее различными каноническими кунштюками, выгравировал на меди под заглавием «Музыкальное приношение» и посвятил изобретателю темы... Это была его последняя поездка» [1].

Благодаря своим артистическим поездкам Бах был уже давно известен по всей Германии. Со дня своей победы над Маршаном в 1717 году он принадлежал к отечественным знаменитостям. Немецкие музыканты гордились тем, что фран-

[1] Forkel, S. 9 u. 10.

цузским и итальянским виртуозам могли противопоставить достойного противника, своего соотечественника. Отныне сколько бы ни подражали немецкие музыканты ради дешевой славы итальянской манере[1], сколько бы ни сомневались в самом существовании немецкого искусства, оно уже существовало и в открытом состязании побеждало чужеземные влияния.

Значит, Баху не приходилось бороться за свое признание. Правда, знаменит был только виртуоз; автора кантат и «Страстей» эта слава почти не коснулась. Никто, даже из числа его противников, не сомневался, что он — князь клавесинистов и король органистов; но никто, даже его друзья, не понимали его величия как композитора.

Как композитора его даже осуждали два наиболее влиятельных критика того времени — Маттесон и Шейбе. В кантате «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21), исполненной, возможно, в 1720 году, когда Бах был в Гамбурге, Маттесон («Critica musica», II, S. 368) находит неправильную декламацию, ибо композитор заставляет хор трижды повторить вначале вырванные из текста слова «Ich, ich, ich» и, вообще разрывая предложение, нарушает его смысл. Действительно, трехкратное повторение слова «Ich» нельзя считать удачным. К сожалению, великому гамбургскому оракулу попалась именно эта в декламационном отношении не вполне безупречная кантата, когда он публично высказывал свое суждение об искуснейшем музыкальном декламаторе! Если бы он потрудился изучить другие вокальные произведения Баха, он нашел бы, чему поучиться, и, несомненно, приобрел бы союзника в своей справедливой борьбе против неряшливой музыкальной декламации того времени.

На деле же у Маттесона не было особенно сильного желания познакомиться с творчеством Баха. В 1717 году в своей книге «Охраняемый оркестр» («Der beschützte Orchester») Маттесон приветствует Баха как восходящую звезду[2] и просит сообщить о себе биографические сведения для задуманной им книги «Врата чести» («Ehrenpforte»); Бах ничего не сообщил — подобное предприятие не интересовало его. Однако, будучи в Гамбурге, Бах попытался снискать расположение знаменитого критика, но из этого ничего не вышло. Маттесон не стал к нему благосклоннее, ибо не переносил людей с самостоятельным характером и симпатизировал только тем, кто

---

[1] Стоит прочесть книгу Кунау «Музыкальный шарлатан» (1700), чтобы понять отношение немецких музыкантов к чужеземным и к подражанию чужеземному.

[2] «Я видел произведения знаменитого веймарского органиста господина Иоганна Себастьяна Баха как для церкви, так и для рук (т. е. органа и клавира); их автор, несомненно, заслуживает высокой оценки». Цитату см.: Шпитта II, стр. 392.

признавал и ценил его авторитет. Поэтому в тех немногих местах, где он упоминает Баха, он говорит о нем в сочувственном, но равнодушном тоне.

Значительно интереснее критика Шейбе. Правда, и он не был беспристрастен, так как не мог забыть, что в 1729 году по вине Баха не получил места органиста церкви св. Фомы. Его статья появилась в 1737 году в журнале «Критический музыкант» («Critischer Musicus»), который Шейбе с 1737 по 1740 год издавал в Гамбурге, куда он тогда переселился. Неизвестный «друг», обученный им искусству по истинным правилам разума, сообщает ему в одном из путевых писем всякие сведения, хорошие и плохие, о музыкантах из различных городов, которые он посетил во время поездки. Эти музыканты не названы по имени, но настолько ясно обрисованы, что их нетрудно узнать. Та часть, в которой Бах сам узнал себя, гласит:

«Господин... в городе... превосходнейший из музыкантов. Исключительный мастер в игре на клавире и органе, он встретил в свое время только одного достойного соперника, с кем мог бы состязаться на первенство. Я слышал несколько раз игру этого великого человека. Удивляешься его беглости, с трудом понимаешь, как может он так удивительно и проворно сплетать и раздвигать свои пальцы и ноги, при этом делать большие скачки, без единого фальшивого звука, и при этом сохранять корпус неподвижным, несмотря на такие сильные движения рук и ног.

Этот великий муж стал бы гордостью всей нации, если бы был более приятным в обхождении и если бы напыщенная (schwülstige) и запутанная сущность его произведений не лишала бы их естественности, а слишком сложное искусство не затемняло красоту. Так как он судит по собственным пальцам, то его произведения вообще трудноисполнимы; он требует от певцов и музыкантов, чтобы они проделывали своим голосом и на своих инструментах то, что он выполняет на клавире. Но это невозможно. Он тщательно выписывает в нотах все «манеры» и мелкие украшения и этим не только отнимает у своих произведений гармоническую красоту, но само пение делает невнятным. Все голоса звучат совместно с одинаковой силой, поэтому не слышен главный голос. Короче говоря, в музыке он представляет собою то, чем господин Лоэнштейн был в поэзии. Напыщенность увела обоих от естественного и возвышенного к надуманному и неясному, смутному; достойны удивления их тяжеловесная работа и весьма большие усилия; однако они тщетны, ибо неразумны» [1].

---

[1] «Der Critische Musicus». Sechster Stück. Dienstags, den 14. Mai 1737, S. 46 u. 47. Конечно, автор этих писем — сам Шейбе. В марте 1778 года

Эту критику нельзя рассматривать только как излияние личной злобы, которую Шейбе питал к Баху. Шейбе считал себя, не без основания, борцом за новую музыку. Он выступает против современного искусства, которое благодаря подражанию итальянскому стилю и вымученной искусственности отошло от истинного идеала и было лишено поэтического содержания. Как ученик Готшеда, он считал себя призванным проповедовать возвращение к естественной простоте; он объявил войну арии и ученым музыкальным формам; беспрестанно осмеивал неестественность итальянской оперы и тех, кто ей подражал в Германии. Как идеал он рассматривает искусство, в котором текст составляет не только повод к сочинению музыки, но слово и звук сливаются в подлинном единстве. Опера будущего для него — подлинная музыкальная драма. Некоторые главы, посвященные театральной музыке, великолепны; многое в них мог бы дословно повторить Вагнер. Неудивительно, что суждения Шейбе оказали такое глубокое влияние на Глюка[1].

Но именно эти теории не позволили ему отнестись справедливо к Баху. Со своей поразительной контрапунктической техникой последний казался ему главным представителем «искусственной» музыки. Шейбе, близкий к кружку Готшеда, более всего упрекал Баха за то, что он не проявлял никакого интереса к борьбе за искусство будущего и был очень неразборчив в отношении поэтического содержания текстов. Свою критику Шейбе направил против наиболее выдающегося из числа тех музыкантов, которые односторонне желали быть только музыкантами. Как и сыновья Баха и его друзья, Шейбе не подозревал, что эта «искусственная» музыка скрывает в себе своеобразную поэзию.

Бах был очень возмущен этой критикой и просил своего друга, магистра Бирнбаума, читавшего риторику в Лейпцигском университете, письменно вступиться за него. Тот охотно согласился и в январе 1738 года выпустил анонимную, однако не очень удачную брошюру. Шейбе легко было возразить,

---

вышли все номера журнала за целый год, собранные вместе и снабженные оглавлением. Второй том вышел в 1740 году и содержит номера журнала за время от марта 1739 по март 1740 года.

[1] Имеются в виду главным образом страницы 177—208 первого тома и первая и вторая страницы второго.

О Шейбе см. интересную статью: Eugen Reichel. Gottsched und Johann Adolf Scheibe. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1900 bis 1901, Leipzig, S. 654—668. Иоганн Адольф Шейбе родился в Лейпциге в 1708 году. В 1735 переселился в Гамбург, оттуда в 1740 году перешел капельмейстером в Кульмбах: с 1744 года дирижировал придворным оркестром в Копенгагене. Он потерял должность в 1749 году и с этого времени не имел постоянного места работы. После беспокойной бродячей жизни он умер в Копенгагене в 1776 году.

подчеркнув дилетантизм музыкальных суждений анонима, имя которого ему было известно. Из его ответа мы узнаем, что «с немалым удовольствием господин придворный композитор восьмого января этого года подарил своим друзьям и знакомым книжки, посвященные его защите» [1].

Нас отталкивают полемические приемы Шейбе: он все время подчеркивает, что Бах сам не может ответить; при каждом удобном случае он говорит о нем как о музыканте, которому не хватает необходимого общего образования. Однако воображаемое письмо Баха, в котором он изгоняет из храма искусств всех философов и писак, составлено с блестящим юмором. Включены были и некоторые подлинные выражения Баха, которые Шейбе сохранил в своей памяти, например следующее: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг и не тратить время на чтение ученых и философских исследований» [2].

Защищая оскорбленного кантора от упрека в недостатке необходимого для музыканта общего художественного образования, Бирнбаум выступает уже от своего собственного имени в брошюре, помеченной мартом 1738 года. Из нее мы узнаем кое-что о Бахе-эстетике. «Бах настолько хорошо знает, как разрабатывается музыкальное произведение в соответствии с ораторским искусством, по разделам и частям,— пишет Бирнбаум,— что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он с основательным знанием говорит о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях». На это Шейбе не сумел возразить ничего существенного [3].

При этом «колючий» критик Баха — это слово часто упоминается в полемике — считает его одним из крупнейших композиторов в области чистой музыки. В номере от 22 декабря 1739 года Шейбе с чрезвычайной похвалой отозвался

---

[1] Ответ Шейбе помещен в «Критическом музыканте» в номере от четверга 18 февраля 1738 года (I, стр. 203) в приложении: «Ответ на непартийные замечания по поводу сомнительного места в шестом отделе «Критического музыканта». Написано Иоганном Адольфом Шейбе. Гамбург, 1738, 40 страниц».

[2] «Критический музыкант» от 2 апреля 1739 года, стр. 34—36. Шейбе неплохо подражает в своем письме языку Баха.

[3] Работа Бирнбаума озаглавлена: «Иоганна Авраама Бирнбаума защита его непартийных замечаний по поводу сомнительного места в шестом отделе «Критического музыканта», ответ на возражения Адольфа Шейбе». Шейбе отвечает в номере от 30 июня 1739 года (II, стр. 141—144).

Во втором издании «Критического музыканта» (1745) Шейбе поместил обе работы Бирнбаума. Вышеприведенные цитаты взяты из первого издания. См.: Шпитта II, стр. 64, 732.

об Итальянском концерте[1]. Однако как автора кантат он ставит Баха ниже Телемана и Грауна[2].

В общем критика Шейбе больше повредила самому автору, Баху же скорее помогла, так как ее оскорбительный тон повсеместно вызвал симпатии к Баху. Впоследствии, по-видимому, и сам Шейбе понял, что взял неверный тон. В предисловии ко второму изданию «Критического музыканта» чувствуется что-то вроде просьбы о прощении.

Однако критика Шейбе, несмотря на свою бестактность, все же является наиболее интересной среди того, что современники писали о Бахе. Остальные высказывания о нем ограничиваются общими фразами восхищения и поклонения и риторическими примерами из старой мифологии. Но они не сообщают того, что нас интересует: как воспринимали современники своеобразие баховского искусства. Все эти похвальные речи мы охотно отдали бы за одну только фразу современника, который, присутствуя на первом исполнении «Страстей по Матфею», почувствовал бы дух баховской музыки.

Больше всего, конечно, Бах радовался памятнику, который воздвиг ему в знак дружбы и любви его прежний ректор Геснер в одном латинском примечании к «Institutiones variae» Квинтилиана, изданном в 1738 году. Там, где говорится об артисте, сопровождающем свое пение игрой на цитре и отбивающем ногой такт, он делает следующее примечание:

«Все это, Фабий, ты счел бы незначительным, если бы мог восстать из мертвых и увидеть Баха,— я называю именно его, ибо недавно он был моим коллегой по школе Фомы в Лейпциге,— как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, содержащем в себе звуки многих цитр, или на органе — инструменте инструментов, бесчисленные трубы которого воодушевлены мехами; как он пробегает по клавишам, здесь — обеими руками, там — проворными ногами, и один воспроизводит множество совсем различных и все же согласованных друг с другом последовательностей звуков,— если бы, говорю я, ты видел, как он, исполняя то, что не могли бы сыграть, объединившись вместе, все ваши кифаристы и тысячи флейтистов,— не только поет мелодию, как певец, сам сопровождающий свое пение игрой на цитре, но одновременно следит за всеми мелодиями, окруженный тридцатью и даже сорока музыкантами, держит всех их в порядке: одного кивком головы,

---

[1] «Critischer Musicus», II, S. 242. Речь идет только о клавирных произведениях: «Особенно же среди напечатанных музыкальных произведений клавесинный концерт знаменитого Баха в величественной тональности F-dur выполнен в наилучшей манере, какая только возможна для подобных пьес. Этот клавесинный концерт надо считать совершенным образцом для всякого хорошо написанного сольного концерта».

[2] См.: Шпитта II, стр. 733.

другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем; тому задает тон в высоком регистре, этому — в низком, третьему — в среднем; и сам он, выполняя труднейшую задачу, сразу же замечает среди громкого звучания всех инструментов, когда и где что-нибудь нестройно, всех сдерживает, все предупреждает и, если где-нибудь непорядок, снова восстанавливает согласие; как ритм заключен в его членах, как он острым слухом схватывает все гармонии и один незначительным объемом своего голоса воспроизводит все голоса. Я вообще большой почитатель древности, но думаю, что в моем друге Бахе и в тех, кто, может быть, походит на него, заключено много таких людей, как Орфей, и двадцать таких певцов, как Арион»[1].

Примечание достигло поставленной автором цели: успокоить кантора школы Фомы, сильно взволнованного колкостями Шейбе.

Если в этом изображении не все относится к области риторики, то оно свидетельствует, в частности, о том, что Бах дирижировал своими кантатами за органом.

Баху посвящались также стихи, хотя этой чести он удостаивался реже, чем впоследствии оба его старших сына. В Гамбурге у него был знакомый поэт, господин Фридрих Худеман, доктор прав, которого Бах отличил в 1727 году, посвятив ему очень искусный канон. Худеман отметил это в сборнике стихов «Proben einiger Gedichte» («Стихотворные опыты»), вышедшем в Гамбурге в 1732 году, следующими стихами[2]:

Когда певец Орфей бряцал на арфе встарь,
Заслушивались им и человек и тварь,
Но дар твой, славный Бах, не только тешит уши:
В разумных существах он возвышает души.
Конечно, и средь нас нетрудно отыскать
Тупиц, чей вялый ум животному подстать,
Но тот, кто оценить не смог твои творенья,
Тот, право, жалкий скот по части разуменья.
Лишь музыка твоя до слуха долетит,
Мне чудится — поют все девять Пиерид,
А заиграешь ты прелюдию хорала —
У злобной зависти не остается жала.
Сам Феб давно тебе лавровый свил венок
И в мраморе хвалу нетленную иссёк,
Но ты таких высот, о Бах, достигнуть можешь,
Что путь к бессмертию один себе проложишь.

Из музыкально-биографических сочинений того времени мы почти ничего не узнаем о Бахе. Несмотря на двукратное

---

[1] Перевод см.: Шпитта II, стр. 89, 90. Эту цитату приводит уже И. А. Хиллер в своем жизнеописании Баха (J. A. Hiller. Lebensbeschreibung J. S. Bachs. Leipzig 1784).

[2] Сообщил Шпитта (II, стр. 478).

приглашение, Бах так и не прислал автобиографической справки для «Врат чести» Маттесона. Последний обиделся и, составляя свою книгу, не упомянул его[1].

Вальтер в своем Музыкальном словаре (1732) приводит только даты жизни и названия опубликованных произведений, как он это сделал и в отношении других современных музыкантов; при этом он отметил клавесинные пьесы,— имея в виду шесть партит из первой части Klavierübung, — назвав их превосходными. В заключение он замечает, что даже буквы BACH мелодичны в порядке своего расположения, что «впервые открыл господин лейпцигский Бах»[2].

Можно составить длинный список дружески настроенных почитателей Баха. Члены дрезденской капеллы, а также берлинской, к которой принадлежал его сын, считали его своим. Оба знаменитейших композитора того времени, Гассе и Телеман, были преданны ему всей душою; все носившие имя Баха почитали его как главу большого старинного рода; ученики были преданны ему и при всяком удобном случае выказывали свое глубокое уважение, справедливо гордились им. Дрезденская знать покровительствовала ему; изысканно образованный лифляндский барон фон Кайзерлинг, русский посол при тамошнем дворе с 1733 по 1745 год, всегда, если мог, помогал ему[3]; вельможи были его друзьями: например, герцог Леопольд из Кётена, герцог Эрнст Август из Веймара, герцог Христиан из Вейсенфельса.

Но все же это были только хорошие знакомые. Подлинно близкого друга, с которым он мог бы поделиться своими сокровеннейшими думами и переживаниями, у Баха, по-видимому, не было. Близки ему были только жена и двое старших сыновей. Другим он не открывался, несмотря на дружеские и благожелательные отношения. Он приближал их к себе, но только до известной границы, не ближе. Поэтому мы ничего не знаем об истинном внутреннем существе Баха. До нас не дошло ни одного его слова, в котором он полностью бы высказался. Даже его сыновья ничего подобного не смогли сообщить Форкелю.

---

[1] «Врата чести» («Die Ehrenpforte») содержали только автобиографические данные. Гендель тоже не ответил на приглашение Маттесона, и все же ему была посвящена заметка. Эта честь оказана ему потому, что некогда он был «учеником» Маттесона. Бах не удостоился такого счастья. «Врата чести» вышли в 1740 году.

[2] Joh. Gottfr. Walther. Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732, 659 Seiten. Заметка о Бахе — на стр. 64, содержит 40 половинных строк.

[3] Ему Бах обязан своим званием придворного композитора; он же доставил Баху декрет, изданный 19 ноября 1736 года.

## XI

## ХУДОЖНИК И УЧИТЕЛЬ

В своей критике Баха Шейбе осмеливается даже утверждать, что господину придворному композитору не хватало необходимой культуры, которую мы вправе ожидать от большого художника[1]. Верно ли это?

Бах не уступал по образованию никому из современных ему музыкантов. Гимназии с латинским языком в Ордруфе, где он начал свое учение, и в Люнебурге, где закончил курс, пользовались заслуженной славой; к тому же мы сейчас знаем, что он закончил школу одним из первых. Если он не поступил потом в университет, то только потому, что должен был зарабатывать себе на хлеб насущный. Латинский язык он знал хорошо, иначе не взял бы на себя преподавание латыни в школе Фомы. Он правильно пользуется в своих письмах иностранными словами. Это свидетельствует о знании французского языка, что подтверждается также с большим вкусом написанным французским посвящением к Бранденбургским концертам. Адреса писем обычно составлены по-французски. Свое имя он подписывал то по-немецки, то по-французски, то по-итальянски.

Он был сведущ в риторике — в том виде, как она тогда преподавалась; это определенно подчеркивает Бирнбаум во второй брошюре в защиту Баха. Такие ученые, как Геснер и Бирнбаум, дорожили его обществом,— следовательно, у него

[1] «Beantwortung der unparteiischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musicus». Эта статья — ответ на первую работу Бирнбаума — появилась в виде приложения к первому тому «Критического музыканта» в 1738 году. На стр. 22 говорится: «Главная причина ошибки Баха стоит того, чтобы остановиться на ней подробнее. Этот великий муж недостаточно осведомлен в науках, которые требуются для искусного композитора. Может ли быть безупречен в своих музыкальных работах тот, кто, не получив достаточного образования, не способен исследовать и понять силы природы и разума? Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса, тот, кто не поинтересовался хотя бы, высказав критические замечания, исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности вытекают все особенности хорошего и плохого стиля».

было достаточное общее образование; в неменьшей мере это подтверждается и основательным научным образованием, которое он дал своим сыновьям.

К сожалению, именно Эммануил и Фридеман лишили нас возможности узнать что-либо о книгах, которые он читал, взяв себе еще до раздела наследства собрание старых математических и музыкально-исторических книг Баха, так что они не попали в инвентарь. Но список богословских трудов свидетельствует о живом и любознательном уме Баха. Интересно, что он приобрел для себя «Иудейскую историю» Иосифа Флавия в переводе. Может быть, после дневных трудов он отдыхал, читая классическое произведение фаворита и друга Веспасиана.

Значит, Шейбе был неправ. И все же некоторые из упреков, если мы примем его точку зрения, не совсем лишены основания, только неудачно выражены. Бах был самоучкой и потому питал отвращение ко всем ученым теориям. Всему он научился сам: игре на клавире и органе, гармонии, композиции. Неустанная работа и беспрерывные опыты — вот его учителя.

Человеку, на этом пути познавшему основные правила искусства, совершенно безразличны теории, интересные или новые для других, ибо он познал самую сущность вещей. Бах жил в то время, когда одни считали возможным вывести искусство из рациональных эстетических принципов, другие же ожидали спасения для музыкального искусства от математических рассуждений о числах, определяющих интервалы. Ко всему этому Бах проявлял полное безразличие. В некрологе сказано: «Наш покойный Бах не занимался глубокими теоретическими изысканиями в области музыки, но тем сильнее был в ее практической разработке» [1].

Может быть, он слишком выставлял напоказ свое безразличие к теоретическим вопросам. Несомненно, все знали, как мало значения придавал он математическому обоснованию правил гармонии. Это подтверждает не только Маттесон [2], но и Шейбе. Он пишет: «Великий Бах полностью овладел всеми музыкальными тайнами, его удивительные работы нельзя видеть и слышать без изумления, но спросим его: достигая такого мастерства в своем искусстве, подумал ли он хоть раз о математических соотношениях звуков; создавая многочисленные сложные музыкальные шедевры, обратился ли хоть раз за советом к математике?» [3]

---

[1] Mizlers Musikalische Bibliothek, 1754, Bd IV, Erster Teil, S. 173.

[2] Ehrenpforte, S. 231; в примечании указано, что Мицлер выдавал себя за ученика Баха.

[3] «Critischer Musicus», II, Hamburg 1739, S. 355. Здесь Шейбе хвалит Баха.

«Две квинты и две октавы не должны следовать друг за другом; это не только ошибка, но плохо звучит»[1] — так гласит третье правило генерал-баса, которое Бах диктовал своим ученикам. «Это не только ошибка, но плохо звучит»: мы представляем себе, как он ходит взад и вперед под скрип перьев в классе и при этом весело про себя улыбается.

Он был так равнодушен к ученым изысканиям Музыкального общества, возникшего в Лейпциге на его глазах, что первое время и не думал вступать в него. Это тем более удивительно, что основатель Общества Лоренц Христоф Мицлер (1711—1778) был его учеником по клавиру и композиции и посвятил ему и трем другим знаменитостям свою докторскую диссертацию «Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae» (1734)[2]. «Общество музыкальных наук» возникло в 1738 году. Его основатель считал, что с трудами Общества начнется «новый период в музыке». Он заказал медаль с изображением, по его собственному описанию, «голого ребенка, высоко летающего утром, с ярко светящейся звездой на голове, с перевернутым горящим факелом в правой руке; рядом парит ласточка, возвещающая наступление нового дня в музыке»[3].

В стремлениях этого Общества многое покажется нам причудливым. Все же нельзя отказать ему в уважении, просматривая официальный журнал Общества — «Музыкальную библиотеку». Он проникнут серьезным научным духом и содержит много интересных и разнообразных работ. Читатель узнает из них «все, что происходит в области музыки и примыкающих к ней науках»[4].

Телеман вступил в Общество в 1740 году; Гендель в 1745 году был избран в почетные члены; Бах, несмотря на настойчивые приглашения Мицлера, долгое время не решался выставить свою кандидатуру. Наконец, в 1747 году он передал Обществу в качестве представлявшейся при вступлении работы канонические вариации на рождественский хорал «Vom Himmel hoch da komm ich her» (т. V, стр. 92—102) и тройной канон на 6 голосов, напечатанный затем в «Музыкаль-

---

[1] Правила генерал-баса С. Баха; сохранились в рукописи Петера Кельнера (Шпитта II, стр. 918), который, по-видимому, не был непосредственным учеником Баха. Б. XXVII/1, предисловие.

[2] «Музыка относится к философскому образованию». В 1736 году Мицлер объявил курс лекций по математике, философии и музыке в лейпцигском университете. В 1743 году он переехал в Варшаву, где впоследствии был назначен придворным советником. Его журнал «Musikalische Bibliothek» выходил с 1736 по 1754 год.

[3] Mizlers Musikalische Bibliothek, 1754, Bd IV, Erster Teil, S. 105 u. 106.

[4] Например, в первой части IV тома (стр. 48—68) дано подробное описание для музыкантов анатомического строения уха. Менее интересны статьи, посвященные общей эстетике.

ной библиотеке»[1]. В июне 1747 года он был принят в члены Общества, четырнадцатым по счету.

Между прочим, Общество интересовалось также вопросом о текстах для кантат и пыталось создать образцовый цикл[2]. Предварительно были разработаны основные принципы составления текстов и опубликованы результаты работ конференции по этому вопросу. Решено было, что зимой церковная кантата должна быть короче, чем летом; ее длительность — около двадцати пяти минут, а количество тактов — не свыше трехсот пятидесяти; в теплое время года разрешалось добавить от восьми до десяти минут и число тактов довести до четырехсот.

Нормальная кантата должна была состоять из следующих частей: 1. Хор на хорал или на не слишком длинное библейское изречение. 2. Речитатив — от двенадцати до двадцати строк. 3. Ария-ариозо или «фугированный» хорал. 4. Речитатив. 5. Ария. 6. Хорал или фуга.

Не рекомендуется «слишком страстная и слишком выразительная поэзия», ибо «сильные страсти, когда их слышат в церкви», могут вызвать улыбку. Следует избирать поэта не только одаренного и благочестивого, но и умеющего разбираться в музыке. Рекомендуется ария da capo; речитатив желателен рифмованный[3].

По всей вероятности, Бах не принимал участия в установлении этих положений, так как возведенный в норму тип кантаты совсем иной, чем тот, который он разрабатывал. Запрещение же в церкви музыки, выражающей сильные страсти, скорее всего направлено именно против Баха, а не исходит от него.

Мы должны быть благодарны Мицлеровскому обществу, ибо в 1754 году оно поместило некролог Баху — первый биографический материал о нем. Или, наоборот, Общество должно быть благодарно Баху? Не будь Баха, кто бы вспомнил сейчас об этом Обществе?

Итак, Бах — самоучка и не принадлежал ни к какой школе. Никакие предвзятые теории не руководили им в его работе. Его авторитетами были все признанные мастера, как старые, так и новые. Всякий раз, как только ему позволяли средства, время и расстояние, он отправлялся в путь, чтобы послушать современных знаменитостей и поучиться у них чему-нибудь. Он списывал произведения других композиторов. По старой традиции семьи Бахов, в своих поездках он не переходил границы

---

[1] 1754, Bd IV, Erster Teil, Anhang.

[2] 1754, Bd IV, Erster Teil, S. 104. «Общество еще работает над составлением цикла текстов на весь церковный год, и пройдет несколько лет, пока работа будет закончена». Этот цикл не был составлен.

[3] 1754, Band IV, Erster Teil, S. 108—111. Из отчета о деятельности Общества за 1746—1747 годы.

Германии. Тем не менее он основательно знал итальянское и французское искусство. Из французов его более всего привлекал Куперен. В Веймаре он изучал преимущественно итальянцев: Фрескобальди (1583—1643), Легренци (1626—1690) — учителя Лотти, Вивальди (ум. 1743), Альбинони (1674—1745) и Корелли (1653—1713). Из немецких клавиристов выше всего ценил Фробергера[1]. По замечанию Форкеля, он изучал с величайшим прилежанием сочинения современных французских композиторов для органа[2].

О том, что Бах изучал других композиторов, свидетельствуют его переложения их произведений: шестнадцать клавирных концертов, четыре органных и один скрипичный концерт, переложенный для четырех клавиров[3]. Из-за неточных надписей на сохранившихся копиях с этих обработок раньше считали, что все они являются обработками скрипичных произведений Вивальди; в то время, когда Бах был в Веймаре, весь музыкальный мир восхищался своеобразием скрипичных концертов последнего. Вивальди был так популярен в Германии потому, что до 1713 года он служил капельмейстером при дармштадтском дворе.

Когда были найдены оригиналы концертов Вивальди, удалось доказать, что не все клавирные концерты Баха являются переработкой его произведений, но только №№ 1, 2, 4, 5, 7, 9, затем органные концерты № 2 и 3 и концерт для четырех клавиров[4]; клавирный концерт № 3 — переложение концерта для гобоя венецианского композитора Бенедетто Марчелло (1686—1739); № 14 — обработка скрипичного концерта Телемана; № 11 и 16 ведут свое происхождение от скрипичных концертов герцога Иоганна Эрнста Веймарского, ученика Вальтера и друга Баха. Этот молодой вельможа, племянник царствующего герцога, умер в 1715 году во Франкфурте-на-Майне после долгой и тяжелой болезни, едва достигнув девятнадцати лет. Транскрипции Баха представляют собой «словно привет, который был им послан в вечность умершему другу».

Концерты Иоганна Эрнста до недавнего времени считались утерянными. Известно было только, что Телеман издал шесть его концертов и что Маттесон в своей «Большой школе генерал-баса» отзывался о них с исключительной похвалой. Он говорит: «Не каждый день встречаешь вельмож, сочиняющих

---

[1] M. Jakob Adlung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 1758, S. 711: «Покойный лейпцигский Бах высоко ценил Фробергера, хотя он и устарел немного».

[2] Forkel, S. 24.

[3] Клавирные концерты: Б. XLII; органные концерты: Б. XXXVIII; концерт для четырех клавиров: Б. XLIII.

[4] В издании Баховского общества (т. XLII) все шестнадцать клавирных концертов еще считаются транскрипциями произведений Вивальди.

музыку, которую можно исполнить». В 1903 году неутомимый исследователь Баха А. Шеринг обнаружил в герцогской библиотеке телемановское издание. Оно снабжено французским предисловием и помечено 1 февраля 1718 года. За ним должно было последовать второе издание, которое, однако, не появилось. Также и клавирный концерт № 13, первая часть которого повторяется в органном концерте № 1, по всей вероятности, является обработкой произведения молодого герцога — на это указывает надпись на сохранившейся копии; но оригинал до сих пор еще не найден.

Оригиналы клавирных концертов №№ 6, 8, 10, 12 и 15 и органного концерта № 4 пока неизвестны. Они будут обнаружены, когда мы со временем ближе познакомимся с сокровищами старинной камерной музыки[1].

Возможно, что тогда и некоторые другие считающиеся оригинальными произведения Баха окажутся транскрипциями. Так, Шпитта нашел, что три клавирные сонаты проникнуты, несомненно, баховским духом, и даже распределил их хронологически, отнеся одну из них (D-dur) к юношеским вещам, а две другие (a-moll и C-dur) — к зрелым годам; позднее он признал их автором Иоганна Адама Рейнкена, которого обычно не считали одаренным композитором. Первоначально это были сюиты для трех струнных инструментов, изданные в сборнике «Hortus musicus» («Музыкальный сад») Рейнкена[2].

Для чего нужны были Баху эти транскрипции? Раньше думали, что он перекладывал чужие произведения единственно, дабы учиться на них. До некоторой степени это верно по

---

[1] Шпитта (I, стр. 409) знает только один концерт Вивальди — именно тот, который послужил оригиналом для клавирного концерта № 2.

К новым исследованиям о баховских переложениях относятся следующие работы: Paul Graf Waldersee. Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», 1885, S. 356—380). Здесь цитируются интересующие нас издания произведений Вивальди. Обсуждаются различные вышедшие в Лондоне и Амстердаме издания концертов для четырех, двух и одной скрипки соло с сопровождением струнного оркестра и чембало. Интересно отметить, что из двенадцати концертов ор. 8 шесть первых содержат программную музыку. Первые четыре сопровождаются иллюстрирующими их стихами (Sonetto dimonstrativo) и снабжены подзаголовками: «La Primavere», «L'Estate», «L'Automno», «L'Inverno»; пятый и шестой озаглавлены: «La tempesta di Mare» и «Il Piacere» («весна», «лето», «осень», «зима», «буря на море», «наслаждение»).

Arnold Schering. Zur Bachvorschung. I u. II Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV (1902—1903), S. 234—243; V (1903—1904), S. 565—570. Автор доказывает, что Бах переложил сочинения Телемана, герцога Иоганна Эрнста Веймарского и Бенедетто Марчелло и высказывает сомнение в подлинности концертов, оригиналы которых еще не известны.

[2] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. Bachiana № 3: «Umarbeitung fremder Originale». S. 111—120.

отношению к Вивальди. Но герцог веймарский не был признанным мастером. Может быть, Бах перекладывал для клавира эту камерную музыку, чтобы она получила широкое распространение? Нет, он совсем не заботился о соответствии оригиналу и обрабатывал все концерты исключительно свободно, вне зависимости от того, кто был их автором. Если басы казались ему невыразительными, он заменял их другими; почти всюду он вводит новые, интересные средние голоса; если находит нужным, полностью изменяет и верхний голос. Он не считает необходимым сохранить хотя бы общий план и порядок развития произведения. Иногда уже после первых тактов он идет своим собственным путем, потом снова возвращается к оригиналу, снова отходит от него, кое-что выпускает, другое вставляет, нисколько не беспокоясь о том, что его транскрипция станет вдвое короче или вдвое длиннее оригинала [1]. Он не столько учится на этих произведениях, сколько судит о них, внося свои гениальные исправления, что делает, однако, совершенно непроизвольно.

В конце концов совершенно непонятно, почему Бах уже в период творческой зрелости, когда темы и образы являлись ему в изобилии, занимался обработкой чужих, часто банальных мыслей. Неудивительно, что его веймарский друг Иоганн Готфрид Вальтер находил удовольствие в переложении произведений других авторов, прилежно занимаясь этим: он не был творческой натурой. Если же Бах, чья способность к изобретению почти безгранична, интересовался такими переложениями, то это связано с тем, что он искал, где только мог, какого-либо толчка извне для возбуждения творческого импульса, причем так было не только в юности, но и в зрелые годы. Он любил чужую музыку, почти не отдавая себе отчета в ее достоинствах, только потому, что она активизировала его художественную фантазию, иногда он просто нуждался в этом. Его современник лейпцигский магистр Пичель сообщает, что, прежде чем начать импровизацию, Бах в виде вступления играл с листа любое чужое произведение, как будто ему надо было искусственно привести в движение механизм своего изобретательского дара. Это было всем известно. Магистр Пичель пишет своему другу: «Вы знаете, что знаменитый муж, снискавший в нашем городе величайшую похвалу от музыкантов и удивление знатоков, приходит в то состояние, когда соединением звуков вызывает у других восхищение не раньше, нежели проиграет что-либо с листа и так возбудит свою фантазию» [2].

---

[1] Вальдерзее, Шеринг, Шпитта дают подробный анализ этих транскрипций.

[2] Шпитта II, стр. 744. Напечатано в журнале Готшеда «Belustigung des Verstandes und Witzes» (Erster Band, Leipzig 1741) в виде письма Питчеля к своему другу о «посещении открытого богослужения».

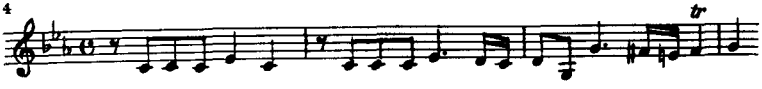
И Форкель также сообщает о возбуждающем действии на Баха чужой музыки. Он рассказывает, как Бах часто забавлялся тем, что на основе предложенного ему, пусть даже неумело цифрованного баса, сразу импровизировал за инструментом законченное трех- или четырехголосное сочинение; когда же он бывал в хорошем настроении и ощущал приток творческих сил, то мгновенно изобретал к трем чужим облигатным голосам четвертый, превращая трио в квартет.

Бах переложил концерты Вивальди и других не для того, чтобы сделать их доступными для широких кругов, и не для того, чтобы учиться на них, но только потому, что это доставляло ему удовольствие. Несомненно, он извлек пользу у Вивальди. Он учился у него ясности и стройности построения. Благодаря итальянцам он освободился от влияния северных мастеров и их гениально растрепанной манеры. Подготавливается тот великий синтез между северным немецким искусством идей и романским искусством форм, который, проходя самые разнообразные фазы в творчестве Баха, завершается, наконец, в органных произведениях последнего периода, когда снова всплывает искусство Букстехуде и Пахельбеля, просветленное и углубленное. Так замыкается круг.

У того же Вивальди Бах научился совершенной скрипичной технике, основанной на певучести. Северное скрипичное искусство, которое он до этого знал, было во многом виртуознее и величавее, но оно не умело так использовать естественные, природные преимущества инструмента. Уже сам по себе интересен тот факт, что Бах перекладывает скрипичную музыку на клавир и орган, таким образом пытаясь перенести эффекты струнных инструментов на клавишные. По-видимому, для него вообще существовал только один стиль, обусловленный фразировкой струнных инструментов; другие же стили были для него только модификацией этого первоначального стиля. Анализ его произведений подтверждает сказанное.

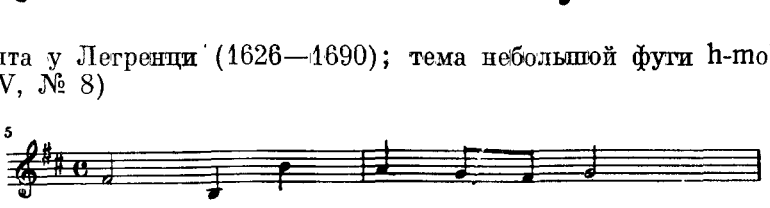
Бывало и так, что Бах заимствовал только тему, разрабатывал же совершенно самостоятельно. Известно, что тема органной фуги c-moll (IV, № 6)

4



взята у Легренци (1626—1690); тема небольшой фуги h-moll (IV, № 8)

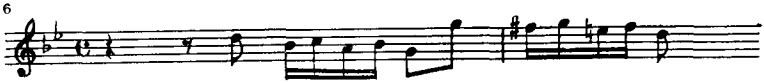
5



принадлежит Корелли (1653—1713). У Альбинони (1674—1745) заимствованы темы двух клавирных фуг [1].

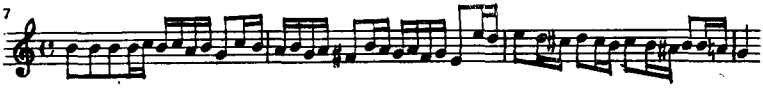
Сейчас, конечно, трудно установить, сколько тем возникло у него под влиянием чужих идей. Во всяком случае, их больше, чем это можно было бы предположить. Кто бы мог подумать, что тема большой соль-минорной органной фуги

6



заимствована у другого музыканта? Однако теперь, когда открыли «Hortus musicus» Рейкена, известно, что гамбургский мастер своей темой возбудил творческую фантазию Баха. Интересующая нас тема находится в пятой сюите [2]:

7



Так Бах вызывал к истинной жизни и сохранял для потомства многие великие идеи, скрытые у других из-за незначительной формы [3].

В Лейпциге, где он занимался преимущественно вокальными композициями, его больше всего интересовали мастера итальянского пения: Палестрина (1525—1594), Лотти (1667—1740) и Кальдара (1670—1736). Бах, как и все великие самоучки, до конца жизни оставался восприимчивым к чужому искусству и всегда у всех готов был учиться. Ко всему, что появлялось в его области, он относился с самым живым интересом. Кант так жадно не интересовался всем, что делалось в европейской литературе, как Бах стремился познакомиться с произведениями своих современников.

Как и все самоучки, Бах увлекался изобретательством. Он питал отвращение к ученым и эстетическим теориям о музыке, но все, что имело отношение к практике, если речь шла даже о незначительной детали, казалось ему достаточно важным, чтобы интенсивно этим заняться. Особенно интересовался он построением инструментов. При нем совершался переход от

---

[1] Шпитта I, стр. 424—426; одна в A-dur (Peters Klavierwerke I, Cahier 13, № 10; Б. XXXVI, стр. 173), другая в h-moll (Peters Klavierwerke, Cahier 3, № 5; Б. XXXVI, стр. 178).

[2] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894. Bachiana № 3, S. 118 u. 119. Тема клавирной фуги B-dur также внушена темой из «Hortus musicus».

[3] Первоначальную идею Итальянского концерта находим в финале одной из «Симфоний» Георга Муффата в сборнике «Florilegium primum» (1695). См.: Arnold Schering. Zur Bachforschung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 4 (1902 bis 1903), S. 243.

старинных инструментов к современным; он был одним из первых, кто понял значение этой реформы, но дожил только до начала новой эры и с некоторым упорством держался старого.

Как он относился к развитию органного и клавирного строительства, мы знаем от его ученика Агриколы, который в 1759 году стал преемником Грауна по руководству королевской капеллой в Берлине. Лоренц Альбрехт перед тем, как издать рукопись покойного Якоба Адлунга «Musica Mechanica Organoedi», передал ее Агриколе и просил снабдить примечаниями в тех местах, где мнения Баха относительно органного и клавирного строительства расходятся с изложенными. Агрикола выполнил просьбу, поэтому мы можем считать, что там, где он молчит, Бах согласен с Адлунгом [1].

От Форкеля мы знаем, что Бах обращал особое внимание на то, как подается воздух в трубы органа. «При испытании органа он прежде всего приводил в действие все регистры и таким образом играл полным органом. При этом любил шутя говорить: «Раньше всего надо проверить, хорошие ли легкие у органа» [2].

Он ценил хорошие органные трубы и никогда не находил, что их слишком много. Так, ему нравилось, что в гамбургской церкви св. Катерины их было даже шестнадцать. Впрочем, Рейнкен, который сам их настраивал, поддерживал трубы в превосходном состоянии [3]. Баха особенно привлек ясный и точный звук 32-футового принципала и 16-футового педального тромбона [4].

Для более легкого перехода с одной клавиатуры на другую Бах требовал, чтобы мануалы располагались как можно ближе друг к другу, а клавиши делались короче и у́же; это облегчало связную игру. Что касается до полутоновых клавиш — на старых органах они были белыми,— он требовал, чтобы они были сверху у́же и хорошо закруглены. По-видимому, в согласии с Агриколой, он предпочитал старую узкую педальную мензуру и настаивал, чтобы педальная клавиатура была правильно и естественно расположена по отношению к мануалам [5].

---

[1] Якоб Адлунг был учителем гимназии и органистом городской и «проповеднической» церкви в Эренбурге. Свое первое значительное произведение «Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit» (1758) издал сам; второе — знаменитое «Musica Mechanica Organoedi» — было готово к печати, когда он умер в 1762 году. Оно вышло затем в 1768 году и свидетельствует не только о превосходном образовании автора и практическом опыте, но также о его тонком эстетическом вкусе. Первый том содержит 291 страницу, второй — 182. Во время пожара погибло много его рукописей. В начале «Musica Mechanica» автор рассказывает о своей жизни. Приложенный к этой книге указатель мест, где упоминается Бах, не полон.

[2] Forkel, S. 23.

[3] Adlung I, S. 66 u. 187.

[4] Там же, S. 288.

[5] Adlung II, S. 23—24.

В общем надо сказать, что органное строительство во времена Баха по красоте и богатству звучности стояло на такой высоте, к какой никогда уже более не могло приблизиться. Особенно способствовали этому технические достижения Андреаса Зильбермана в Страсбурге (1678—1734) и Готфрида Зильбермана в Фрейбурге (1683—1753). Они достигли, очевидно, известного предела.

Иначе обстояло дело в области клавирного строительства.

Три инструмента боролись за господство: два старых и один новый. Старейшим был клавикорд, в котором струны приводились в звучание с помощью довольно примитивной механики — ударяющего снизу тангента. Но к началу XVIII столетия этот инструмент был значительно усовершенствован. Преимущество его состояло в том, что он позволял передавать динамические оттенки, так как сила звука, как и в современном фортепиано, регулировалась нажимом клавиши; но у него был большой недостаток — очень ограниченная сила звука [1].

В клавичембало, клавесине, чембало — все эти инструменты по-немецки назывались «флютель» — звук возникал от задевания струны перышком или металлическим стержнем [2]. Инструмент звучал светло и пронзительно, но отрывисто. Нюансировка и певучее исполнение были невозможны. Чтобы получить хотя бы две градации звучности, клавесины строились с двумя клавиатурами: один мануал для forte, другой для piano. Затем их усовершенствовали, снабдив педальной клавиатурой, также наделенной струнами, и специальным механизмом — «копуляцией», с помощью которого на нижнем мануале можно играть в октаву с верхним мануалом. Для такого клавесина написаны «Гольдберговские вариации», Итальянский концерт и так называемые баховские органные сонаты. Вообще на таком инструменте можно было исполнять все органные произведения. Этим и объясняется, что третья часть «Klavierübung», написанная для этого инструмента, содержит ряд больших хоральных прелюдий [3].

---

[1] Описание клавикорда см.: Adlung II, S. 135. Обычно он имел два ряда струн.

[2] Описание клавесина см.: Adlung II, S. 102—115. Спинет (эпинет) — маленький клавесин; название это производится от слова «шип», «колючка», — имеется в виду перышко, задевающее струну.

[3] Во времена Баха словом «клавир» обозначали все вообще клавишные инструменты, в том числе и орган. Сохранилось чембало из наследства Баха. От Фридемана оно перешло к графу Фосс в Берлине и сейчас находится в королевском собрании инструментов. Руст описывает его в предисловии к Б. IX. Звуковые качества клавесина подробнее обсуждаются дальше, в главе о баховских клавирных произведениях и их исполнении.

Лучшую историю клавирного строительства см. в приложении к книге Вейтцмана (Weitzmann. Geschichte des Klavierspiels, Berlin, Enslin).

В сравнении с клавесином и клавикордом «молоточковое фортепиано» отступало тогда на второй план. Оно должно было соединить в себе преимущества клавикорда и клавесина, чтобы вытеснить оба старых инструмента. Молоточки, которые опускались сами собою, благодаря чему и могло возникнуть современное фортепиано, были изобретены почти одновременно в Италии и Германии; в Италии — флорентинским мастером Кристофори (1709), в Германии — Готлибом Шрётером, органистом главной церкви в Нордхаузене (1717). Фрейбургский органный мастер Готфрид Зильберман пытался усовершенствовать это изобретение и заинтересовать им своего друга Баха. Как последний отнесся к новому инструменту, сообщает Агрикола, единственный авторитет в этом вопросе.

«Господин Готфрид Зильберман,— пишет он в пространном примечании к «Musica mechanica» Адлунга [1],— вначале приготовил два таких инструмента. Один из них видел покойный капельмейстер господин Иог. Себастьян Бах и играл на нем. Он похвалил его звучность, даже восторгался ею, но порицал верхние тона, ибо они слабо звучат и сильно затрудняют игру [2]. Господин Зильберман, не выносивший никакого порицания своей работе, очень обиделся и долгое время был сердит на господина Баха. И все же совесть ему говорила, что господин Бах был прав. К его великой славе следует заметить, что он решил оставить эти два инструмента без употребления и тем усерднее заняться исправлением ошибки, замеченной господином И. С. Бахом. После этого он работал много лет. И что это действительно было причиной промедления, я нимало не сомневаюсь, так как сам слышал от господина Зибельмана, откровенно мне все рассказавшего. Наконец, когда господин Зильберман действительно добился больших успехов, особенно в отношении клавишного механизма, он продал снова один инструмент княжескому двору в Рудольштадте... Немного спустя его величество король прусский заказал господину Зильберману подобный инструмент и, когда последний получил высочайшее одобрение, еще несколько. Все, кто, как я, знал и прежние, старые инструменты, сразу же увидели и услышали, как усердно господин Зильберман работал над их улучшением. Похвальное честолюбие заставило господина Зильбермана показать один из этих новых инструментов покойному господину капельмейстеру Баху, который, испытав его, высказал свое полное удовлетворение».

Это были зильбермановские фортепиано, на которых, по словам Форкеля, Бах играл перед Фридрихом II в залах потсдамского дворца. Король имел пятнадцать таких инструмен-

[1] «Musica mechanica», II, S. 116.

[2] Согласно вычислениям, представляющимся довольно точными, оба эти «молоточковые фортепиано» Зильберман построил в 1733 году.

тов. «Сейчас стоят они, никому не нужные, в пустынных комнатах королевского дворца»,— писал Форкель в 1802 году в своей биографии Баха [1].

Заслуженный историк музыки Роберт Эйтнер вспомнил это замечание, когда в 1873 году задержался во вторую половину дня в Потсдаме из-за ненастной погоды. Он зашел во дворец и в комнате Фридриха II нашел один из зильбермановских инструментов. Таким образом, есть еще один инструмент, на котором старый Бах играл перед королем [2].

Однако новый инструмент не очень понравился Баху. Во всяком случае, он не постарался приобрести его. После него осталось пять клавесинов, из них три с педальной клавиатурой, — он подарил их младшему сыну [3].

Так остался он при старом инструменте, причем при самом старом — при клавикорде. Это был его любимый инструмент. Клавесин казался ему слишком бездушным, хотя он ценил и использовал возможности, которые давала игра на двух клавиатурах. Клавесин годился для концертов; для себя же, для собственного удовольствия и упражнения, Бах играл, как утверждает Форкель, на клавикорде. «Он находил его наиболее удобным для выражения своих самых сокровенных мыслей и не думал, чтобы на каком-либо «флюгеле» или на фортепиано можно было передать такое разнообразие оттенков звука, как на этом несильном по звучности, но исключительно гибком инструменте» [4]. Маттесон тоже предпочитал клавикорд, а не клавесин, ради его «delicatesse» (деликатности, чувствительности), как говорит Адлунг. Он тоже придерживается того мнения, что «украшения ни на каком другом инструменте нельзя так хорошо исполнить, как на клавикорде», и никакой другой инструмент «не поет так приятно и протяжно» [5].

В то время каждый музыкант был немного и инструментальным мастером и каждый инструментальный мастер — отчасти музыкантом. Во всяком случае, от хорошего исполнителя требовали, чтобы он содержал в порядке свой инструмент. К этому относилась настройка, а у клавесина — обновление «отработанных» перышек, приводивших в действие струны. Оба дела Бах выполнял мастерски. «Никто не мог поставить ему перышки так, чтобы он был доволен; он делал это всегда сам. Также сам

---

[1] Forkel, S. 10.

[2] Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1873: «Ein altes Pianoforte». Там же Эйтнер дает подробное описание инструмента.

[3] Шпитта II, стр. 958.

[4] Forkel, S. 17.

[5] Adlung. Musica mechanica, II, S. 144, 152. Любопытно, что в инструментальном наследии Баха не оказалось ни одного клавикорда. Карл Неф в интересной статье «Klavizimbel und Klavichord» на основании этого полагает, что Бах не так уж любил клавикорд, как утверждает Форкель (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1903, S. 29).

настраивал как свой флюгель, так и клавикорды и был так опытен в этом деле, что справлялся с ним в какие-нибудь четверть часа»[1].

Правда, он не увлекался этим делом так, как Адлунг, который в свободное время сам строил клавиры, пока пожар не уничтожил все его драгоценное дерево. Однако Бах изобрел клавесин-лютню (Lautenklavier) и заказал такой инструмент органному мастеру Захарию Хильдебрандту. Агрикола видел этот инструмент и описывает его в одном из примечаний к книге Адлунга[2]. Непонятно, для чего он был нужен Баху. Единственное преимущество его заключалось в том, что свои лютневые произведения он мог играть на клавишном инструменте.

Напротив, практическое значение имела Viola pomposa (виола помпоза), построенная по указаниям Баха лейпцигским придворным инструментальным мастером Гофманом. Она была пятиструнной, имела строй C Gdae и, следовательно, занимала посредствующее положение между альтом и виолончелью; при игре ее держали как скрипку. Бах предназначил ее для исполнения трудных басовых мелодий в быстром темпе при сопровождении арий. Об этом инструменте рассказывает нам Эрнст Людвиг Гербер (1746—1819), служивший долгое время юристом и придворным органистом в Шварцбург-Зондерхаузене; свободное время он посвящал составлению историко-биографического музыкального словаря, который должен был завершить работу Вальтера[3]. Его отец, тоже юристи и придворный органист в Шварцбург-Зондерхаузене, учился у Баха в Лейпциге с 1724 по 1727 год и слышал там виолу помпоза, заменявшую виолончель. Бах был так доволен новым инструментом, что, написав пять сонат для виолончели соло, добавил к ним шестую, D-dur, для Viola pomposa. Сейчас трудно установить, где Бах сконструировал этот инструмент, в Кётене или в Лейпциге. Еще в Мюльхаузене Бах изобрел педальные куранты при органе в церкви св. Власия. Неизвестно, были ли закончены эти куранты, так как Бах покинул город еще до окончания работы по реконструированию органа[4]. Более такими игрушками он уже не занимался.

---

[1] Forkel, S. 17.

[2] Adlung. Musica mechanica, II, S. 139. Автор этого примечания вспоминает, как приблизительно в 1740 году в Лейпциге он видел и слышал «лютневое клавичембало» (Lautenclavicembalo); по внешнему виду оно не отличалось от любого клавесина, только имело более короткую мензуру.

[3] E. L. Gerber. Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Erster Teil A — M, 1790; Zweiter Teil N—Z, 1792. Leipzig bei Breitkopf. Заметка о Viola pomposa в томе I, столбец 90, 491, 492. Второе издание в четырех томах вышло под названием «Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler» (1812, I и II; 1813, III; 1814, IV, Kühnel, Leipzig). Для истории музыки XVIII столетия словарь Гербера неоценим. О Viola pomposa см. также: Spitta I, S. 678 u. 824; II, S. 731.

[4] Шпитта I, S. 350.

Во времена Баха появляются еще два инструмента: гобой д'амур (Oboe d'amore) и усовершенствованная поперечная флейта, заменившая старую — продольную. Рассказ об изобретении им в Кётене часов с курантами является выдумкой одного из биографов Баха [1].

Изменения, введенные Бахом в аппликатуру, сохраняют свою ценность на все времена. Он требовал и на органе и на клавире абсолютно и строго связной игры. Однако это было невозможно без реформы исполнительской техники. В отношении аппликатуры каждый играл как придется; большим пальцем вообще не пользовались, только при крайней нужде. Эммануил Бах в своем «Опыте истинной игры на клавире» пишет: «Мой покойный отец рассказывал мне, что он слышал великих музыкантов, которые пользовались большим пальцем лишь при значительных скачках. Но так как он жил в то время, когда в музыкальном вкусе постепенно происходили коренные изменения, то он был вынужден придумать значительно более совершенное применение пальцев, особенно же большой палец употреблять так, как того требует природа; помимо прочих добрых услуг, которые он приносит, в трудных тональностях без него никак не обойтись» [2].

Почти одновременно с Бахом Франсуа Куперен (1668—1733) в Париже также ввел новую аппликатуру; он опубликовал ее в своем «Искусстве игры на клавесине» (1717). Так как Бах тщательно изучал произведения Куперена, то думали, что он заимствовал у последнего свою аппликатуру; но Эммануил, возражая Форкелю, справедливо отвергает это. Он подчеркивал, что реформа его отца радикальнее купереновской [3].

Однако нельзя отождествлять баховскую аппликатуру с нашей, современной. Баховская богаче, ибо служила переходом от старой аппликатуры к новой, равно как и его гармония, которая тональна, хотя еще и не порвала со старыми ладами. Точно так же он сохраняет от старой аппликатуры простое перекладывание первого пальца.

Постепенно это свободное перекладывание совсем исчезает; аппликатура основывается почти исключительно на всевозможных комбинациях подкладывания первого пальца. Эммануил занимает промежуточное положение между своим отцом и нашей, современной системой. В принципе он еще оставляет перекладывание пальцев, однако запрещает вести

---

[1] Bitter. Joh. Seb. Bach. Bd I, S. 161. Он думает, что нинбургские дворцовые часы с курантами раньше находились в Кётене и были изготовлены Бахом.

[2] Первая часть. «О постановке пальцев», стр. 15. Имеются в виду тональности с большим количеством бемолей.

[3] Forkel, S. 15. Образцы баховской аппликатуры можно найти в «Клавирной книжечке» Фридемана.

второй палец через третий, третий — через второй, четвертый — через мизинец. Подкладывание большого пальца под пятый кажется ему чем-то ужасным. Вообще мизинец у него почти бездействует. Значит, и Бах мало им пользовался [1].

Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться перекладыванием, особенно третьего через четвертый и четвертого через пятый; причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко. Музыка Баха сама учит нас его аппликатуре и даже в известной степени к ней вынуждает.

К особенностям баховской игры относятся далее свободная кисть и сильно закругленные, «освобожденные» пальцы; они непосредственно лежали на клавишах. Сам Бах, играя, делал легкие, еле заметные движения пальцами. Двигались только передние суставы, даже в труднейших местах рука сохраняла свою закругленную форму; пальцы лишь слегка отрывались от клавиш.

Певучесть игры Бах ценил превыше всего. Поэтому он не сразу снимал пальцы с нажатой клавиши, а постепенно скользил по ней концом пальца по направлению к ладони, чтобы струна еще некоторое время, вибрируя, звучала. Благодаря этому звук делался не только продолжительнее, но и красивее; даже на таком бедном по звучности инструменте, как клавикорд, он мог играть певуче и связно [2].

Подобная игра была возможна, конечно, только на клавикорде, где пальцы и струны находились в живом взаимодействии, но не на клавесине. Туше Баха, следовательно, было вполне современным, так как новые и новейшие исследования о «пении» на фортепиано сходятся в том, что «певучесть» тона зависит от силы и тяжести удара, то есть от того, как нажимается и как отпускается клавиша. Поэтому он с радостью бы приветствовал изобретенную Себастьяном Эраром двойную механику (1823), которая делала возможным бесконечное разнообразие в извлечении звука. Вообще в механике современного фортепиано он нашел бы осуществление самых смелых своих мечтаний. Быть может, не вполне удовлетворила бы его величина наших клавиш и сила, необходимая для их нажима.

Относительно использования им органной педали мы не знаем ничего определенного. Можно лишь предположить, что он широко пользовался приемом скольжения по смежным клавишам кончиками пальцев ноги, что было очень удобно благодаря узкой клавиатуре.

---

[1] Аппликатуру гамм Эммануила см.: «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen», Bd I, 1759, S. 21—31.

[2] О туше Баха подробнее сообщает Форкель: Forkel, S. 12.

Помимо пластичности и ясности его игры, слушателей поражало спокойствие, которое он при этом сохранял. Шейбе и Форкель отмечают его как нечто исключительное[1]. Нашим пианистам и особенно органистам не мешало бы поучиться этому у Баха.

О Бахе как скрипаче мы, к сожалению, знаем мало. Несомненно одно: он основательно изучил технику инструмента, иначе не мог бы сочинить такие сонаты для скрипки соло; штрихи для струнных, расставленные в его партитурах, также свидетельствуют о знании инструмента.

Мы точно не знаем, как играли на скрипке во времена Баха[2]. Но, кажется, с достоверностью можно сказать, что волос смычка был тогда прикреплен к древку без винта и его можно было, по желанию, натягивать большим пальцем правой руки туже или слабее. Поэтому не применялись «прыгающие» смычковые штрихи. Напротив, игра двойными нотами облегчалась и была столь широко распространена, что нам даже трудно себе представить эту технику при нашем натянутом смычке. Аккордовые последовательности в чаконе, которые сейчас исполняются с трудом,— приходится перебрасывать смычок с одной стороны на другую — не представляли тогда трудности и не звучали жестко, ибо волос смычка мгновенно ослаблялся и последним можно было сразу же и мягко охватить несколько струн. Нам трудно представить себе, какие своеобразные звучания получались при такой технике. Для эффектов «эхо» волос смычка внезапно ослаблялся, и этим достигался шелестящий, эфирный звук.

В камерном исполнении Бах предпочитал играть на альте. «Играя на нем, он находился как бы в центре гармонии; с обеих сторон он мог слышать ее и наслаждаться ею»[3].

Всем было известно его мастерство в импровизации. Друзья часто просили его поиграть на органе, и обычно он охотно соглашался. Больше всего Бах любил играть на университетском органе, который более, хотя и не полностью, удовлетворял его, нежели орган церкви св. Фомы. Бах всегда жаловался, что «для повседневного употребления у него не было достаточно большого и хорошего органа»[4].

Как бы долго он ни импровизировал,— бывало и по два часа,— та же тема сохранялась от начала до конца. Сначала

---

[1] Forkel, S. 14; Scheibe I.

[2] Далее изложено по Арнольду Шерингу: «Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters». Bach-Jahrbuch 1904, S. 113.

[3] Forkel, S. 46.

[4] См. некролог — Mizlers Musikalische Bibliothek, 1754, S. 172. Сомнительно, чтобы он мог в любое время пользоваться органом университетской церкви — ведь университетское богослужение не было ему подчинено.

он использовал ее в прелюдии и в фуге, открыв при этом все регистры. Затем в трех- или четырехголосии он показывал свое искусство регистровки, после чего обычно следовала хоральная прелюдия. В заключение — снова фуга на старую тему. Так по крайней мере сообщает Форкель и добавляет, что, по словам Эммануила, сохранившиеся органные сочинения Баха не дают верного представления о величии его органных импровизаций[1].

Органные мастера и органисты-исполнители поражались, видя, как он регистровал. «Они думали, что подобное соединение голосов не может быть благозвучным, затем же очень удивлялись, что именно при такой регистровке орган звучал превосходно, но несколько необычно, что никогда у них не получалось»[2].

Это относится лишь к регистровке в начале прелюдии или фуги; он не прибегал к постоянной смене регистров во время игры, как считают нужным сейчас делать. Баху это было чуждо, равно как и наша современная оркестровка.

Импровизируя, он с удовольствием применял смелые модуляции, отклонялся даже в отдаленнейшие тональности, но всегда внезапно возвращался к основной, чем нередко вводил в заблуждение слушателей[3].

«В дирижировании он был весьма точен и строго придерживался характера движения, преимущественно очень оживленного» — сказано в некрологе. Также и Форкель подчеркивает живость его исполнения. Но это надо понимать относительно, принимая во внимание тогдашние темпы.

С первого взгляда кажется удивительным, что Бах при фантазировании придерживался все время одной темы. Казалось бы, что столь изобретательный гений, обуреваемый богатством идей и мыслей, никак не мог ограничиться только одной темой. Однако это не так. Все указывает на то, что Бах изобретал не легко, а медленно, с трудом. Нас не должно удивлять, что от него не сохранилось почти никаких набросков и эскизов и что партитуры кантат представляются монолитными и созданными так быстро, будто запись нот едва поспевала за мыслями. Действительно, разработка и проведение темы иногда занимали не слишком много времени, так как очень часто вся пьеса у него со всем своим развитием уже заложена в теме. Она вытекает из нее с определенной эстетико-математической необходимостью, не говоря уже о таких

---

[1] Forkel, S. 18 u. 22.

[2] Там же, S. 20.

[3] Forkel, S. 17. Все же «Гармонический лабиринт», приписываемый Баху, вряд ли принадлежит ему (Шпитта I, стр. 654). Эта курьезная вещь приведена в Б. XXXVIII, стр. 225. В предисловии указано на возможное авторство Хейнихена, известного музыкального теоретика.

произведениях, как хор на хоральную мелодию, фуга или ария da capo, где сама форма обусловливает строение пьесы.

Что же касается самой темы, которая далее развивается согласно таинственным внутренним закономерностям в глубоком по содержанию музыкальном произведении, то можно только подозревать, какой она требовала предварительной тяжелой и долгой духовной работы. Если Бах действительно легко и с гениальной щедростью сочинял бы свои темы, как это обычно предполагают, то оставалось бы непонятным, как же объяснить их столь исключительную образность и характерность. Ни в одном произведении нет темы, которая казалась бы банальной. Однако ни одна из этих звучащих линий, проникнутых внутренней жизнью, не производит впечатление непосредственного изобретения. Это ощущение тем сильнее, чем глубже вникаешь в Баха [1].

Бах работал, как математик, который мысленно видит перед собою все множество вычислений, и ему остается лишь осуществить их в числах. Шпитта заметил, что именно этим его метод творчества отличается от бетховенского. Бетховен экспериментировал со своими мыслями — мы слышим это в самой музыке. У Бетховена все развитие пьесы обусловлено «событиями», не зависящими от темы. У Баха этого нет. Все «происходящее» у него — только раскрытие содержания, заложенного в теме.

Характерно для его творчества и то, что он обычно подряд сочинял однородные по своему типу произведения, будто хотел проследить до конца, во всех подробностях, витающий перед ним образ, дабы полностью исчерпать данную идею, прежде чем перейти к следующей. Внутренне родственные пьесы почти всегда возникали у него в одно и то же время.

Когда же он возвращался к ранее написанным сочинениям, то обычно основательно переделывал их. Переписывая, Бах всегда улучшал свои произведения. Но его корректуры, даже самые радикальные, обычно касались лишь деталей; план пьесы изменялся лишь в виде исключения. Среди более радикальных переработок следует назвать редакцию «Страстей по Иоанну». К концу своей жизни он, по-видимому, собирался пересмотреть все свои инструментальные сочинения. Смерть застала его за редактированием хоральных прелюдий.

В деловой переписке Баха, как и в музыке, обнаруживается тот же математический склад ума. Пишет ли он заявление курфюрсту о ремонте органа или памятную записку магистрату,— всегда покоряет та же логическая ясность и пластичность мысли. Все, что надо, сказано, ни одного лишнего слова. Чте-

[1] В некрологе сказано: «Его мелодии, правда, были странными, но всегда разнообразными и богатыми по изобретению и непохожими на мелодии какого-либо другого композитора» (S. 170).

ние его деловых писем доставляет эстетическое наслаждение. Но, когда требуется выразить какое-либо чувство, язык отказывается служить ему. Те места в тексте, которые с некоторой достоверностью мы можем отнести лично к нему, так запутаны и вычурны, даже бессмысленны, что удивляешься, как могли они выйти из-под его пера. В еще большей степени это относится к стихам Баха, написанным на саксонском диалекте. Вспомним, однако, что такое любопытное явление, как правило, встречается у людей с математическим складом ума, когда они обращаются к области мышления, требующего фантазии,— будь то поэзия или философские рассуждения.

Быть может, лучше всего здесь говорить об архитектоническом чутье Баха. Гармония целого — вот что так непосредственно поражает нас в его вещах; в эту гармонию словно само собою включается живое, поразительно богатое разнообразие деталей. Музыка Баха — совершенная готика музыкального искусства. И по мере того как все далее развивался творческий метод Баха, более простыми и величественными становились линии его фуг. Большая органная фуга g-moll принадлежит к совершеннейшим произведениям этого рода. Она перегружена интереснейшими и неожиданными подробностями, но ни одна из них не привлекает внимания сама по себе — все они служат одной цели: выделить в основе своей простое строение целого, вдохнуть в него жизнь.

Общая пластическая линия у Баха в значительно большей мере, чем у какого-либо другого композитора, воспринимается как результат зримого воздействия деталей. Она не дана непосредственно, явно для всех; чтобы увидеть ее, слушатель должен уметь синтезировать свои эстетические впечатления. Даже превосходному музыканту иная фуга Баха может с первого взгляда показаться хаосом звуков; но и посредственный музыкант при повторном слушании сквозь этот хаос узрит ясные величественные линии.

Сохранилось свидетельство, из которого узнаем, что Бах обладал необычайной проницательностью в практических вопросах архитектуры зданий. «Когда он был в Берлине,— рассказывает Форкель,— ему показали новый оперный театр. Все, что в строении здания относилось к его акустическим свойствам, хорошее и дурное, что другие открывали только на опыте, он обнаружил с первого взгляда. Его повели в находившееся там большое фойе. Он обошел расположенную вверху галерею, окружавшую фойе, осмотрел потолок и сказал, более не обследуя помещения: «Архитектор, быть может и сам того не желая, устроил здесь фокус, о котором никто не подозревает: если кто-либо станет в углу удлиненного четырехугольного фойе лицом к стене и шепотом что-либо скажет, то тот, кто стоит в противоположном углу лицом к стене, ясно услы-

шит каждое слово; в середине же зала или в каком-либо другом месте ничего не будет слышно». Это зависело от направления арки на потолке, особенность которой Бах обнаружил при первом взгляде»[1].

Человек с таким ясным пониманием всего, что касалось его искусства, должен был быть хорошим учителем. Если же ему ничего не удалось достичь со своими учениками в школе Фомы, то виноваты в этом внешние обстоятельства и трудности, а также его неумение поддержать дисциплину. Прав был член магистрата, сказавший на заседании после смерти Баха: «Господин Бах был великий музыкант, но не школьный учитель». Кант, вспоминая годы, когда он был домашним воспитателем, говорил: никогда не было худшего учителя с лучшими намерениями. О Бахе можно сказать, что никогда не было худшего учителя с бо́льшим педагогическим талантом. Но те, кто желал у него учиться, имели превосходнейшего руководителя.

Сохранились имена некоторых его учеников. В Веймаре и Кётене это были: Иоганн Мартин Шубарт, с 1717 года его преемник в должности органиста в Веймаре; Иоганн Каспар Фоглер, который в 1735 году одержал блестящую победу над десятью кандидатами, конкурируя в Ганновере на должность органиста церкви, расположенной у рынка; Иоганн Тобиас Кребс, органист в Бутштедте, перешедший к Баху от Вальтера; Иоганн Каспар Циглер, впоследствии работавший в церкви св. Ульриха в Галле; Бернгард Бах из Ордруфа, племянник Себастьяна, позднее занявший должность своего отца,— ему мы обязаны многими ценными копиями баховских органных произведений. Из лейпцигского периода известны: Иоганн Николаус Гербер, позже органист и юрист в Зондерхаузене; Самюэль Антон Бах, сын Людвига Баха из Мейнингена, впоследствии придворный органист там же; Иоганн Эрнст Бах, сын Иоганна Бернгарда из Эйзенаха; Иоганн Элиас Бах, швейнфуртский кантор, уже в зрелом возрасте, в 1739 году, поступивший в учение к своему родственнику; Иоганн Людвиг Кребс, сын веймарского Кребса, старого ученика Баха,— И. Л. Кребс с 1726 по 1737 год учился у Баха, сначала в школе Фомы, а затем продолжал свое обучение уже будучи студентом, впоследствии служил органистом в Цвикау, затем в Цейтце, наконец в Альтенбурге, где и умер в 1780 году,— Бах высоко ценил его наравне со своими старшими сыновьями; Иоганн Шнейдер, органист церкви св. Николая в Лейпциге, верный помощник Баха; Георг Фридрих Эйнике, позже кантор во Франкенхаузене; Иоганн Фридрих Агрикола, по матери родственник Генделя, в 1741 году органист в Берлине,

[1] Forkel, S. 20 u. 21.

после смерти Грауна (в 1759 году) королевский капельмейстер; Иоганн Фридрих Долес, второй преемник Баха по канторату; Готфрид Август Хомилиус, позже кантор «Крестовой школы» в Дрездене; Иоганн Филипп Кирнбергер, которого свел с Бахом Гербер,— он умер в 1783 году в должности придворного музыканта принцессы Амалии Прусской; Рудольф Штраубе, позднее уехавший в Англию; Христоф Траншель, позже прославленный учитель клавирной игры (умер в 1800 году); Иоганн Теофилиус Гольдберг, клавесинист графа Кайзерлинга, для которого Бах написал знаменитые клавирные вариации; Иоганн Христоф Альтниколь, с 1749 года зять Баха; Иоганн Христиан Киттель — ему было восемнадцать лет, когда Бах умер, потом он служил органистом в Эрфурте и передал XIX столетию традиции баховской игры — он умер лишь в 1809 году; Иоганн Готфрид Мютель, позднее органист в Риге, пришел к Баху, когда тот был уже болен [1].

Глава о педагогической деятельности Баха — одна из интереснейших в книге Форкеля. Эммануил и Фридеман доставили для нее богатейший материал.

«Прежде всего Бах обучал туше (т. е. приемам нажима клавиши) по своему особому методу. Ради этого в течение многих месяцев его ученики играли только отдельные отрывки для всех пальцев обеих рук, постоянно следя за ясностью и отчетливостью удара. Никто не освобождался от этих упражнений, продолжавшихся по требованию Баха от шести до двенадцати месяцев. Если же он замечал, что через несколько месяцев терпение ученика истощается, то бывал столь любезен, что сочинял небольшие пьесы, в которых эти упражнения были соединены вместе» [2].

Так возникли маленькие прелюдии для начинающих и инвенции, которые Бах, по словам Форкеля, сочинял прямо на уроке.

Как только ученики приобретали должное туше, он тотчас же ставил перед ними довольно сложные задачи. Это видно и по «Клавирной книжечке» Фридемана, в которой пьесы расположены в порядке возрастающей степени трудности — по нашим понятиям, слишком быстро возрастающей. С «манерами», то есть украшениями, он знакомил их с самого начала. В «Клавирной книжечке» Фридемана все они обозначены и объяснены уже на первой странице,— можно даже подумать, что учитель пользовался ими при первых упражнениях для пальцев. Для нас эти подлинные указания Баха, как играть

---

[1] Подробные сведения о жизни и деятельности баховских учеников приводит Шпитта (I, стр. 339, 516; II, стр. 719). В это число не входят ученики школы Фомы, с которыми Бах отдельно не занимался, хотя впоследствии они называли себя его учениками (Шпитта II, стр. 729).

[2] Forkel, S. 38.

украшения, представляют очень большую практическую ценность.

В часы занятий Бах сам много играл. Гербер, его ученик с 1724 по 1727 год, слышал не менее трех раз первую часть «Хорошо темперированного клавира» в исполнении учителя; он считал счастливейшими часами в своей жизни те, в которые Бах, под предлогом, что не расположен заниматься, садился за один из своих прекраснейших инструментов — и так часы обращал в минуты [1].

Как только ученики немного осваивали технику игры, он переходил к урокам композиции. Чисто технических исполнительских методов обучения, которые ныне почти повсеместно приняты во вред музыке, тогда не было. Меньше всего этого можно было ожидать от Баха. Пьесы, которые он давал играть своим ученикам, одновременно служили образцом для композиции, как это ясно сказано в оглавлении инвенций и «Органной книжечки» [2].

«Обучение технике композиции, — рассказывает Форкель,— Бах начинал не с сухих, ни к чему не ведущих контрапунктических упражнений, как в то время практиковалось другими учителями музыки; еще меньше заставлял он своих учеников заниматься вычислениями отношений тонов, что, по его мнению, требовалось знать не композиторам, а только теоретикам и инструментальным мастерам. Он сразу же приступал к четырехголосному генерал-басу и строго следил за проведением каждого голоса; таким путем наиболее наглядно создавалось представление о развитии гармонии. Затем он переходил к хоралам. Первоначально он сам давал басы и заставлял учеников находить к ним лишь альт и тенор. Постепенно же приучал их писать и басы. Всюду следил он не только за величайшей чистотой гармонии, взятой самой по себе, но и за естественной согласованностью всех голосов и плавной напевностью каждого из них».

---

[1] Его сын сообщает это в своем Музыкальном словаре: т. I, столбец 490 и след.

[2] «Добросовестные наставления, в которых показан любителям клавира и особенно желающим учиться ясный метод, как правильно и хорошо играть не только с двумя, но при дальнейших успехах и с тремя облигатными голосами, а также научиться хорошим изобретениям; и не только приобрести их, но и уметь верно применять; главное же — добиться певучести в игре и при этом развить в себе сильное желание к композиции» (1723). Инвенциям в органном обучении соответствовали двенадцать маленьких прелюдий и фуг. За ними следовали хоральные прелюдии из «Органной книжечки».

«Органная книжечка», в которой даны наставления начинающим органистам, как проводить всевозможными способами хорал, а также упражняться в педали; при этом в помещенных здесь хоралах педаль надо рассматривать как обязательную. Богу на небесах слава, ближнему на поучение». Это произведение также возникло в кётенский период.

Таким образом у него проходили одновременно и гармонию, и контрапункт, при этом чисто практически. Цифровые обозначения осуществлялись в строгом четырехголосом сложении, в котором каждый голос должен был представлять интерес. Мы можем составить себе ясную картину о его методе обучения и в этом вопросе. Основы генерал-басовой игры записаны рукой Баха в «Клавирной книжечке» для Анны Магдалены (1725) [1]; имеется еще подробная рукопись, содержащая «Предписания и основоположения четырехголосной игры генерал-баса для его учеников, изучающих музыку» [2]; в-третьих, сохранилась скрипичная соната Альбинони, цифровые обозначения которой расшифрованы Гербером и затем просмотрены Бахом [3].

Изучая эти источники, удивляешься ясности и живой наглядности баховского метода преподавания. «Чтобы избежать последования квинт и октав,— говорил он на первых же уроках,— надо помнить старое правило: руки всегда вести в противоположном направлении, и, когда левая рука идет вверх, правая должна идти вниз, и, наоборот, когда левая поднимается, правая спускается» [4].

Ученик не смел показывать ему собственных сочинений, пока не достигал свободы и уверенности в четырехголосном сложении. Обучение свободной композиции начиналось с двухголосной фуги. Строго запрещалось писать за клавиром. Подобных композиторов Бах называл «клавирными рыцарями»; тех же, кто, импровизируя, следовал за своими пальцами, а не за мыслями, он прозвал «клавирными гусарами» [5].

Запрещено было любое беспорядочное ведение голосов. Бах допускал только облигатные, то есть необходимые, строго проводимые, голоса. Он отрицал право на существование голосов, «словно с неба упавших»,— дополнительных, введенных ради гармонической полноты звучания. Нечистое голосоведение он называл «пачкотней».

Он объяснял далее своим ученикам: каждое произведение — это беседа разных голосов, которые представляют собой различные индивидуальности. Если одному из голосов нечего сказать, он некоторое время должен помолчать, пока не будет вполне естественно втянут в беседу. Но никто не

---

[1] Шпитта II, стр. 951—952.

[2] Со многими нотными примерами. Этот трактат записан под диктовку Баха (Шпитта II, стр. 913—950).

[3] Шпитта II, в самом конце. Это ценнейший документ — он показывает, как Бах представлял себе образцовую реализацию баса. Никто не должен сопровождать баховскую кантату, не изучив основательно эту исправленную Бахом работу. Однако нельзя умолчать о том, что некоторые детали баховской цифровки производят странное впечатление.

[4] Второе правило «Предписаний и основоположений».

[5] Forkel, S. 23.

должен вмешиваться в середине разговора и не должен говорить без смысла и надобности.

Если ученики верно чувствовали индивидуальность голосов и хорошо выражали ее, им разрешалась полная свобода. Бах позволял тогда использовать любые интервалы, самые смелые обороты в мелодии и гармонии — все, что ученики желали и могли; но только тогда, если в этом был смысл, если это служило для выражения какой-либо идеи. Всякий переход должен быть обоснован: неожиданности, предназначенные только для того, чтобы вызвать удивление у слушателя, не допускались.

Пока ученики находились под его музыкальным наблюдением, они изучали, помимо его собственных композиций, только классические художественные образцы. Чтобы совершенствоваться в музыке. Бах знал лишь один метод, которому он сам следовал: пойти на выучку ко всем истинным мастерам и учиться на их произведениях.

Несмотря на такой превосходнейший метод обучения, никто из его учеников не стал великим композитором; не стали ими и Фридеман и Эммануил.

Трудно составить себе правильное представление о творческих достижениях сыновей Баха. Все время подвергаешься опасности то недооценить, то переоценить их. Велико значение Эммануила в развитии клавирной сонаты; Гайдн сам признавал, что изучение произведений Эммануила открыло ему совершенно новые пути. Многие из сонат Эммануила до сих пор еще ничего не потеряли в своей волнующей красоте. Но наряду с этим в его произведениях так много действительно незначительного, что в конце концов приходишь к выводу, что это был всего лишь интересный талант. Фридеман был гениальным. В его вокальных композициях многое напоминает стиль отца. Но творческая фантазия Фридемана слишком рано истощилась. Иоганн Себастьян собственноручно переписал его глубоко содержательный органный концерт d-moll и тем самым дал ему высшую оценку. Этот любопытный автограф хранится в берлинской библиотеке. Данное произведение, кстати,— единственное высокое достижение баховских сыновей в органном творчестве. Семь сонат Эммануила, в том числе одна с облигатной педалью, являются, по сути дела, отрицанием органного искусства Иоганна Себастьяна[1].

---

[1] Анализы произведений Эммануила и Фридемана см. в книге Биттера о сыновьях Баха, том I и II, 1868.

Наиболее известная духовная оратория Эммануила «Die Israeliten in der Wüste» («Иуден в пустыне») написана в 1775 году. Помимо того, он положил на музыку «Morgengesang am Schöpfungsfeste» («Утреннюю песнь в праздник творения», 1784) Клопштока и «Auferstehung und Himmelfahrt Jesu» («Воскресение и вознесение Иисуса», 1787) Рамлера. К концу жизни

Как исполнители, они не имели равных. Знаменитый английский музыкальный теоретик Чарлз Бёрней (Бёрни), посетивший Эммануила во время своей поездки на континент в 1772 году, в путевых письмах рассказывает, как он был потрясен его игрой. Слушая импровизации Эммануила, он сидел неподвижно, восторженно внимая ему[1]. Органной игрой Фридемана восторгались еще в 1774 году, когда он, шестидесяти четырех лет от роду, опустившийся от беспорядочной жизни и пьянства, дал концерт в Берлине.

Друг о друге они были невысокого мнения. Фридеман говорил о брате, что у него есть «милые вещицы»[2]. Эммануил, в свою очередь, не особенно благосклонно отзывался о Гайдне.

Наиболее выдающимся органным композитором баховской школы был Иоганн Людвиг Кребс, о котором тогдашние остроумные любители музыки говорили: «Es sei in einem Bach nur ein Krebs gefangen worden» («В ручье поймали лишь рака»; Bach — ручей, Krebs — рак)[3]. Его органные хоралы — доброкачественные подражания баховским.

Наиболее значительное, что перешло к нам от его учеников,— это два учебных пособия, в которых живет дух Баха: «Опыт истинной игры на клавире» Филиппа Эммануила и «Искусство музыкальной композиции» Кирнбергера[4].

Но в конце концов разве существенно для гениев, кем стали их ученики? Гении начинают поучать тогда, когда глаза их давно закрыты и когда вместо них говорят их творения.

---

написал две «Страсти», первую по Матфею (1787), вторую по Луке (1788). Исключительно широко распространены были его мелодии к духовным песням современных поэтов. Он написал множество «характерных пьес» для клавесина, оркестровых симфоний — девятнадцать; клавесинных концертов с оркестром — сорок семь; сонат — около ста. Значительную часть их он издал в тетрадях, по шесть в каждой. Вообще, в отличие от отца, он имел счастье напечатать большинство своих произведений. Бюлов переиздал у Петерса шесть его сонат; шесть тетрадей вышли у Лойкарта. Альфред Воткен, библиотекарь брюссельской консерватории, составил полный перечень произведений Эммануила (1905). Из произведений Фридемана издано мало. Его органный концерт (в издании Петерса) должен знать каждый органист; издательство Штейнгребера опубликовало сюиты и клавесинные концерты (под редакцией Римана).

[1] То же самое говорит Рейхардт: J. Fr. Reichardt. Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend. II. Teil, 1776, S. 15.

[2] Старый анекдот рассказывает нам о встрече братьев: в одном из музыкантов странствующей труппы Эммануил по игре узнал Фридемана. Leipziger Musikalische Zeitung, 1799—1800, II. Jahrgang, S. 830 ff.

[3] Forkel, S. 43.

[4] Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, I. Band, Berlin 1759: о технике клавирной игры; II. Band, Berlin 1762: о генерал-басе и свободной фантазии.

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, I. Teil, 1774; II. Teil, Abschnitt 1—3, 1776—1779; сохранилось не полностью: отсутствует заключительная часть учения о фуге.

И когда Бах, не уставая, твердил своим ученикам, что учиться надо на произведениях великих мастеров, он и не подозревал, что он сам станет истинным учителем только для будущих поколений.

Рассказывают, что Брамс с нетерпением ожидал появления каждого нового тома Баховского общества и, получив, откладывал все другие работы, чтобы просмотреть его. «У старика Баха,— говорил он,— всегда найдешь что-нибудь новое, а главное — у него можно поучиться». Когда же появлялся новый том сочинений Генделя, он клал его на полку, говоря: «Несомненно, это интересно; когда будет время, обязательно просмотрю».

## XII

## СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

На свое здоровье Бах не мог жаловаться. По-видимому, он ни разу серьезно не болел. Летом 1729 года — мы узнаем об этом случайно — страдал недомоганием, которое было очень неприятным для него, так как помешало посетить Генделя, находившегося тогда в Галле.

Но состояние его глаз с давних пор было неудовлетворительным. Бах страдал сильной близорукостью, но совсем не берег свое зрение. Как сообщает некролог, а за ним Форкель, в юности он проводил целые ночи напролет, переписывая ноты; но и позже он доставлял своим глазам не меньшую работу. При таких условиях зрение его неизбежно должно было портиться. Несомненно, это одна из главных причин сокращения его творческой продуктивности, заметного приблизительно с 1740 года.

Наконец, глаза его совсем ослабели, появились сильные боли. «Будучи еще вполне бодрым и душевно, и физически и желая дальше служить богу и своим ближним, Бах, по советам друзей, возлагавших большие надежды на приехавшего тогда в Лейпциг окулиста, решился на операцию. Операция, вскоре повторенная, повлекла за собой роковые последствия. Он не только потерял зрение, но и все его до того крепкое здоровье от операции, вредных лекарств и других процедур сильно пошатнулось, так что полгода после этого он почти все время прихварывал» [1].

Во время болезни он продолжал начатый задолго до того пересмотр больших хоральных фантазий. Рукопись Баха, сохраненная Эммануилом, рассказывает нам о его телесных страданиях. Во второй редакции хорала «Jesus Christus unser Heiland» появляется вдруг почерк Альтниколя, который

---

[1] Некролог, стр. 167. О болезни Баха и его смерти сообщает также Форкель, стр. 10—11. По его словам, Баха оперировал английский врач.

с 1749 года стал зятем Баха[1]. Затем снова следует ясный почерк Баха. Он даже нашел в себе силы исправить и начисто переписать канонические вариации «Vom Himmel hoch, da komm ich her», отпечатанные в 1747 году при его вступлении в Мицлеровское общество.

Последнее время он, по-видимому, всегда находился в затемненной комнате. Почувствовав приближение смерти, он продиктовал Альтниколю хоральную фантазию на мелодию «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Когда нас посещают тягчайшие бедствия»), для оглавления же взял первые слова песни «Von deinen Thron tret' ich hiemit» («Перед твоим престолом я являюсь»), которая поется на тот же напев.

Рукопись показывает нам все передышки, которые вынужден был делать больной Бах; высыхающие чернила, разбавляемые водой, день ото дня становятся жиже; едва разбираешь ноты, записанные в полутьме при плотно завешенных окнах[2].

В темной комнате, предчувствуя близкую смерть, он создал творение, выделяющееся даже среди его произведений, единственное в своем роде. Полифоническое искусство здесь так совершенно, что никакое описание не может дать о нем представление. Каждый раздел мелодии проводится в виде фуги, в которой обращение темы служит противосложением. При этом голоса текут столь естественно, что уже со второй строки не замечаешь контрапунктического мастерства, ибо находишься всецело во власти духа, говорящего в этих соль-мажорных гармониях. Мировая суета уже не проникала сквозь завешенные окна. Умирающий мастер слышал гармонию сфер. Поэтому в его музыке более не чувствуется страдание: спокойные восьмые движутся по ту сторону человеческих страстей; все проникнуто просветлением.

На некоторое время зрение как будто вернулось. Однажды утром, проснувшись, Бах снова хорошо видел и пожелал даже открыть занавески. Через несколько часов с ним случился удар. «После чего наступил сильный жар и, несмотря на тщательные заботы двух опытнейших лейпцигских врачей, 28 июля 1750 года в 9¼ часов вечера он на шестьдесят шестом году спокойно и тихо почил» (из текста некролога).

Погребение состоялось утром в пятницу 31 июля во второй саксонский день покаяния у погоста церкви св. Иоанна.

Смерть Баха оплакивалась всеми. Его коллега по школе

---

[1] Б. XXV, 2 выпуск, стр. 140 и 142. Сборник, над которым Бах работал в последнее время, содержит восемнадцать хоралов. См. предисловие Руста, стр. 20—21.

[2] Конец продиктованного хорала утерян. Всего в нем 25½ тактов. К счастью, хорал был напечатан в первом издании «Искусства фуги» и таким образом сохранился целиком.

Фомы магистр Авраам Кригель помянул его в «прощальном слове»[1]. Прославленный музыкант Телеман посвятил ему следующий сонет[2]:

Пусть виртуозами Италия кичится,
Превознося до звезд искусных имена,
Талантами и нам нетрудно похвалиться,
И чтить умеет их немецкая страна.

Усопший Бах! С тобой не многий мог сравниться:
Ты стал как органист Великим издавна.
А то, что ты нанес на нотные страницы,
На долгие тебя прославит времена.

Спокойно спи, твои заслуги велики:
Ученики твои и их ученики
Посмертный твой венок плетут тебе отныне.

Кто из сынов твоих не славный музыкант?
Но нам милей всего наследственный талант,
Что оценил Берлин в твоем достойном сыне.

Мицлеровское общество поручило Эммануилу и Атриколе составить некролог, который был опубликован в 1754 году[3].

Некролог содержит наиболее известные анекдоты о Бахе: судьба нотной тетради, которую мальчик списывал по ночам, состязание с Маршаном, блестящая игра перед Рейнкеном, посещение Фридриха II. Приложен также первый перечень напечатанных и ненапечатанных произведений.

В честь скончавшихся членов Музыкального общества исполнялась еще «Музыкальная песнь». Ее поручили сочинить господину доктору Георгу Венцкому, написавшему довольно посредственное произведение. В начале его содержится обращение к музам (стихотворение помещено вслед за некрологом, стр. 164):

О музы, струн уймите звон,
Напев веселый оборвите,
Скорбящих не утешит он,
Для них иную песнь сложите.

Услышьте, что несет молва,
Услышьте Лейпцига слова —

В них нет отрады,
Но слушать надо.

---

[1] Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen der Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig, 1750, S. 680 (Шпитта II, стр. 761).

[2] См.: Marpurg. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd I, 1754—1755, S. 561.

[3] Musikalische Bibliothek. Bd IV. Erster Teil, S. 129 ff. В память трех умерших членов Общества музыкальных знаний. 1. Георг Бюмлер, бранденбург-аншпахский капельмейстер. 2. Готфрид Генрих Штёльцель, саксонско-готский капельмейстер. «Третий и последний — всемирно известный в органной игре, высокоблагородный господин Иог. Себ. Бах, королевства Польского и курфюршества Саксонского придворный композитор и директор музыки в Лейпциге».

Далее выступает «Лейпциг» и сообщает в речитативе:

Тот Бах, что град наш возносил
И по Европе всей прославил,
Увы, в трудах лишился сил
И бренный мир оставил.

После того как «композиторы» и затем «друзья музыкального искусства» изъявили в рифмах свою скорбь, члены Музыкального общества как истинно посвященные выступают с траурной песней, задуманной в виде двухголосной арии. Затем получает слово «прославленный». Он утешает друзей, уверяя их, что на небе музыкальные порядки еще лучше, чем в Лейпциге; все заключается хором.

Влиятельнейший критик того времени Маттесон после смерти Баха забыл свою тайную зависть, которую питал к нему всю жизнь, и посвятил восторженные строки «Искусству фуги», появившемуся в 1751 году. В том же году он пишет: «Так называемое «Искусство фуги» Иог. Себ. Баха — великолепное практическое произведение на семьдесят страниц большого формата — вызовет со временем удивление всех французских и итальянских сочинителей фуг, если только они смогут как следует просмотреть и понять его, я не говорю уже сыграть. Что было бы, если бы каждый немец и иностранец рискнул своим луидором, чтобы приобрести это чудо? Германия несомненно есть и будет подлинной родиной органа и фуги» [1]. В том же тоне выдержано и предисловие к «Искусству фуги», написанное по просьбе Эммануила известным берлинским музыкальным теоретиком Фридрихом Вильгельмом Марпургом (1718—1795), хотя он и не был учеником Баха; во время своего пребывания в Париже он обучался у Рамо [2].

Но глубоко ошибается тот, кто подумает, что Баха причисляли к первым композиторам Германии. Славой пользовался органный виртуоз; восхищались теоретиком — мастером фуги; композитора «Страстей» и кантат упоминали между прочим. В том же томе Мицлеровской библиотеки, где помещен некролог, перечисляются имена композиторов, составляющих славу немецкой музыки; они названы в следующем порядке: Гассе, Гендель, Телеман, оба Грауна, Штёльцель, Бах, Пизендель, Кванц и Бюмлер [3].

В течение всего XVIII столетия Баха не считали крупным композитором. Иоганн Адам Хиллер в своих «Жизнеописа-

---

[1] Шпитта II, стр. 684.

[2] Предисловие приведено в Б. XXV [1], где помещено «Искусство фуги», 1875, стр. 15. Кирнбергер и Марпург не выносили друг друга.

[3] Musikalische Bibliothek, IV. Band. Erster Teil, 1754, Leipzig, S. 107. Шейбе в своем «Critischer Musicus» от 5 мая 1739 года помещает Баха на пятое место, после Фукса, Гассе, Генделя и Телемана (S. 80).

ниях знаменитых музыкальных ученых» (1784) посвящает ему несколько поверхностных страниц, к тому же только как «корифею всех органных исполнителей»; также и Гербер в своем Музыкальном словаре не считает нужным упомянуть Баха-композитора наряду с виртуозом[1].

Все же мы не должны быть несправедливы к тем, кто не увидел тогда гения. Это не их вина; иначе они и не могли поступить. Прежде всего надо помнить о художественном идеале того времени. Эти люди были еще слишком непосредственны, чтобы наряду с сегодняшним днем искусства помнить и вчерашний день. Они жили в убеждении, что музыка все время прогрессирует и что новое, созданное ими, должно быть ближе к идеалу, чем старое, — по той простой причине, что оно пришло вслед за ним. Люди еще не прониклись настолько духом самоотречения, чтобы считать музыкантом того, кто воспроизводит чужую музыку (то есть исполнителя). Кто хотел выступать публично, должен был играть только свои произведения. Это считалось настолько очевидным, что многие, выступая, не стеснялись выдавать чужие произведения за свои. Только когда музыканты стали скромнее и, вместо того чтобы давать временную жизнь своим собственным мыслям, стали искать их как исполнители в чужих произведениях,— только тогда они перестали считать, что настоящее обязательно превосходит прошлое. Это было на исходе XVIII столетия и в начале XIX. Время Баха не могло наступить раньше.

Нельзя также забывать, что еще при жизни Баха искусство избрало путь, который пролегал мимо его кантат и «Страстей». Фуги и контрапунктические произведения наскучили; стремились к музыке, выражающей только естественное чувство. Своеобразное понимание естественности, свойственное этому рационалистическому времени, преобразовало не только философию и поэзию, но проявилось и в музыкальном искусстве. Даже для серьезных художников тогдашние чувствительные произведения, основанные на «tendren und affektuösen Ausdruck» («нежном и чувствительном выражении»), как они ни были незначительны сами по себе, казались более близкими к истине, чем старые, возникшие во времена строгих правил; эти чувствительные пьесы отвечали духу времени.

Тогда, на исходе XVIII века, не могли понять, что искусство Баха — тоже в своем роде природа, что в его строго полифонических произведениях заключен словно окаменевший мир вулканических чувств и представлений. Рационализм полно-

---

[1] И. А. Хиллер (1728—1804), кантор церкви св. Фомы с 1789 по 1801 год. «Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit». Leipzig 1784, I. Teil. О Бахе — стр. 9—23.

Ernst Ludwig Gerber. Neues Tonkünstlerlexikon 1790—1792. Band II.

стью лишен исторического чутья. Искусство прошлого во всех областях было для него только искусственностью. Все предшествующее считалось безнадежно устаревшим — во всяком случае, в том, что касалось формы. Чтобы передать нечто существенное, требовался, как тогда казалось, более естественный язык. В таком духе реставрировали старые здания, которые считали нужным сохранить. В этом же духе почитатели Баха, в том числе его сыновья и Цельтер, перерабатывали его произведения; эти переработки — наиболее варварские из всех, какие только когда-либо существовали.

Что касается Цельтера, то в баховской косичке он обнаружил даже французскую пудру. «Старый Бах,— писал он однажды,— при всей своей оригинальности сын своей страны и своего времени и не мог избежать влияния французов, именно Куперена. Хочется показать себя любезным, и получается то, что не должно было получиться. Но чуждое можно снять с него, как тонкий слой пены, и тогда обнаружится драгоценное содержание. И так для себя самого приспособил я многое из его церковных произведений, и сердце говорит мне, что старый Бах кивает мне, как добряк Гайдн: «да, да, именно так я хотел!» [1].

«Сыновья Баха были детьми своего времени и никогда не понимали своего отца; только из пиетета смотрели они на него с детским почтением». Эти слова Эйтнера, как они ни резки, все же правильны [2]. Лондонскому Баху не хватало даже почтительности — он называл своего отца «старым париком».

В конце XVIII столетия и для публики и для критиков великим композитором был не Себастьян, а Эммануил Бах. Никто в такой мере не заслонял славу отца, как сын. Знаменитый английский критик Бёрней (1726—1814), посетивший его во время своей второй поездки на континент в 1772 году, прославляет Эммануила, как «величайшего композитора для клавишных инструментов, который когда-либо существовал», и полагает, что он «не только ученее отца», но и «в отношении модуляционного разнообразия оставил его далеко позади себя». И только между прочим упоминается, что Эммануил показал

---

[1] Из письма Цельтера к Гете от 5 апреля 1827 года. Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 467—468. 22 апреля Гете просит своего друга-музыканта объяснить точнее, что он понимает под французской пудрой и как он отделяет ее от немецкого содержания (II, S. 472). Ясного ответа он не получил.

Карл Фридрих Цельтер (1758—1832) был руководителем берлинской Певческой академии.

[2] «Monatshefte für Musikgeschichte», 1885. «Über Wilhelm Friedemann Bach». Тем не менее Цельтер приводит следующие слова Филиппа Эммануила о своем отце: «В сравнении с ним все мы дети». Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, Band II, S. 517.

ему оба тома «Хорошо темперированного клавира» — произведения, которое покойный господин капельмейстер «уже давно написал для своих учеников». Бёрней прожил немало дней в Гамбурге и почти все время проводил с Эммануилом; между тем тот не сыграл ему ни одной ноты из произведений своего отца [1].

В разговоре с Бёрнеем сын Баха подшучивал над теми композиторами, которые возятся с канонами, и сказал: «Я всегда был убежден, что тот, кто увлекается подобным рабским делом и любит эту ничтожную работу, лишен и признака гениальности». Напротив, он хвалил Гассе — «этого лукавого хитреца», который, не заботясь о проведении облигатных голосов, создает «божественные вещи, каких мы никогда не найдем в густо начиненных контрапунктических партитурах». Это уже совершенно новый взгляд на оркестровую композицию, как она осуществилась впоследствии в бетховенской симфонии, и вместе с тем полное непонимание сущности баховских партитур.

Для Рейхардта, величайшего авторитета тогдашней критики, старый Бах стоит значительно ниже Генделя, причем обоим ставится в упрек, что они придерживались старых форм [2]. Только один восторженный аноним решился поставить кантора церкви св. Фомы выше Генделя: он опубликовал во «Всеобщей немецкой библиотеке» очерк о баховских клавирных произведениях [3].

Вообще делу Баха крайне вредил культ Генделя, начавшийся с первого берлинского исполнения «Мессии» под управлением Хиллера (19 мая 1786); особенно же после того, как Хиллер в 1789 году переехал в Лейпциг в качестве кантора церкви св. Фомы и в течение десяти лет пропагандировал там Генделя и своего учителя Гассе, будто Иоганна Себастьяна Баха и не существовало. Закончив свой сборник мотетов и решив пополнить запас хорошей церковной музыки, Хиллер и не подумал опубликовать те немногие кантаты, которые числились в музыкальной библиотеке кантората, зато разработал план издания красивейших мест из итальянских опер Гассе, заменив светские тексты духовными на немецком языке. Го-

---

[1] Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Band III. Deutsche Übersetzung Hamburg 1773. Об Эммануиле см. стр. 187—220.

[2] Иог. Фридр. Рейхардт (1752—1814) — капельмейстер при прусском дворе; в 1792 году лишен своего места за симпатии к французской революции; был знаменит и как композитор. О Бахе: J. Fr. Reichardt. Musikalisches Kunstmagazin. 2 Bände (1782—1791); Band I, S. 196. См. также «Briefe eines aufmerksamen Reisenden» 2 Teile, 1774—1776.

[3] «Allgemeine deutsche Bibliothek», von Nicolai herausgegeben. Band 81. Эта статья упоминается в интересной работе: Richard Hohenemser. Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im XIX. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Leipzig 1900, S. 135.

родское духовенство отнеслось к этому с величайшим интересом[1].

По словам Цельтера, Хиллер старался внушить питомцам школы Фомы отвращение к «неотесанности» Баха[2].

Единственный лейпцигский кантор церкви св. Фомы второй половины XVIII века, который кое-что сделал для Баха, да и то скрепя сердце, был Долес. Хотя он и являлся баховским учеником, но поставил себе за правило в контрапунктическом сложении «соблюдать должные границы, при этом не забывать нежной и трогательной мелодии», в которой он избрал себе образцом Гассе и Грауна[3]. Все же он исполнял и баховские произведения наряду с другими мотетами и «Страстями» — так сообщает Рохлиц, учившийся у него в школе[4]. Благодаря Долесу Моцарт, любивший и почитавший его, познакомился с баховским мотетом «Singet dem Herrn ein neues Lied». Рохлиц, присутствовавший при исполнении, рассказывает следующее:

«Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его сочинениям; во всяком случае, мотетов он не знал, так как они не были напечатаны. Едва хор пропел несколько тактов, как он насторожился; еще несколько тактов — и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение кончилось, он воскликнул в восторге: вот снова нашлось кое-что, на чем можно поучиться. Ему сказали, что эта школа, в которой Себ. Бах был кантором, как святыню хранит полное собрание его мотетов. «Вот хорошо! Это замечательно! — воскликнул он.— Покажите же их!» Но не было партитур этих произведений; он потребовал тогда расписанные голоса. Для замершего наблюдателя одно удовольствие было видеть, как Моцарт поспешно садится, раскладывает вокруг себя эти голоса — на руках, на коленях, на ближайших стульях — и, забыв все на свете, не встает с места, пока тщательно не просмотрит все, что имелось из произведений Себ. Баха. Он выпросил себе копию и очень ценил ее»[5].

Именно Эммануил, как музыкальный директор церквей Гам-

---

[1] Это издание не было осуществлено, так как сумма, собранная от 200 подписчиков, оказалась недостаточной. Lampadius. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. 1902, Leipzig, S. 50.

[2] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam, Band II, S. 507 (19. August 1827).

[3] См. статью Рихтера, посвященную автобиографии Долеса («Monatshefte für Musikgeschichte», 1893). Преемник Баха по канторату: Готлиб Харрер (1750—1755), получивший музыкальное образование в Италии; Иоганн Фридрих Долес (1756—1789); Иоганн Адам Хиллер (1789—1801).

[4] Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst, II. Band, S. 210—213; III. Band, S. 364.

[5] Там же, стр. 212 и примечание к стр. 213. Рохлиц опубликовал этот анекдот еще раньше в первом ежегоднике «Лейпцигской музыкальной газеты».

бурга, скорее всего мог исполнить кантаты Иоганна Себастьяна. Однако, насколько нам известно, он ограничился только несколькими кантатами и отдельными частями из мессы h-moll. Во всяком случае, и при бо́льшем желании он не мог много сделать, так как хор и оркестр, которыми он располагал, находились в плачевном состоянии. Бёрней жалуется, что духовная музыка, которую он слышал в церкви св. Катерины,— это было сочинение Эммануила — исполнялась весьма слабым составом... «и собрание слушало ее слишком невнимательно» [1]. От прежнего увлечения церковной музыкой в Гамбурге не осталось и следа. «Вам надо было приехать на пятьдесят лет раньше»,— печально сказал Эммануил своему гостю. Помимо того, из переговоров о реформе духовной музыки уже после смерти Эммануила выясняется, что его упрекали за исполнение произведений отца. По крайней мере пасторы вынуждены были вступиться за него. Обвинение гласит: «Используются многие старые композиции, а вместе с ними и старые, часто не назидательные музыкальные тексты». Пасторы же, защищая, указывали, что «иначе и не могло быть при таком огромном множестве музыкальных произведений» [2]. Как мало интересовались богослужебным искусством, видно из того, что коллегия магистрата ради экономии отменила воскресные музыкальные вечера и сохранила их только для шести больших праздников.

Не лучше обстояло дело и в других немецких городах. Регулярные музыкальные вечера были отменены: канторальные хоры большей частью пришли в упадок; городских смешанных хоров уже почти не было, и к богослужению они не допускались [3]. Баховские кантаты не исполнялись в церкви не только из-за своей музыки, но также из-за староортодоксальных текстов. Все это надо помнить, прежде чем упрекать в непонимании музыкантов, похоронивших баховские творения.

Религиозная музыка теперь допускалась только вне богослужения, причем от нее требовались подходящий текст и эффектная массовая хоровая звучность. Поэтому Гендель, творец оратории, победил Баха, творца кантаты. Противникам рационалистической духовной поэзии пришлось еще долго по-

---

[1] Musikalische Reisen III, S. 186.

[2] См.: Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, 1890, S. 47 ff.

[3] Берлинская Певческая академия основана в 1792 году; прочие певческие объединения возникают уже после 1800 года. Например, франкфуртское «Общество Цецилии», так много сделавшее для Баха, основано в 1818 году. Однако вначале оно интересовалось только Генделем, исполнив бо́льшую часть его произведений: «Торжество Александра» (1820); «Иуда Маккавей» (1821); «Самсон» (1822); «Псалм 100» (1823); «Мессия» (1824); «Израиль в Египте» (1827).

работать, прежде чем люди смогли примириться с текстами баховских кантат[1].

Если бы кто-либо, идя против своего времени, и пожелал исполнить баховские произведения, вряд ли ему удалось бы это, хотя бы по той простой причине, что их негде было достать. Пять годовых циклов кантат поделили между собою Эммануил и Фридеман. То, что получил последний, он скоро частью растерял, частью промотал[2]. Эммануил лучше сохранил свою долю. Однако об издании кантат он не мог и думать из-за больших издержек, да вряд ли нашлись бы и покупатели. Изданное им раньше «Искусство фуги» не расходилось: до осени 1756 года было продано всего тридцать экземпляров. Это не могло его ободрить, и он ограничился тем, что за плату давал партитуры кантат тем, кто интересовался ими, для просмотра или переписки; его друг Форкель тоже должен был внести за просмотр установленную плату. После смерти Эммануила это дело перешло к его жене; когда же и она умерла в 1795 году, то Анна Каролина, единственная оставшаяся в живых внучка Иоганна Себастьяна Баха, в заключение газетного извещения о смерти Эммануила объявляет, что отныне она будет с величайшим вниманием продолжать перешедшее к ней от покойной матери дело, касающееся нот ее покойного отца и деда[3].

В Лейпциге находились голоса мотетов, принадлежавшие школе, три «Страсти» и еще несколько кантат. По всей вероятности, это и были те рукописи, которые вдова Баха представила в 1752 году магистрату, прося его о вспомоществовании[4]. Баховские произведения, собранные принцессой Амалией, сестрой Фридриха II и ученицей Кирнбергера, вначале были недоступны для широкой публики и известны лишь немногим избранным. После ее смерти в 1787 году они перешли в библиотеку Иоахимстальской гимназии в Берлине[5].

Вряд ли лучше обстояло дело с распространением клавирных и органных произведений. Отпечатанные существовали в таком небольшом количестве экземпляров, что были известны, может быть, не больше, нежели рукописи, которые еще при жизни Баха ходили по рукам в копиях. Трудно поверить, как мало знали Баха даже те немногие, кто говорил о нем с восхищением. Так было с самого начала. Читая знаменитую кни-

---

[1] Цельтера тоже отталкивали баховские тексты; напротив, поэтический текст «Мессии» Генделя он находил превосходным. Briefwechsel mit Goethe. Ed. Reclam, Bd II, S. 259.

[2] К счастью, большая часть из доли Фридемана перешла к графу Фоссу в Берлине.

[3] «Hamburgen Korrespondenz», 1795, № 122.

[4] Рохлиц считал, что в распоряжении Долеса имелось двадцать шесть хоральных кантат.

[5] Robert Eitner. Katalog der Musikaliensammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. 1884.

гу Марпурга «Abhandlung von der Fuge nach der Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister» [1], убеждаешься, что, кроме сборника «Искусство фуги», ему были знакомы лишь немногие фуги Баха. А в то же время в своем предисловии он восторженно отзывается о лейпцигском мастере. И о хоральных прелюдиях он говорит как человек, который почти не знает их [2]. «Хорошо темперированный клавир» в сравнении с другими произведениями был более всего распространен.

В общем в конце XVIII века, казалось, Бах умер навсегда.

Но уже к началу XIX столетия чувствуется веяние духа, пробудившего произведения Баха к бессмертной жизни. В 1802 году появилась биография Форкеля. С этого времени начинается «возрождение» Баха.

Иоганн Николаус Форкель (1749—1818) был университетским музыкальным директором в Гёттингене и одновременно историком музыки; он писал «Всеобщую историю музыки от сотворения мира и до наших дней», но боялся, что может умереть, не дойдя до Баха. Желая поведать миру то, что он узнал о лейпцигском мастере от его сыновей, Форкель решил написать и выпустить отдельным изданием главу о Бахе, тем более что издательство Гофмейстера и Кюнеля в Лейпциге предполагало издать баховские произведения [3]. Его биография должна была подготовить и оправдать это издание.

Значение данной книги в шестьдесят девять страниц определяется не теми сведениями, которые она сообщает,— хотя они порой и очень интересны,— и не тем только, что она впервые познакомила мир с Бахом и его искусством, но и восторженным энтузиазмом, которым она проникнута. Форкель обращается к национальному чувству. «Произведения, которые оставил нам Бах,— бесценное национальное сокровище; ни у одного народа нет ничего подобного»,— говорит он в начале

---

[1] Два тома. Берлин, 1753 и 1754 год. Первый том посвящен Телеману, второй — Фридеману и Эммануилу.

[2] Marpurg. Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bände (1754—1772). См. главу о хоральном сопровождении (том IV, стр. 192—193).

[3] Он поступил правильно: к его смерти «Всеобщая история музыки» была доведена только до XVI столетия (2 тома, 1788—1801). Цельтер, не любивший его, писал в 1825 году Гете: «Форкель был одновременно доктором философии и доктором музыки, но за всю свою жизнь не подошел близко ни к философии, ни к музыке и кончил плохо. Он начал историю музыки и закончил ее там, где она для нас только начинается». Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, Band II, S. 358. Цельтер не прав. Полное оглавление этой первой биографии Баха гласит: «Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst». Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802. Книга о Бахе посвящена барону Свитену (1734—1803), почитателю Баха, другу Гайдна и Моцарта и покровителю Бетховена. Он был директором королевской библиотеки в Вене.

предисловия. Затем дальше: «Увековечение памяти этого великого мужа не только наша художественная обязанность, но и национальная». Книга заканчивается следующими словами: «И этот человек, величайший музыкальный поэт в музыке и величайший музыкальный декламатор, равного которому нет и не будет, — этот человек был немцем. Гордись им, родина; гордись, но будь достойна его!»

Цельтер неправ, когда думает, что Форкель написал книгу о Бахе, зная о нем не больше того, что было известно всем [1]. До него никто так не осознал величие лейпцигского мастера. Правда, и он уделяет мало внимания автору кантат и «Страстей», но только потому, что этих произведений он почти не знал.

Если Форкель был первым биографом Баха, то Рохлиц — его первый эстетик [2]. Поистине захватывающе рассказывает он о том, как пришел к Баху. Мальчиком он пел его мотеты и «Страсти» в церкви св. Фомы; но это только отпугнуло его от Баха и баховских произведений. Юношей он почувствовал смутное влечение к его музыке и изучал четырехголосные хоралы из кантат, изданные Эммануилом. Однако он плохо разбирался в них, так как из-за отсутствия текста в этом издании не понимал, что хочет Бах сказать в них. О существовании инвенций он ничего не знал, поэтому от хоралов перешел к «Хорошо темперированному клавиру». Он отмечает понравившиеся ему пьесы. Вначале их было очень мало, при повторных просмотрах число их все время увеличивалось; наконец, «в первой части оказалась помеченной половина, а во второй, может быть, две трети». Затем он решается обратиться к сочинениям, в которых к музыке присоединяется слово. Теперь старик Бах явился ему... как «Альбрехт Дюрер немецкого музыкального искусства», ибо «величие создается у него глубоким развитием и неисчерпаемой комбинацией простых элементов». Поэтому он противопоставляет Баха «современным» мастерам, как одного из тех «стариков», которого открывают, когда ищут путь от искусства, которое «нравится», к искусству, которое

---

[1] Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, II, S. 358.

[2] Иоганн Фридрих Рохлиц (1769—1842) руководил журналом «Allgemeine musikalische Zeitung» (существует с 1798 года, основан издательством Брейткопфа и Гертеля). Он известен как пропагандист бетховенских симфоний в Германии. Различные статьи о Бахе, появившиеся во втором и третьем десятилетии XIX века, собраны в его главной работе «Für Freunde der Tonkunst», 4 Bände. Leipzig. Первые три тома опубликованы в 1830 году, четвертый — в 1832. См. т. II: «Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für Klavier». Brief an einen Freund (S. 203—229); Band III. «Joh. Seb. Bachs Kantate: «Ein' feste Burg ist unser Gott».— Эта статья написана по случаю появления кантаты в издательстве Брейткопфа (S. 361—381). Band IV. «Über S. Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes» (S. 397—448).

«дает удовлетворение». «Но надо заранее привыкнуть к этим старым мастерам; и это зависит не только от них, но столько же от нас».

Его анализы «Страстей по Иоанну» и кантаты «Ein' feste Burg» — образцовые достижения эстетической критики. Лучшее в них — это непосредственность и свежесть. Он высказывает суждения, к которым пришел после долгой борьбы, как будто даже стыдится обнаружить их, настолько они кажутся ему неожиданными. Он осмеливается ставить Баха выше Генделя, ибо голоса у него всегда так самостоятельны и вместе с тем, взаимодействуя друг с другом, создают такое чудесное единство, какое вряд ли можно найти у кого-либо другого. Пусть Гендель пышнее, Бах — правдивее. Если он — Дюрер, то Гендель — Рубенс. Бах, говорит он, редко нравится сразу, редко воздействует непосредственно на чувство: он обращается к «живому, легко воспламеняющемуся, всепроникающему» разуму. Посредством него слушатель получает удовлетворение, вытекающее из постижения истины. Поэтому о речитативах из «Страстей по Иоанну» первый эстетик Баха говорит: «Какая истинность и правдивость! Как живо переданы характеры и события посредством одних только звуков и ритмов! Какое, на первый взгляд, простое и скрытое и все же богатое, глубокое и откровенное искусство! Кто совершеннее выразил это — именно это? Можно ли вообще думать о лучшем воплощении?» [1].

Поэтому должно прийти время Баха. Однако Рохлиц не чувствует его приближения, ему кажется, что оно скорее отдаляется. Он замечает, что первое воодушевление 1800 года, «как катящееся колесо судьбы, на один момент вознесло высоко вверх достопочтенного отца Себастьяна Баха» и затем погасло. Из баховского издания ничего не вышло, и многие сомневались в практической надобности публикации полного собрания его сочинений. Он же настаивал на нем, не думая о непосредственной практической пользе, но глядя вперед, «так как круговорот вещей раньше или позже снова выдвинет на первый план самое существенное в творениях великих мастеров».

Это признание делает честь Рохлицу как художнику, забота же о последнем ребенке Баха делает ему честь как человеку. Узнав, что Регина Сусанна, которой было восемь лет, когда умер

---

[1] Историю протестантской духовной музыки Рохлиц и его современники уже не знают. Они не подозревают о том, что было до рационалистического периода. Рохлицу неизвестно, что до Баха существовали церковные музыкальные «Страсти». Он думает, что Бах и его суперинтендант Дейлинг впервые совместно изобрели план, осуществленный в «Страстях по Иоанну». Неизвестна ему и предыстория кантаты, так как хоральную кантату он считает собственным изобретением Баха. Он думает, что Бах пользуется хоральной мелодией для того, чтобы община, не понимавшая его музыки, получила некоторое удовлетворение, слушая знакомые, всюду распространенные мелодии.

отец, живет сейчас в нужде, он опубликовал в «Музыкальной газете» «просьбу». В майском номере от 1800 года читаем:

«Кажется, никогда я не брался за перо с такой радостью, как сейчас, ибо никогда я не был так твердо уверен, что сделаю полезное дело, рассчитывая на помощь добрых людей. Из семьи Бахов осталась в живых одна только дочь великого Себастьяна Баха. И эта дочь, уже в преклонном возрасте, терпит нужду. Очень мало кто знает об этом, но она не может — нет, не должна, не будет нищенствовать! Нет, не будет, так как несомненно ответят на это письмо, и она получит поддержку. Бесспорно, есть еще добрые люди, которые не из уважения ко мне — как могу я этого требовать? — но из уважения к достойному делу не оставят без помощи последнюю ветвь такого знаменитого рода. Пусть только каждый, кто научился чему-либо у Бахов, даст хоть самую малость — как беззаботно и спокойно сможет бедная женщина прожить свои последние годы!..»

Из тех, «кто научился чему-либо у Баха», одним из первых послал свой дар Бетховен: год спустя он передал издательству Брейткопфа и Гертеля произведение, доход от которого предназначался Регине Сусанне. Нашлись и другие жертвователи, так что была собрана достаточная сумма, чтобы спасти дочь Баха от нужды и обеспечить ей спокойную старость.

Бетховена познакомил с Бахом его боннский учитель Христиан Готлоб Нефе (1748—1798). Еще мальчиком изучал он «Хорошо темперированный клавир», который называл впоследствии своей музыкальной библией. Это он сказал: «Не ручей! Морем он должен был называться» (Bach — ручей, Meer — море). В последние годы жизни он предполагал написать увертюру на тему BACH [1].

Цельтер приобрел для лейпцигского мастера двух друзей: Гете и молодого Мендельсона-Бартольди. И ему нелегко далось понимание Баха. С трудом, шаг за шагом, приходит он к убеждению, что Бах «подлинный величайший поэт» — так пишет он своему другу 9 июня 1827 года. Это письмо, целиком посвященное Баху, заканчивается следующими словами: «Рассмотрев все, что могло бы говорить против него, я вижу теперь, что этот лейпцигский кантор — божье явление, ясное и все же необъяснимое»; при этом он с гордостью добавляет, что мог бы сказать Баху:

«Ты мне работу дал,
Я тебя снова к жизни призвал» [2].

Гете охотно учился у своего друга. Он получил от Цельтера «Хорошо темперированный клавир», который играл ему Шютц,

---

[1] Arthur Prüfer. Sebastian Bach und die Tonkunst des XIX. Jahrhunderts. Antrittsvorlesung. Leipzig 1902, S. 10 u. 11.

[2] Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 481 ff.

органист из Берка. Он ощутил нечто от величия Баха. 21 июня 1827 года Гете пишет: «Я сказал себе: как будто бы вечная гармония говорит сама с собою о боге перед творением мира. Так было и в моей душе, я не чувствовал и, казалось, не имел ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств» [1]. Когда молодой Мендельсон гостил у него в мае 1830 года, он должен был играть ему Баха постоянно. Прослушав увертюру оркестровой ре-минорной сюиты, переложенной Мендельсоном для фортепиано, он сказал: «Начало так торжественно и важно, что он словно воочию видит вереницу разряженной публики, спускающейся по большой лестнице» [2].

Цельтер всегда горевал, что его друг не мог услышать мотеты, исполнявшиеся в Певческой академии. 7 сентября 1827 года он пишет ему: «Если бы настал тот счастливый день, когда я мог бы исполнить перед тобою один из мотетов Себ. Баха, ты почувствовал бы себя в центре мира, ибо ты достоин этого. Я слышал их уже сотни раз, и мне все мало и никогда не будет достаточно» [3].

Величайшую заслугу делу Баха оказал Цельтер, когда он, скрепя сердце, решил отступить на второй план перед своим учеником Мендельсоном и разрешил ему исполнить с хором Певческой академии «Страсти по Матфею» [4]. Нелегко ему далось это. Когда «молодые люди» — Мендельсон и сопровождавший его на столь трудном пути Эдуард Девриент — пришли однажды в январское утро 1829 года к Цельтеру, прервав его

---

[1] Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 495.

[2] Мендельсон рассказал это 22 июня 1830 года в письме из Мюнхена своему учителю. Он упоминает, что играл Гете инвенции и многое из «Хорошо темперированного клавира». Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832. 8. Aufl., Leipzig 1869, S. 17.

Гете записывает в дневнике, что Мендельсон играл ему произведения старых и новых мастеров. Какое впечатление произвел на него Бах, он не говорит.

[3] Band II, S. 517, Band III, S. 457 und 458. В узком кругу любителей он исполнял, по-видимому, и кантаты. Особенно восхищали его: «Brich den Hungrigen dein Brot», «Ihr werdet weinen und heulen», «Jesus nahm zu sich die Zwölfe», «Unser Mund sei voll Lachens», в которых его удивляла баховская «святая простота» и «апостольская ирония» в музыкальной декламации, вследствие чего «смысл текста часто преображался, не соответствуя точному значению слов» (II. S. 482). Вообще же баховские тексты казались ему ужасными. Поэтому он и не думал об открытом исполнении кантат и «Страстей».

[4] Цельтер дирижировал Певческой академией с 1800 года. Она была основана Карлом Фашем в 1792 году, который в 1756 году был приглашен вторым чембалистом ко двору Фридриха. Его отец Иоганн Фридрих (1688—1758), придворный капельмейстер в Цербсте, конкурировал вместе с Бахом на должность кантора церкви св. Фомы. Еще будучи студентом в Лейпциге, он основал Певческое общество.

Предысторию и историю знаменитого исполнения «Страстей» Эдуард Девриент рассказывает в своих воспоминаниях: «Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy», 2. Aufl., Leipzig 1872, S. 48—68. См. также

работу, он был готов отослать их назад с недружелюбным отказом. Мендельсон уже взялся за ручку двери, когда старик проворчал что-то о «самонадеянных молокососах». Но Девриент, от которого исходило это предложение, не потерял самообладания и начал возражать.

Уже после первых репетиций определился успех произведения. И когда оба друга направились в оперный театр, чтобы завербовать солистов, они вспомнили об удивительном совпадении: ровно сто лет «Страсти по Матфею» не исполнялись — с тех пор, как их исполнил сам Бах — и вот после столетнего забвения понадобились «комедиант» (певец Девриент) и «еврейский юноша» (Мендельсон), чтобы возродить их к жизни.

11 марта состоялась премьера. Хор насчитывал около четырехсот участников; оркестр состоял большей частью из музыкантов-любителей Филармонического общества; главные партии струнных и духовые были поручены инструменталистам, приглашенным из королевской капеллы. Штюрмер пел евангелиста, Девриент — партию Иисуса, Бадер — Петра, Бузольт — первосвященника и Пилата, Вепплер — Иуду; сопрановые и альтовые сольные номера исполняли женщины: Шетцель, Мильдер и Тюршмидт. Все участвовали бесплатно и даже отказались от контрамарок. Переписку партий взяли на себя Ритц со своим братом и шурином. Они тоже отказались от гонорара. Фанни Мендельсон порицает Спонтини, потребовавшего два бесплатных пропуска.

Мендельсон, которому было тогда ровно двадцать лет, превосходно руководил исполнением, хотя впервые управлял большим оркестром и хором [1]. Согласно традиции Певческой академии, он дирижировал за роялем, боком к публике, причем первый хор стоял позади него. К удовольствию Девриента, он только указывал вступление и «тактировал» в трудных местах, в остальных же — опускал руки.

Слушатели были восхищены не только произведением, но и необычайной для того времени тонкой динамикой хоров. «Переполненный зал казался храмом,— пишет Фанни Мендельсон,— среди присутствовавших царило торжественное благоговение; только изредка раздавались непроизвольные изъявления глубоко взволнованного чувства».

---

письмо Фанни Мендельсон от 22 марта 1829 года: S. Hensel. Die Familie Mendelssohn. Band I, Berlin 1879, S. 205—210.

Нельзя не упомянуть, что Тибо в Гейдельбергском певческом обществе еще с 1825 года исполнял баховские произведения (Предисловие к Б. XLVI, стр. 301).

[1] Правда, в этом исполнении «Страсти» были сильно урезаны. Большинство арий оказалось выкинутым; от других остались только оркестровые вступления; в партии евангелиста все, непосредственно не относящееся к истории «страстей», было выпущено. Речитатив «Und der Vorhang im Tempel zerriß» был инструментован Мендельсоном.

21 марта, в день рождения Баха, «Страсти» были повторены. Спонтини попытался помешать повторению [1], но Мендельсон и Девриент обратились непосредственно к кронпринцу, и всемогущий руководитель берлинской оперы должен был подчиниться его приказу. Второе исполнение вызвало еще больший восторг. Однако сам Мендельсон был не вполне удовлетворен: хор и оркестр провели свои партии превосходно, но солисты допустили ошибки, испортившие ему настроение.

В тот же вечер Цельтер, вполне примирившийся с затеей «молодых людей», пригласил на ужин избранное общество баховских почитателей. Жена Эдуарда Девриента сидела там с каким-то господином, показавшимся ей очень аффектированным, так как он все время беспокоился, чтобы ее рукав не попал в тарелку. «Скажите мне, кто этот дурак рядом со мною?» — тихо спросила она сидевшего поблизости Мендельсона. Закрывши рот платком, тот прошептал: «Этот дурак рядом с вами — знаменитый философ Гегель» [2].

Гегель живо интересовался Бахом и упоминает о нем в своей «Эстетике». Он говорит, что его величественную, истинно протестантскую, здоровую и в то же время ученую гениальность только в новое время смогли полностью оценить. В развитии от «чисто мелодического к характерному», в котором в конце концов «мелодическое все же сохраняется, как то, что несет в себе объединяющее душу начало»,— в этом развитии, говорил Гегель, Бах открыл подлинно рафаэлевскую красоту музыки [3]. В марте 1829 года, когда уже репетировались «Страсти», Мендельсон слушал курс эстетики у Гегеля, как раз читавшего тогда раздел, посвященный музыке [4].

Для Шопенгауэра, придававшего такое большое значение музыке, Бах не существовал. Он не подходил под его определение сущности музыкального искусства.

В начале тридцатых годов «Страсти по Матфею» исполняются уже и во многих других городах — например, во Франкфурте, Бреславле, Кенигсберге, Дрездене и Касселе. В Лейп-

---

[1] Доход с обеих постановок должен был пойти на учреждение швейных школ для бедных детей. Третьей постановкой дирижировал сам Цельтер, так как Мендельсон уехал в Англию. С того времени «Страсти по Матфею» исполнялись в Певческой академии почти каждый год в страстную неделю. В то же время упорно держалась «Смерть Иисуса» Грауна. Она исполнялась почти каждый год в то же время. Только с середины столетия она уступила место «Страстям» Баха (см.: Zur Geschichte der Singakademie in Berlin. Am fünfzigsten Jahrestag ihrer Stiftung. Berlin 1843, S. 47).

[2] Therese Devrient. Jugenderinnerungen. Stuttgart 1905, S. 309.

[3] Hegel. Ästhetik, 3. Teil, X. Band der Gesamtwerke (1838) Über Musik, S. 125—219. Бах упоминается на стр. 208.

[4] Goethes und Zelters Briefwechsel, III, S. 124 und 127. Цельтер писал об этом Гете 22 марта 1829 года.

циге «Страсти» возобновляются только в 1841 году, когда там работал Мендельсон [1].

«Страсти по Иоанну», впервые исполненные в берлинской Певческой академии 21 февраля 1833 года, не получили столь скорого признания.

Заслуга возобновления си-минорной мессы принадлежит Шельбле (1789—1837), основателю франкфуртского «Общества Цецилии». Уже в 1828 году он исполняет Credo; никто не отметил этот концерт ни единым словом. В 1831 году последовали Kyrie и Gloria. Берлинская Певческая академия в 1834 году исполняет первую часть, в 1835 — всю мессу, но с большими сокращениями [2]. Шельбле предполагал показать «Рождественскую ораторию», однако она прозвучала уже после его смерти, в 1858 году.

В общем победа, одержанная Мендельсоном, выпала лишь на долю «Страстей по Матфею». Правда, публика заинтересовалась теперь и клавирными и органными сочинениями Баха, но это было лишь косвенным следствием первой победы, причем нельзя забывать и заслуги Мендельсона, публично исполнявшего их: программы его органных концертов состояли почти исключительно из баховских произведений. Он же открыл Шуману красоту хоральных фантазий.

Оба они больше всего любили хоральную прелюдию «Schmücke dich, o liebe Seele». Шуман пишет о ней Мендельсону: «Cantus firmus окружен гирляндами золотых листьев, излучающих блаженство, и, как ты сам признавался мне, — если потеряешь в жизни надежду и веру, один только этот хорал снова возвратит их» [3].

Кантаты все еще оставались забытыми. До 1843 года Певческая академия с успехом исполнила лишь одну из них. Если бы Мендельсон, как он надеялся, стал преемником Цельтера, может быть, было бы иначе. Несколько лучше обстояло дело в Лейпциге, где со времен кантората Августа Эбергарда Мюллера (1801—1810) и особенно его преемника Иоганна Готфрида

---

[1] См. извещение об этом концерте в журнале «Neue Zeitschrift für Musik» (1841, № 15), руководимом Робертом Шуманом. Кантату на перевыборы магистрата от 1723 года «Preise Jerusalem» Мендельсон исполнил 23 апреля 1843 года, при открытии памятника Баху в школе Фомы.

[2] Zur Geschichte der Singakademie. Berlin 1843.

[3] Schumann. Musik und Musiker I, S. 153. Характерно для мендельсоновского понимания Баха письмо от 14 ноября 1840 года, в котором он рассказывает сестре Фанни о своей трактовке арпеджий в «Хроматической фантазии». В верхнем голосе он акцентирует и выдерживает ноты мелодии (Briefe aus den Jahren 1833—1847, 5. Aufl., Leipzig 1865, S. 241). Его наиболее значительные высказывания о старых мастерах из еще неопубликованного письма к Францу Хаузеру привел Кречмар (Б. XLVI, Предисловие, стр. 29). Особенно любил он кантаты «Liebster Gott, wann werd ich sterben?», «Christ unser Herr zum Jordan kam», «Also hat Gott die Welt geliebt», «Jesu der du meine Seele».

Шихта (1810—1823) Бах снова стал в почете в церкви св. Фомы. Лейпцигская деятельность Мендельсона по пропаганде баховского искусства была решающей для публичной концертной жизни. Но подлинная баховская эпоха начинается с кантората Морица Хауптмана (1842—1868).

Во Франкфурте Шельбле поставил «Actus tragicus» (1833) и кантату «Liebster Gott, wann werd ich sterben» (1834), как бы предчувствуя преждевременную смерть, оборвавшую его бескорыстную деятельность [1].

В Бреслау Иоганн Теодор Мозевиус (1788—1858) исполнил совместно с основанной им Певческой академией кантаты «Ein' feste Burg» (1835), «Gottes Zeit» (1836), «Sei Lob und Ehr» (1837), «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (1839) и два первых номера из «Рождественской оратории» (1844). Тогда же, чтобы познакомить общественность с этими произведениями, он выпустил брошюру «И. С. Бах в своих церковных кантатах и хоральных песнях» [2]. По словам Рохлица, Мозевиус, развивавший его мысли, был первым значительным эстетиком Баха. Все время он говорит о музыкальной трактовке текста у Баха, определяющей сущность его искусства.

Одновременно он уже понимает роль изобразительных моментов в музыке Баха и отмечает, что смысл слов передан в ней всегда образно. Стремлением к совершенствованию живописного изображения он пытается объяснить художественную эволюцию баховского творчества. Вот что он говорит об этом:

«Бах изображает стояние и ходьбу, покой и движение, подъем и спуск примерно с той же наивностью, которая свойственна примитивному искусству. В более поздних сочинениях сохраняются те же живописные детали, но характер музыки просветляется. Его мышление, созерцание и чувствование всегда остаются неизменными, однако позже эта живописность не выделяется как нечто изолированное, но подчиняется мелодической форме, которую он кладет в основу своих произведений. Его гений помогал находить совершенные мотивы, которые в скрытом виде уже заключали в себе потенциальную выразительность для всего того, что затем раскрывалось на протяжении произведения» (стр. 7).

---

[1] В тесном кругу по пятницам в вечерние часы он исполнял баховские кантаты. Посетив Шельбле осенью 1831 года по пути в Париж, Мендельсон слышал у него «Actus tragicus», *Magnificat* и *си-минорную* мессу, о чем сообщил Цельтеру. Hensel. Familie Mendelssohn, I, S. 333.

[2] J. Th. Mosewius. J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen, 1845, 31 страница со многими нотными примерами. В заключении — длинный перечень баховских кантат. Мозевиусу принадлежит также первый музыкально-исторический анализ «Страстей по Матфею» (Берлин, 1852, 70 стр.). О своих первых исполнениях баховских произведений он сообщает в составленной им «Geschichte der Breslauischen Singakademie» (1850).

Несмотря на наглядность изображения, Мозевиус тем не менее считает музыку Баха подлинно духовным искусством. «На примере Себ. Баха,— пишет он,— ясно видно, что не та или другая манера письма определяет духовный стиль, но только дух, исполненный святости и божества, может высказать и сделать наглядным нечто высокое — именно тогда само собой исключается ничтожное и недостойное» (стр. 10). Поэтому он думает, что кантаты вполне пригодны для богослужения, и хотел бы их слышать после проповеди.

Мозевиус был последним, кто непредвзято исследовал творчество лейпцигского кантора. Затем же Баха втягивают в борьбу направлений, с которой он не имел ничего общего; лишь спустя более чем одно поколение его стали рассматривать и изучать таким, каким он был.

Прежде всего возникла дискуссия об истинной и ложной духовной музыке. Реставрация богослужебного искусства, победоносно утвердившегося всюду к середине XIX столетия в его борьбе с антихудожественным идеалом пиетизма и рационализма, не пошла на пользу Баху. Начали обращаться к прошлому — к добаховскому времени — и осуждать кантаты лейпцигского кантора, как и всю духовную музыку XVIII века, считая ее театральной, непригодной для назидания общины. Вынесение окончательного приговора взял на себя Карл фон Винтерфельд в своем широко задуманном труде «Евангелическое церковное пение» [1].

Церковно для него искусство Эккарда, ибо оно имеет дело с объективным, а не субъективным выражением чувства. Бах же, несмотря на большое благочестие, проявляющееся в его произведениях, нецерковный композитор: его фантазия субъективна, его искусство непонятно массам, он стремится воздействовать драматически. «Именно необычайно сильное воздействие его искусства на чувство слушателей, именно те художественные средства, которыми он достигает этого, исключают чудесные, замечательные произведения Баха из церкви — дома молитвы» [2]. Нелегко было признаться в этом Винтерфельду — ведь он преклонялся перед Бахом. В конце концов он утешает

---

[1] Carl von Winterfeld. Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 3 Bände, 1843—1847. О Бахе: Band III, S. 256—428.

Карл фон Винтерфельд (1784—1852) — основоположник научного изучения истории церковной музыки. Его несомненная заслуга заключается в том, что он первым стал рассматривать Баха не как изолированное явление, но в связи со стремлениями и творчеством своего времени и внес некоторую ясность в историю кантат и «Страстей». Все же прошло еще много времени, пока музыканты освободились от старого, неисторического понимания духовной музыки во времена Баха, как это, например, явствует из работ Рихарда Вагнера.

[2] Гегель часто в своей «Эстетике» возмущается таким узким пониманием духовной музыки.

себя тем, что по крайней мере органные произведения освобождает от обвинительного приговора; как Рохлиц и Мозевиус, он не замечает, что хоральные фантазии задуманы так же живописно, как и кантаты.

Так закрылись перед Бахом церковные двери. Богослужебные хоры отказывались сделать для кантат то, что концертные и певческие организации сделали для «Страстей». Но никто не догадался обнаружить сокровища, скрытые в кантатах, ибо в них нет ничего похожего на ораторию.

Еще сильнее тормозили победное шествие баховской музыки препирательства о современном и классическом искусстве, вызванные творениями Вагнера. В результате этих споров явилось даже несколько пренебрежительное отношение к Баху. Это в общем было в порядке вещей: современность нигде так ревниво не требует к себе внимания, как в области искусства. Наиболее же роковым оказалось узкое определение классицизма, якобы противостоящего искусству Вагнера и его толкованию музыки Бетховена. Подлинно классическая музыка, утверждала консервативная партия, должна иметь дело только с совершенной формой и выражением неопределенного чувства, избегая всякой преднамеренной изобразительности в истолковании поэтического текста,— в этом ее истинное величие. Бах жил давно; следовательно, он был классическим музыкантом; следовательно, он не мог думать иначе, чем полагалось думать музыканту-классику; следовательно, он противостоит Вагнеру. Это убеждение, сложившееся в борьбе и основанное на недомыслии, было причиной того, что настоящего Баха не видели — как раз в то время, когда, наконец, мир узнал его творения!

Нерадостна предыстория издания баховских произведений. Надежды, которые возлагались на издание полного собрания сочинений, обещанное в начале XIX столетия Гофмейстером и Кюнелем (позднее Петерсом), не оправдались. Два других издателя, Зимрок и Негели, тоже не смогли издать полного собрания и вынуждены были ограничиться только тем, что имело сбыт, то есть клавирными и инструментальными произведениями[1]. Что же касается кантат, то издательство Брейткопфа и

---

[1] См. об этом сообщение Германа Кречмара о Баховском обществе (Б. XLVI, Предисловие).

О предстоящем издании «Хорошо темперированного клавира» объявил впервые Зимрок в Бонне; за ним последовали Гофмейстер и Кюнель (Петерс) и Негели. Вскоре это произведение издали в Париже. В Англии почитатель Баха Ф. А. Кольмэн подготовил его к изданию еще в 1799 году. В то же время появились инвенции и сюиты, пьесы для скрипки и отдельные органные произведения. Настойчивее всех осуществить «Oeuvres complètes» («полное собрание сочинений») стремился Петерс, имея, однако, в виду только инструментальные произведения. Величайшей заслугой этой фирмы явилось издание в сороковых годах всех органных произведений под редакцией Грипенкерля и Ройцша; это критически выверенное издание познакомило органистов с Бахом.

Гертеля попыталось в 1821 году опубликовать «Ein' feste Burg» по $1^1/_3$ талера за экземпляр и потерпело неудачу. В 1829 году Цельтер пишет Гете, что это не ходкий товар[1]. Такова судьба первой кантаты Баха, предложенной немецкому народу! С бо́льшим сочувствием были встречены шесть мотетов, напечатанные тем же издательством в 1803 году по настоянию Шихта, впоследствии кантора церкви св. Фомы. Опубликование «Магнификат» (Зимрок, 1811; в Es-dur вместо D-dur) прошло почти незамеченным[2].

После исполнения «Страстей по Матфею» обстоятельства, по-видимому, улучшились: в 1830 году появляется партитура этого произведения у Шлезингера; в том же году Зимрок издает шесть кантат («Nimm von uns Herr»; «Herr, deine Augen»; «Ihr werdet weinen und heulen»; «Du, Hirte Israel»; «Herr, gehe nicht in's Gericht»; «Gottes Zeit»). В 1831 году Траутвейн выпускает «Страсти по Иоанну». Затем снова наступает перерыв[3].

Тогда-то заинтересованные музыканты и поняли, что частные издатели никогда не смогут выпустить всего Баха и надо организовать общество для издания полного собрания баховских произведений. Об этом пишет Шельбле другу Мендельсона певцу Францу Хаузеру (1794—1870), собиравшему баховские автографы и рукописи. Шуман, так много сделавший для Баха, спрашивает в 1837 году в своем «Новом музыкальном журнале»: «Не пришло ли время и не будет ли полезно, если немецкий народ подумает о собрании и издании всех произведений Баха?»; при этом он ссылается на два опубликованных тогда письма Бетховена, в которых тот приветствует задуманное Гофмейстером издание собрания сочинений Баха[4]. Когда в 1843 году было сообщено об основании в Англии Генделевского общества, Шуман пишет в своем журнале, что недалеко то время, «когда публике надо будет представить план полного собрания сочинений Баха»[5]. В июле 1850 года было основано Баховское общество. Во главе его стали Мориц Хауптман, тогдашний кантор церкви св. Фомы, Отто Ян — биограф Моцарта и

---

[1] Briefwechsel Goethes und Zelters, III, S. 99.

[2] В 1818 году издатель Негели объявил подписку на мессу h-moll, однако без успеха. Kyrie и Gloria появились в 1833 году; вторая часть мессы — в 1845 у Зимрока. В 1818 году Зимрок издал маленькую мессу A-dur.

[3] «Крестьянская» и «кофейная» кантаты были опубликованы в 1837 году по настоянию Дена. Между 1840 и 1850 годами появилось еще семь кантат в издательстве Траутвейна (1843); три в издательстве Брейткопфа и Гертеля (1847) в качестве нотного приложения к третьему тому названной выше книги Винтерфельда «Евангелическое церковное пение».

[4] Robert Schumann, Schriften über Musik und Musiker, II, S. 103 und 104. Два бетховенских письма помещены в том же номере журнала «Neue Zeitschrift für Musik», в котором Шуман призывает к изданию баховских произведений.

[5] Там же, том XIX, стр. 87.

профессор археологии в Лейпциге, Карл Фердинанд Беккер, профессор органной игры в лейпцигской консерватории, и Шуман. Фирма Брейткопфа и Гертеля взяла на себя печатание, а также исполнение обязанностей кассира.

С самого начала Баховское общество должно было преодолевать большие трудности. Строго говоря, требовалась многолетняя предварительная работа, чтобы просмотреть весь материал и составить ясный план издания[1]. Однако, опасаясь ослабления интереса к делу, если публикация задержится, приступили к изданию того, что имелось под руками. Из-за этого возникла непоследовательность в порядке издания, которую уже никак не удалось исправить. Так получилось, что опубликовали мессу h-moll и французские и английские сюиты, не ознакомившись предварительно со старейшими вариантами: не известный издателям автограф мессы хранился у Негели, теперь он принадлежит Королевской библиотеке в Берлине. В результате пришлось издать дополнительный том с поправками.

Вначале члены дирекции предполагали вести работу по изданию бесплатно, рассматривая ее как почетное дело. Но вскоре увидели, что она отнимает все силы и все время членов дирекции, и на девятый год издания работу поручили Вильгельму Русту (1822—1892), внуку известного композитора Фридриха Вильгельма Руста из Дессау (1739—1796), который сыграл,

---

[1] Когда Рохлиц писал о Бахе, он боялся, что большинство кантат навсегда утеряно. Он не знал, что Берлин, где еще долго держалось влияние Кирнбергера и Марпурга, стал сборным пунктом для рукописей Баха. Это было исключительно важно для издания баховских произведений. Как собиратели рукописей Баха, наряду с Форкелем и Хаузером, известны Хр. Фр. Швенке (1767—1822), преемник Филиппа Эммануила Баха в Гамбурге; И. Г. Шихт (1753—1823), кантор церкви св. Фомы в Лейпциге; Георг Пёльхау (1773—1836), приобретший наследство Филиппа Эммануила Баха. Пёльхау был в 1833—1836 годах библиотекарем Певческой академии. Королевская библиотека в Берлине купила в 1841 году его собрание рукописей за 8 000 талеров. Она приобрела и библиотеку Певческой академии, содержавшую много баховских автографов. Наиболее богатое из частных собраний баховских рукописей и списков принадлежало Иосифу Хаузеру в Карлсруэ. Возможно, что и сейчас еще в Англии есть отдельные неопубликованные произведения Баха, принадлежащие любителям.

Развитие баховского культа в сороковых годах можно измерить по росту цен на его рукописи, которые вначале были так низки, что в 1824 году при продаже с аукциона имущества Швенка автограф «Magnificat» был продан за семь гамбургских марок. Для подготовки издания произведений Баха была проведена ценная предварительная работа: З. В. Ден (1799—1858) опубликовал в основанном им в 1845 году журнале «Цецилия» каталог «Бахианы» Королевской библиотеки в Берлине; Ден был организатором музыкального отдела библиотеки. В тридцатых годах Хаузер приступил к составлению перечня баховских произведений; он содержит 672 номера. Мендельсон живо интересовался этой важной работой своего друга и помогал ему; в 1834 году он прислал ему список всех баховских произведений, находившихся в Берлине. Этот каталог не был напечатан.

наряду с Эммануилом Бахом, столь большую роль в истории фортепианной сонаты. С идеальной преданностью он руководил изданием от девятого до двадцать восьмого тома. Его предисловия к каждому тому — подчас подлинные шедевры. Наряду с критическими и историческими вопросами в них обсуждаются и чисто практические, касающиеся исполнения баховской музыки. Под конец он устал — работа превышала силы одного человека; к тому же и ответственность была слишком велика, чтобы ее мог нести один человек. В 1882 году он вышел из состава редакции, чтобы целиком отдаться новой работе: с 1880 года он стал кантором церкви св. Фомы[1]. На его место явились свежие силы: Дерфель, граф Вальдерзее, Науман, Вюльнер. Они довели до конца это трудное дело, теперь уже по заранее намеченному плану.

27 января 1900 года дирекцией Общества был представлен последний, XLVI том. Из основателей Баховского общества к этому времени уже никого не было в живых.

До самого последнего времени дело страдало от равнодушия публики. К концу первого года издания имелось триста пятьдесят подписчиков и число их не увеличивалось; без воодушевляющей помощи Франца Листа и Хаузера, усердно вербовавших новых подписчиков на место выбывших, число их даже уменьшилось бы. Финансовая сторона дела все время была в таком плохом состоянии, что угрожала самому существованию Общества. Лишь немногие из музыкантов сознавали, как важна его работа. К ним принадлежал Брамс, который считал двумя величайшими событиями, свидетелем которых ему довелось стать, объединение германского государства и окончание издания собрания сочинений Баха. Рассчитывали на церковные хоры, но они не подписались.

Правда, нельзя забывать, что это издание было задумано крайне непрактично. Надо было платить вперед за каждый том и сразу подписаться на все издание. Отдельно тома не продавались. Между тем на некоторые из них был спрос, а именно на «Страсти», клавирные и органные произведения; продавая их отдельно, дирекция поправила бы свои финансовые дела и, возможно, заинтересовала бы публику. Когда же, наконец, в 1869 году разрешили розничную продажу по цене в тридцать марок за том — двойная цена подписной,— лучшее время было упущено. Пресса почти не интересовалась изданием. Так жизненный путь Баха снова отразился на истории издания его творений.

---

[1] Между Хауптманом и Рустом изданием руководил Эрнст Фридрих Эдуард Рихтер (1868—1879). Уход Руста был вызван отчасти справедливой критикой работы по изданию сочинений Баха в заявлении, поданном Шпиттой дирекции Общества. В 1888 году Руст вышел и из дирекции. Его ценным предисловиям вредит иногда неясное и неточное изложение.

Ценным дополнением к предприятию Баховского общества явился единолично созданный труд Шпитты — биография Баха. Первый том вышел в 1873 году, второй — в 1880[1]. Впервые мир получил настоящую биографию великого композитора. Все, вплоть до Форкеля, только воспроизводили некролог, более или менее свободно при этом фантазируя. После него довольствовались сравнением имевшихся сведений. Никто не опубликовал работы, соответствующей историческим требованиям. Биттер (1813—1885), позднее прусский министр финансов, задался этой целью в своей книге «И. С. Бах», однако ему не удалось освободиться от дилетантизма[2].

Книга Шпитты в своем роде единственное явление в истории искусства. Не часто бывает, чтобы первый научный труд, посвященный какой-либо художественной эпохе, оставил так мало работы для последующих поколений. В исследовании Шпитты возрожден к новой жизни не только Бах, но и весь мир, в котором протекала его деятельность.

Правда, это не книга для среднего читателя, но и не справочник для музыканта. Для этого она слишком научна, и план ее не всегда достаточно прост и ясен: автор объединяет в одно целое биографию Баха, описание его произведений и состояние современного ему искусства. Только те, кто на досуге и с любовью может следить за гениально переплетающейся нитью повествования Шпитты, почувствуют глубину и красоту его творения. Книга должна была положить конец поверхностно популярным биографиям Баха.

Однако труд Шпитты не вполне удовлетворяет музыканта с эстетической точки зрения, хотя в нем и есть чудесные анализы, изложенные поэтическим языком; кто хоть раз прочтет их, тот никогда их не забудет. Но исторические изыскания слишком сильно отодвигают на второй план эстетические; книга нигде не дает ясного и цельного представления о художественном своеобразии баховского искусства. Яснее всего сформулировал этот упрек Рене де Реси в «Revue des Deux Mondes» (1885). Именно на примере Шпитты мы видим, что баховская эстетика уже не воспринималась столь непосредственно, как во времена Мозевиуса; очень ясно проявляется его желание противопоставить лейпцигского кантора, как представителя чистой музыки, заблуждающимся художникам современности.

---

[1] В издательстве Брейткопфа и Гертеля. В книге около 1900 страниц. Филипп Шпитта (1841—1894) по специальности был филологом. В 1875 году получил приглашение в берлинский университет на должность профессора истории музыки. В 1889 году его книга была переведена на английский язык.

[2] О своих предшественниках Шпитта сообщает в предисловии к первому тому, стр. 6—9. Следует упомянуть: C. L. Hilgenfeld. J. S. Bach. Leipzig 1850; Bitter. J. S. Bach, два тома, 2 изд. 1880 года. Последняя книга все же немало способствовала знакомству с Бахом.

Историческое исследование вытеснило эстетику. Это относится и к последующим, примыкающим к Шпитте, биографиям. Они не дополняют его в художественном отношении так, как это было бы желательно, и одновременно не могут освободиться от его влияния, переплетая изложение биографии с анализом произведений. Для такого соединения нет ни малейшего основания. События жизни Баха связаны с созданием его творений менее, чем у какого-либо другого художника; они мало что дают для понимания его личных переживаний. Однако этими замечаниями не умаляются заслуги новейших популярных биографий[1].

Меньше всего выиграли от издания баховских сочинений как раз те, на кого, по словам Хауптмана, оно было рассчитано. Несмотря на то, что с самого начала почти каждый год выходило в партитурах по десять кантат в томе, они едва ли исполнялись чаще, чем раньше. Только с возникновением в различных городах баховских объединений намечается некоторый сдвиг. В Вене, куда «Страсти по Матфею» проникли в 1862 году, Брамс руководил исполнением кантат в местном Певческом обществе. Роберт Франц выступил литературным защитником кантаты[2]. «Страсти» после 1860 года исполнялись во всех городах.

Распространение клавирных произведений, начатое Мендельсоном, продолжал Франц Лист; блестящими переложениями органных произведений, в особенности соль-минорной и ля-минорной фуги, он снова обратил внимание публики на Баха как органного мастера. Когда же в середине сороковых годов вышло издание Петерса, прелюдии, фуги и хоральные фантазии лейпцигского кантора получили доступ во все церкви. Важнейшим событием в победном шествии Баха явилось торжественное открытие памятника ему в Эйзенахе в 1885 году, на котором явно обнаружилось преклонение перед Бахом художников, сплотившихся вокруг Листа.

---

[1] Эти биографии перечислены в составленном Шнейдером указателе баховской литературы (Bachjahrbuch 1905). Упомянем следующие: Рейсман (1880), Отто Гумпрехт (1883), Вильям Кар (по-французски, 1885), Р. Батка (Reclam, 1893), Г. Барт (1902). Ф. Вольфрум (1906) рассматривает преимущественно инструментальные произведения, обещая в будущем изучать и кантаты, однако в оглавлении следовало бы как-нибудь указать на неполноту книги. В том виде, как она вышла, Бах напоминает недостроенную улицу в Америке, неожиданно обрывающуюся в поле. Эпиграф к книге гласит: «Мы служим истории лишь постольку, поскольку она служит жизни». От всего сердца мы желаем этого всякому художнику.

К новейшим баховским биографиям принадлежит и французская книга А. Пирро (1906). Однако подлинные достижения в деле изучения Баха мы найдем не в биографиях, но скорее в замечательных работах, появившихся в различных журналах; они цитируются в этой книге. В настоящее время большинство таких работ печатается в «Баховских сборниках» (Bachjahrbücher).

[2] «Neue Zeitschrift für Musik», Band 47, S. 49—52 (1857).

Известно, что Вагнер был почитателем Баха. Он считал его великим учителем Бетховена; когда юноша стал мужчиной, с помощью Баха он преодолел влияние Гайдна. В своей статье «Was ist deutsch» Вагнер пишет о значении лейпцигского кантора для немецкой духовной жизни следующее:

«Чтобы в одном возвышенном образе познать удивительное своеобразие, силу и значение немецкого духа, надо с глубоким вниманием рассмотреть почти необъяснимое, загадочное явление и музыкальное чудо — Себастьяна Баха. Он являет собою историю духовной жизни немецкого народа во время отвратительного столетия полного угасания. Посмотрите на эту голову, облаченную в дурацкий французский парик, на этого мастера, в поисках работы странствовавшего как жалкий кантор и органист по маленьким городкам Тюрингии, названия которых мы едва ли знаем сейчас. Он был настолько незаметен, что потребовалось целое столетие, чтобы извлечь из неизвестности его произведения. Даже в музыке он избрал художественную форму, внешне отображавшую его время,— сухую, лишенную гибкости, педантичную,— точное изображение в нотах парика и косички. И вот посмотрите, какой мир строит из этих элементов непостижимо великий Бах! Я только указываю на эти творения, ибо невозможно каким-либо сравнением передать их богатство, возвышенность и все заключенное в них значение» [1].

К сожалению, нигде более Вагнер не сумел подойти ближе к сущности баховского искусства и не передает своих эстетических впечатлений.

Нельзя также умолчать о том, что байрейтского мастера не удовлетворяли баховские кантаты в качестве церковной музыки, так как подлинно богослужебным искусством он признавал только хоровое пение, в крайнем случае сопровождаемое органом. Присоединение инструментов к хору было для него началом падения этого рода искусства. Поэтому Вагнер чаще говорит о мотетах лейпцигского мастера, кантат же почти не упоминает [2].

Больше, чем словами, он подготавливает путь к Баху своими произведениями. Из них мир снова узнал глубокую внутреннюю связь между словом и звуком в музыке, соединенной с поэзией. Вагнеровское искусство произвело переворот во всем музыкальном восприятии. Слушатель стал взыскательнее. Его удовлетворяло теперь только подлинно характерное; его волновал лишь настоящий музыкальный драматизм. Так постепенно погрузился в забвение целый период музыкальной литературы, и вместе с музыкальной драмой байрейтского мастера была вызвана к новой жизни драматическая духовная музыка лейпцигского кан-

---

[1] Gesammelte Werke, Band X, S. 65 und 66. Написано в 1865 году.
[2] «Страсти» он упоминает в томе 1, стр. 169.

тора. Борьба, которую Вагнер вел с «красивым» в искусстве, одновременно была, хотя сам Вагнер и не сознавал этого, борьбой за Баха, чье «мощное, глубокое поэтическое понимание текста» поражало его уже в мотетах. Только теперь, когда борьба закончилась, мы понимаем значение этой победы; наше восприятие Баха полностью изменилось. Сейчас для нас совершенно непонятно, каким образом послебетховенское поколение оставалось нечувствительным к величию Баха и как в кругах даже тех, кто разрабатывал план большого издания творений Баха, делались различия между его «привлекательными» и «непривлекательными» произведениями.

Среди французских художников с самого начала было много почитателей Баха — это показывает живое участие в подписке на полное собрание. К ним принадлежала старая школа французских органистов, а также Гуно; о понимании последним Баха нельзя судить только по его сомнительной обработке домажорной прелюдии из «Хорошо темперированного клавира». Сен-Санса, бесспорно, следует отнести к лучшим знатокам Баха, так же как и Габриеля Форе. Творцы современного французского органного искусства — Гильман, Видор и Жигу опираются непосредственно на Баха. Инструментальные произведения пропагандировал скрипач Шарль Буве со своим небольшим Баховским обществом. Решающим моментом для публичного признания Баха было парижское исполнение «Страстей по Матфею» обществом «Конкордия» под управлением Видора в 1885 году. Отличные исполнения кантат организует Schola cantorum под управлением Венсана д'Энди и Шарля Борда; только этой цели посвятило себя специально организованное по инициативе Форе и Видора парижское Баховское общество, руководитель которого Гюстав Брэ прежде всего был озабочен созданием хорошего хора, что в условиях парижской музыкальной жизни, пожалуй, самое трудное. Вообще отсутствие смешанных хоров — величайшее препятствие во Франции для распространения баховских произведений; пройдет еще не один год, пока обстоятельства изменятся и широкие круги ознакомятся с Бахом — автором кантат. Из переводчиков баховских текстов следует назвать в первую очередь Мориса Бухо и госпожу Генриетту Фукс[1]. Полный перевод всех кантат подготавливает Брэ, дирижер Баховского общества.

Во Франции с наибольшей ясностью видно, как Вагнер подготовил почву для понимания Баха. Увлечение лейпцигским мастером возникло именно тогда, когда исчерпало себя ставшее модным увлечение Вагнером и пришли к убеждению, что в его музыкальной поэзии есть нечто чуждое французскому

---

[1] См. также Геварта — французское издание «Страстей по Матфею» (Paris — Bruxelles, Zemoine).

духу. Тогда и обратились к Баху. С каждым годом становится все яснее, как близки его музыкальные образы французскому восприятию искусства. Характерное выступает у него в совершенной пластической форме; напротив, величаво-бесформенное в музыке Вагнера всегда будет чуждым французскому духу. Даже французская военная музыка подпала под влияние Баха. Чтобы сделать хоральные прелюдии доступными для народа, господин Т. Барнье, руководитель оркестра 57-го пехотного полка в Бордо, переложил их для военной капеллы и исполняет их в садах и парках.

Преимущество Англии перед Францией заключается в том, что она располагает превосходными хорами. Будущее покажет, как закончится здесь борьба между Бахом и Генделем. Нельзя отрицать, что на континенте Гендель вынужден был уступить свое место Баху. Также общеизвестно, что увлечение кантатами вытесняет ораториальные произведения, еще два десятилетия тому назад господствовавшие в нашей музыкальной жизни. Мендельсон в этом отношении разделяет судьбу Генделя.

В Бельгии неутомимый Геварт с большим успехом борется за дело Баха.

Кантор церкви св. Фомы торжествует и в Риме. Вначале отдельные его произведения исполнялись в частных концертах, которые организовали фон Кейделль, профессор Хельбиг и доктор Менгарини. С небольшим хором, набранным из участников этих концертов, Алессандро Коста разучил си-минорную мессу. Когда же папа разрешил женщинам петь в богослужебных местах, он пригласил в начале 1889 года избранное римское общество и исполнил баховскую мессу. В своем «Trionfo della Morte» (1894, стр. 41 и след.) д'Аннунцио описывает публику и ее впечатление от этого знаменательного исполнения. Римское Баховское общество возникло в 1895 году.

Но все это только внешнее в победе, одержанной Бахом; значительно более важно то, что можно вычитать из партитур композиторов XIX столетия. Начиная с Мендельсона, все наши выдающиеся композиторы учились у Баха; он не был для них педантичным учителем, а тем, кто призывал бороться за правдивую и ясную выразительность и искать богатство не в используемых средствах, но в совершенной разработке темы. У Вагнера баховский дух яснее всего проявляется в партитуре «Мейстерзингеров». Интересные признаки возрождения Баха находим в искусной полифонии Регера. Мы не знаем, как повлияет Бах на современную оркестровую композицию; одно, во всяком случае, ясно: он снова вернет нас к простоте и откроет будущим поколениям исключительное чувство формы[1].

---

[1] Интересные современные высказывания о Бахе мы найдем в анкете, проведенной журналом «Musik», V. Jahrgang, Heft I, 1905—1906.

Что же касается современного почитания баховского творчества, то надо остерегаться принимать всерьез все словесные восхваления. С тех пор, как признание баховского искусства уже не считается смелостью, но поощряется, многие говорят не то, что пережили, но что слышали и чему научились.

Как далеко мы продвинулись на самом деле?

Наша домашняя музыка стоит под знаком Баха. Этого нельзя забывать. Инвенции, сюиты и «Хорошо темперированный клавир» стали народным достоянием. Недостаток теоретического музыкального образования у современного среднего любителя возмещается баховской школой, в которой он уже ребенком практически узнает некоторые законы голосоведения, модуляции, построения темы и произведения в целом. Таким образом вырабатывается бессознательная способность оценки и суждения, предохраняющая от банального.

С публичной музыкальной практикой дело обстоит не столь хорошо. Кто ищет в наших концертных залах всего Баха, будет несколько разочарован. Фортепианные виртуозы предлагают нам больше транскрипций органных произведений, нежели оригинальных произведений. Неясно, из каких соображений это делается. Почему публике преподносят все время одну и ту же ля-минорную прелюдию и фугу? Исполнение органной пьесы на рояле, даже в листовской обработке, всегда будет только суррогатом. Часто ли исполняются сюиты, «Хорошо темперированный клавир», Итальянский концерт, Хроматическая фантазия, ля-минорный клавесинный концерт, до-мажорный концерт для двух клавесинов? Принадлежат ли Бранденбургские концерты и оркестровые сюиты к золотому фонду наших программ? Исполняются ли регулярно светские кантаты Баха?

Статистика наших концертных программ дает много любопытного, обнаруживая, как мало у нас городов, где слушатель действительно может познакомиться с Бахом.

Духовные кантаты находятся в особом положении. Даже там, где «Страсти» исполняются регулярно, постановка кантат связана с трудностями. Как будто отпугивает само слово «кантата». Многие дирижеры, начертавшие имя Баха на своем знамени, считают неудобным включать в программы концертов кантаты, кроме одной или двух, ставших классическими. Они кажутся им недостаточно декоративными. Если же кому и придет в голову заполнить вечер кантатами, то он должен призвать всех муз и всех святых, чтобы убедить дирекцию хора, которая боится, что программа не привлечет слушателей и окажется недостаточно разнообразной. Иной раз чувствуешь себя перенесенным в то время, когда гамбургское Баховское общество, заслуги которого несомненны, в 1858 году из боязни, чтобы не оказалось «слишком много Баха», объявило следующую программу: восьмиголосный мотет И. С. Баха; «Колыбельная»

Шопена; торжественная сцена из «Тангейзера» (переложенная для фортепиано); хорал «Jesu meine Freude» И. С. Баха[1].

Наконец дело дошло до того, что в наше время оспаривается право исполнения баховских кантат вне церкви. В одном из докладов на втором баховском торжестве (1904) был выставлен лозунг: «Вернуть церкви духовные музыкальные произведения Баха»[2].

Успех концертов из одних только кантат всюду, где осмеливались давать их, показал, как необоснованны были любые опасения.

В сравнении с кантатами все остальное, что создал Бах, кажется не более чем дополнением. Пока из духовных произведений известны только «Страсти», месса и «Рождественская оратория», нельзя сказать, что весь Бах снова наш. Он еще неизвестен, мы только начинаем с ним знакомиться.

Работа по изучению Баха с исторической и критической стороны в основном уже завершена. Пришло время, чтобы эстетика заняла место истории и постигла сущность баховского искусства во всей его глубине и богатом многообразии[3]. Все сильнее ощущается необходимость в более тщательном изучении музыкальной практики во времена Баха. В этом отношении нас ожидает еще много интересных открытий. Они нам необходимы. Вопрос об исполнении Баха тем сложнее, чем более мы углубляемся в него. Он распадается на ряд частных вопросов, разрешение которых могут дать лишь случайно сохранившиеся исторические указания и постоянно повторяемые практические эксперименты.

Разъяснению этих вопросов и вообще правильному распространению баховского искусства посвятило себя новое Баховское общество, учредившее для этого специальные торжества, проводимые раз в три года. Три торжества уже состоялись и многое сделали для поощрения и развития поставленных задач[4]. Однако, несомненно, самое главное не баховские торжества и не то, что официально делается во славу Баха, но тихая скромная работа многих неизвестных музыкантов, которые не ищут у Баха ничего другого, кроме внутреннего удовлетворения, и передают это богатство своим ближним. Только с их помощью Бах полностью откроется нам.

---

[1] См.: Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. Leipzig 1890.

[2] Bachjahrbuch 1904, S. 25.

[3] См. Предисловие Кречмара к Б. XLVI. А. Шеринг обращается ко всем серьезным друзьям Баха в Bachjahrbuch 1905 года.

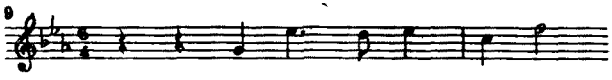
[4] Берлин — 1901; Лейпциг — 1904; Эйзенах — 1907. Новое Баховское общество было основано 27 января 1900 года. В этот же день закрылось старое Общество, поскольку оно выполнило свое назначение — издание произведений Баха. Баховский музей в Эйзенахе принадлежит новому Баховскому обществу.

## XIII

## ОРГАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Из всех своих органных прелюдий и фуг Бах опубликовал только прелюдию и фугу Es-dur, помещенную в третьей части «Klavierübung» («Клавирных упражнений»). Все остальные произведения этого рода дошли до нас в рукописях — в автографах, которые составляют одну треть сохранившегося, в копиях и даже в копиях с копий. Удивительно, что при подобных обстоятельствах не потерялось больше. Например, фа-минорная прелюдия:

и фуга дошли до нас в копии, сделанной учеником Киттеля! Мы должны быть благодарны Кребсу за сохранение большой до-минорной фантазии:



В конце рукописи Кребс замечает, что он снял копию 10 января 1751 года, спустя несколько месяцев после смерти учителя. Эта рукопись чуть не попала в руки лавочника, который хотел использовать ее как макулатуру. К счастью, ее спас придворный органист Рейхардт из Альтенбурга. Как неверного домоправителя среди переписчиков следует упомянуть русского пианиста Пальшау из Петербурга, который позволил себе исправить дорийскую токкату, при этом отредактировав ее, по выражению Руста, как русский цензор.

Большинство органных произведений относится к веймарскому и довеймарскому времени. В Кётене и в первый лейпцигский период Бах, по-видимому, только по случаю писал для органа. Затем, приблизительно с 1735 года, снова пробуждается первая любовь и возникают гигантские органные произведения последнего периода зрелого мастерства. Тогда же он пересмат-

ривает и перерабатывает свои старые композиции. За этим занятием его настигла смерть.

Только в виде исключения можно определить точное время возникновения отдельных прелюдий и фуг. Так, Шпитта полагает, что большая соль-мажорная прелюдия и фуга (II, № 2; Б. XV, № 11) написаны в 1724 или 1725 году, а до-мажорная (II, № 1; Б. XV, № 15) — в 1730 году. Он ссылается при этом на знаки нотной бумаги, на которой написаны эти произведения: такие же знаки стоят и на партитурах кантат, возникших именно в эти годы.

Вообще же при определении хронологии приходится более руководствоваться чисто художественными соображениями. К счастью, они дают довольно ясные указания. Всякий проницательный исполнитель прелюдий и фуг при ближайшем знакомстве с ними распределит их по четырем группам: ранние произведения, в которых Бах находится под влиянием современных ему мастеров; более зрелые, в которых предчувствуется будущий мастер; совершенные композиции веймарского времени и последние творения.

Сохранилось около двенадцати прелюдий и фуг, в которых Бах предстает гениальным учеником Фрескобальди и Букстехуде[1]. В этих произведениях снова оживает период «бури и натиска» раннего органного искусства. Прелюдии драматически оживленны, иногда изложены разбросанно, им недостает цельности; фуги часто еще запутанны, но в соразмерности частей уже ощущается величие будущих творений.

В дальнейшем не только совершенствуется органная техника Баха, но — что важнее — музыкальное строение становится ясным и пластичным, чего Бах не мог встретить ни у Букстехуде, ни у Фрескобальди, а только у итальянских мастеров — Легренци, Корелли и Вивальди[2]. В Германии тогда впервые познакомились с этими композиторами; Бах ревностно изучал их. В до-минорной фуге на тему Легренци (IV, № 6; Б. XXXVIII, № 14):

---

[1] К ним принадлежат: прелюдия и фуга G-dur (IV, № 2), c-moll (IV, № 5), C-dur (III, № 7), g-moll (III, № 5; Б. XV, № 5), a-moll (III, № 9), токката и фуга E-dur (Б. XV, стр. 276), фуга c-moll (IV, № 9), прелюдия a-moll (IV, № 13), фуга c-moll на тему Легренци (IV, № 6), фуга h-moll на тему Корелли (IV, № 8), фантазия G-dur (IV, № 11), канцона (IV, № 10), прелюдия и фуга d-moll (III, № 4) и пастораль F-dur (I, стр. 86). Четыре последних произведения значительно выше других и приближаются к совершенству. Тема фуги d-moll — та же, на которой построена тема первой сонаты для скрипки соло g-moll, причем приоритет принадлежит скрипичной сонате. Прелестная пастораль — одна из любимых пьес Мендельсона. В издании Петерса к пасторали присоединены клавирные пьески, не имеющие к ней никакого отношения.

[2] См. в издании Петерса том VIII, в издании Баховского общества — том XXXVIII/2.

и в си-минорной на тему Корелли:

(IV, № 8; Б. XXXVIII, № 19), тридцать девять тактов которой он расширяет до ста, чувствуется его стремление к воплощению нового идеала, к простым, крупным линиям. С ре-минорной канцоной (IV, № 10; Б. XXXVIII, № 20) он вступает в мир прекрасных форм, который уже никогда не покинет. Соль-мажорная фантазия (IV, № 11; Б. XXXVIII, № 10) — пятиголосное широко развитое произведение со спокойной, совершенной полифонией, оживленной блестящими, но простыми пассажами, которые свойственны северной органной школе. Так через итальянцев Бах освобождается от влияния Букстехуде, воскрешает и преображает идеалы, которые воодушевляли немецкую органную музыку в течение двух поколений.

Можно только предположительно указать хронологическую последовательность произведений, созданных после достижения творческой зрелости[1]. Маленькая фуга g-moll (IV. № 7; Б. XXXVIII, № 18) и известная ре-минорная токката и фуга (IV, № 4; Б. XV, стр. 267), несомненно, означают переломный момент в творчестве Баха. Органная музыка еще не знала такой мощной и широко задуманной темы, как в фуге g-moll с ее стремительным, сжатым развитием, где почти полностью преодолено многословие. Невыразительно только вторичное вступление педали — пережиток старины.

В токкате и фуге d-moll мятежный дух подчиняется, наконец, законам формы. Драматическая основная мысль сочетается со смело нагроможденными пассажами токкаты, а интерлюдии в фуге, состоящие из ломаных аккордов, служат для еще более сильного нагнетания напряжения.

Непосредственная свежесть изобретения придает этим произведениям особое очарование. На слушателя они производят, может быть, более непосредственное воздействие, чем осталь-

---

[1] К ним относятся: фуга g-moll (IV, № 7); небольшая фантазия c-moll (IV, № 12), особенно любимая и часто исполнявшаяся Мендельсоном; токката и фуга d-moll (IV, № 4; Б. XV, стр. 267) и C-dur (III, № 8, Б. XV, 253); прелюдия и фуга D-dur (IV, № 3, Б. XV, № 2) и C-dur (IV, № 1; Б. XV, № 1).

ные органные произведения Баха; исполнитель же переживает при этом нечто подобное тому, что чувствовал сам композитор, когда впервые воплощал в них все богатство звучностей и комбинационные возможности, предоставляемые органом.

Поэтому блестящий пафос ре-мажорной прелюдии и фуги (IV, № 3; Б. XV, № 2) и до-мажорной токкаты и фуги (III, № 8; Б. XV, стр. 253) увлекает нас с той же силой, как и раньше. Быть может, мы оценим их даже лучше, чем те, кто слышал их до нас, так как музыка XIX столетия имеет во всяком случае одно несомненное достоинство: тот, кто воспитан на этой музыке, умеет отличать ложный пафос от истинного и с особым восхищением преклоняется перед последним, ибо он редко встречается.

В этих фугах, а также в до-мажорной фуге с величавой прелюдией (IV, № 1; Б. XV, № 1) необычайно сильно проступает виртуозный элемент. Они покоряют блеском изложения. Все же к ним еще не приложимо со всей строгостью известное правило о том, что первый раздел фуги должен быть хорошим, второй — еще более лучшим, третий же — превосходным: в обеих до-мажорных фугах напряжение к концу ослабевает.

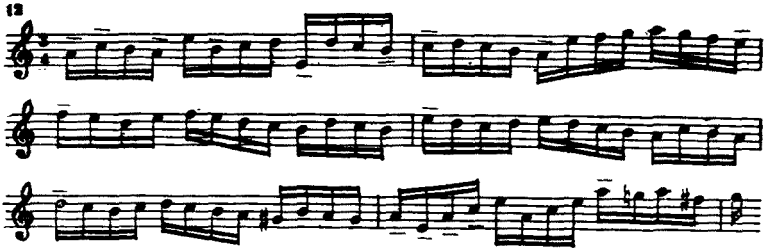
Между этими юношескими шедеврами и произведениями зрелого мастерства сам Бах провел ясно различимую границу: первые он оставил такими, какими они возникли; над зрелыми произведениями он неустанно работал, пока они не получили, наконец, свою окончательную форму. Поэтому наиболее ценны для нас не ранние копии этих произведений, иногда даже не автографы, а рукописи, относящиеся к последней редакции. Например, сохранившийся автограф прелюдии и фуги A-dur (II, № 3; Б. XV, № 6) не имеет практического значения: это ранняя, несовершенная редакция данного произведения с размером в $^3/_8$ вместо позднейших $^3/_4$. Следует заметить, что и заглавия в различных копиях не одинаковы: некоторые прелюдии названы фантазиями или токкатами, иногда же просто «Pièce d'orgue» («пьеса для органа»); встречаются и итальянские названия [1].

Больше всего Бах работал над фугами a-moll (II, № 8; Б. XV, № 13) и g-moll (II, № 4; Б. XV, № 12). Тема первой в первоначальной редакции встречается в трехголосной клавирной фуге [2]:

[1] Произведения для органа, написанные в Веймаре (и Кётене?), частью в позднейших редакциях, следующие: прилюдии и фуги f-moll (II, № 5; Б. XV, № 4), d-moll (токката; III, № 3; Б. XV, № 8), F-dur (токката; III, № 2; Б. XV, № 10), C-dur (II, № 1; Б. XV, № 15), G-dur (II, № 2; Б. XV, № 11), c-moll (фантазия; III, № 6; Б. XV, № 7), c-moll (II, № 6; Б. XV, № 16), A-dur (II, № 3; Б. XV, № 6), e-moll (III, № 10; Б. XV, № 3), g-moll (фантазия; II, № 4; Б. XV, № 12), a-moll (II, № 8; Б. XV, № 13).

[2] Б. III, стр. 334; Петерс, клавирные произведения, тетрадь 4.

12



Здесь налицо уже все элементы окончательной темы, но величественная простая мелодическая линия, как ее представлял себе композитор, еще заслонена побочными нотами и недостаточно развита. Только после длительной работы приобретает она спокойную пластичность, тема легко и непринужденно, словно играя, и в то же время уверенно и сильно проходит в беге шестнадцатых:

13

И окончательный план фуги в общих чертах заключен уже в первой редакции.

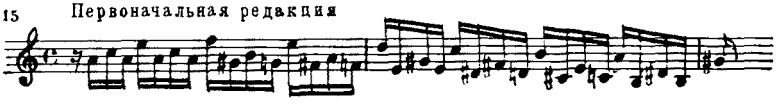
Прелюдия к этой фуге тоже изменилась. И. П. Кельнер сохранил раннюю копию; величественная поступь, с которой начинается эта прелюдия, еще недостаточно ясно выделяет хроматическую линию, лежащую в ее основе:

Окончательная редакция

14

Первоначальная редакция

15



Во втором издании «Большой школы генерал-баса» Маттесон сообщает, что на органном испытании в 1725 году он предложил участникам соревнования следующую тему для импровизации:

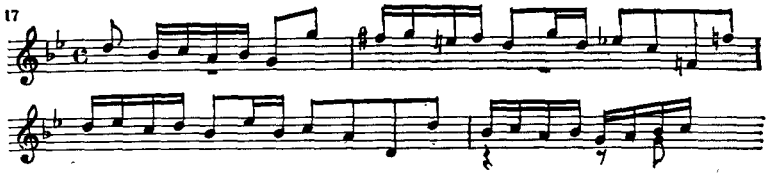
16

Он не называет имени Баха, но говорит, что знает, кому принадлежит эта тема и кто впервые искусно обработал ее. Скорее всего он слышал эту фугу в то время, когда Бах при-

езжал в Гамбург в 1720 году. Последний играл ее Рейнкену, может быть, с намерением тем самым выказать ему уважение, ибо основной мотив фуги заимствован у Рейнкена.

Позднейшее изменение (возможно также, что сама тема была изменена Маттесоном) незначительно, тем не менее обнаруживает мастерство композитора, ибо освобождает тему от беспокойства и придает ей цельность:

17

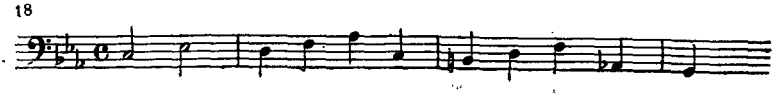


Обе названные фуги виртуозны, равно как и фуги C-dur и D-dur. Но это уже не только поток блестяще-оживленных пассажей: перед нами совершенные архитектонические построения — поздняя музыкальная готика. Как и в средневековой архитектуре, пышные детали, ажурная работа служат лишь для объединения простых, смело взвивающихся линий в живое целое — для передачи мощи в гибких формах. По строению фуга a-moll проще и прозрачнее, однако фуга g-moll превосходит ее богатством фантазии.

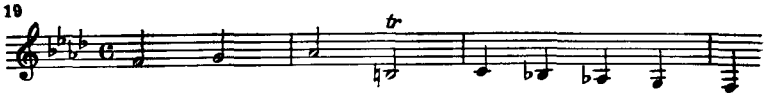
В общем же в веймарских фугах виртуозный элемент все более отступает на второй план. Темы становятся компактными, простыми, почти суровыми, лишаются украшений; в их проведениях отсутствуют элементы внешнего эффекта. Перелом знаменует соль-мажорная фуга (II, № 2; Б. XV, № 11), тема которой, однако уже в миноре, снова появляется в первом хоре кантаты «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21). В темах других фуг уже нет оживленных пассажей, они состоят из тяжелых «опорных» нот; к этой группе фуг относятся следующие: C-dur (II, № 1; Б. XV, № 15); c-moll (II, № 6; Б. XV, № 16); другая, тоже c-moll (III, № 6; Б. XV, № 7); f-moll (II, № 5; Б. XV, № 4); F-dur (III, № 2; Б. XV, № 10); d-moll (III, № 3; Б. XV, № 8); A-dur (II, № 3; Б. XV, № 6). Из-за отсутствия внешнего блеска эти произведения как у исполнителей, так и у слушателей не столь популярны, как фуги a-moll и g-moll. Но тот, кто вникает в них глубже, предпочтет их предшествующим, хотя на первый взгляд они и не так увлекательны. Они более величественны, чем патетичны.

Фуги c-moll и f-moll (см. примеры 18 и 19) полны мощ-

18

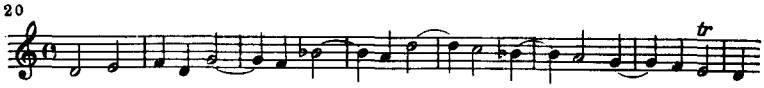


19



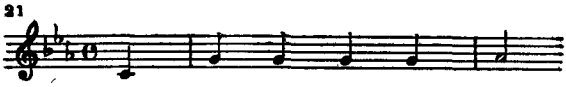
ного трагизма; они освобождены от всякой страсти, в них говорит лишь великая скорбь и глубокая тоска. Тема фуги d-moll рисует нам чудесный образ спокойной силы. Кажется, будто видишь мощную арку из монолитных глыб:

20



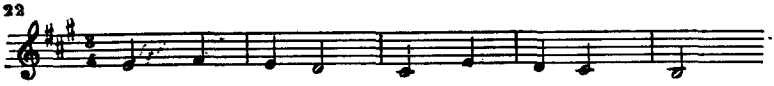
Фуга c-moll:

21



с такой величавостью преодолевающая свое хроматическое противосложение, по словам одного органиста, предстает как символ веры. Тему словно солнечным светом озаренной фуги A-dur:

22



он хотел обозначить как «радость веры». Примечательно, что эта же тема с небольшими изменениями проводится в оркестровом вступлении в кантате «Tritt auf die Glaubensbahn» («Вступи на путь веры», № 152). Обратим внимание на любопытный ритм шага в приведенной теме.

Трудно определить, насколько связаны между собою прелюдии и фуги. Органическое целое представляют прелюдии и фуги A-dur, d-moll (токката), C-dur и G-dur. То же самое относится и к ми-минорной прелюдии и фуге (III, № 10; Б. XV, № 3), уникальным по сжатости изложения. Внутреннее родство темы фуги a-moll с мотивами ее прелюдии так живо бросается в глаза, что кажется, она непосредственно рождается из прелюдии, как Венера — из пены морской.

Напротив, обе прелюдии c-moll и токката F-dur возникли, по-видимому, позже соответствующих им фуг. Очевидно, прелюдии, написанные к этим фугам, не удовлетворяли Баха, и он заменил их новыми. Однако новые прелюдии проникнуты тем же духом, что и соответствующие им фуги, обнаруживая

тесную внутреннюю связь с ними. Прелюдия и фуга у Баха всегда задуманы вместе. Если и встречаются отдельные прелюдии и отдельные фуги, то это те, которые были изъяты при какой-либо переработке.

Возможно, что было два периода, во время которых Бах осуществлял пересмотр своих органных произведений. Первый относится к тому времени, когда подросшие сыновья Фридеман и Эммануил могли уже играть сочинения своего отца. Тогда станет понятным, почему прелюдии и фуги G-dur и C-dur в окончательной редакции написаны на нотной бумаге от 1725 и 1730 года. Позднейшие и более решительные переделки относятся к последним годам лейпцигского периода, когда Бах, покончив в общем с кантатами, снова заинтересовался своими органными произведениями.

Не лишено также вероятия, что Бах предполагал объединить в сборник все свои прелюдии и фуги, как он это сделал с отредактированными большими хоралами. После его смерти было положено начало такому объединению: в ряде копий прелюдии и фуги a-moll, C-dur и c-moll (II, № 6; Б. XV, № 16) соединены с тремя последними лейпцигскими творениями — прелюдией и фугой C-dur (II, № 7; Б. XV, № 17), h-moll (II, № 10; Б. XV, № 14) и e-moll (II, № 9; Б. IV, № 18) под общим названием «Шесть больших прелюдий и фуг».

К этим трем большим лейпцигским композициям присоединяется еще четвертое — прелюдия и тройная фуга Es-dur (III, № 1; Б. III, стр. 173 и 254), изданная в 1739 году в третьей части «Клавирных упражнений» вместе с большими хоралами. Однако прелюдии и фуги C-dur, h-moll и e-moll возникли позже.

Произведения этого периода, за исключением до-мажорной прелюдии и фуги, означают возвращение к искусству Букстехуде. Они основываются не на одной объединяющей мысли, как это было в среднем творческом периоде, но на драматической борьбе различных тем. Однако благодаря гигантским масштабам этих сочинений их драматизм не создает впечатления беспокойства, как у Букстехуде или Фрескобальди, но пробуждает ощущение одухотворенного величия. Так просветляется старое немецкое органное искусство в симфонически развернутых творениях стареющего Баха, подобно тому как его последний органный хорал «Wenn wir in höchsten Nöten sein» доводит до совершенства хоральное искусство Пахельбеля.

Именно поэтому можно предположить, что обе до-минорные прелюдии, которым присущ тот же симфонический характер, созданы в лейпцигский период, хотя они связаны с веймарскими фугами. В токкате F-dur и прелюдии C-dur (II, № 7; Б. XV, № 17) виртуозное искусство снова вступает в свои

права, правда, с возвышенной простотой. Каждый раз до конца исчерпывается одна-единственная мысль. До-мажорная прелюдия очень напоминает первый хор кантаты «Sie werden aus Saba alle kommen» (№ 65).

Прелюдия Es-dur, предваряющая большие хоралы, олицетворяет божественное величие. Следующая за ней тройная фуга — изображение троицы. В трех связанных между собою фугах повторяется та же тема, но характер ее каждый раз меняется. Первая фуга спокойна и величава, выдержана в абсолютно равномерном движении; во второй тема проходит в скрытом виде и только временами обнаруживается в своей истинной форме; наконец, в третьей она проносится в бурном потоке шестнадцатых, как изливающийся с неба дождь.

Из этих лейпцигских произведений, может быть, непосредственнее всего воздействуют на нас цветущие арабески си-минорной прелюдии. Прелюдия и фуга e-moll полны такой мощи и так суровы в своем величии, что слушатель не сразу воспринимает их. Требуется время и для того, чтобы ощутить спокойствие си-минорной и до-мажорной фуги. Несомненно, не сразу воспринимается и величественная монотонность фа-мажорной токкаты и до-мажорной прелюдии.

«Восемь небольших прелюдий и фуг» (VIII; Б. XXXVIII) и органные сонаты (I; Б. XV) написаны для обучения двух старших сыновей. Раньше думали, что маленькие прелюдии и фуги — юношеские произведения Баха. Шпитта выяснил, что это неверно и что данным произведениям предшествовало изучение итальянцев. До сих пор еще нет лучшей органной школы. Любой ученик, владеющий до некоторой степени клавирной техникой, без предварительной подготовки может начинать с этих прелюдий и фуг, «чтобы совершенствоваться в пользовании педалью», как говорили во времена Баха. Они доведут его до цели скорее и лучше, чем современные органные пособия. Признавая достоинства последних, надо все же отметить, что они слишком долго задерживаются на предварительных упражнениях и слишком риторично задуманы; напротив, Бах любил сразу же вводить ученика во все трудности.

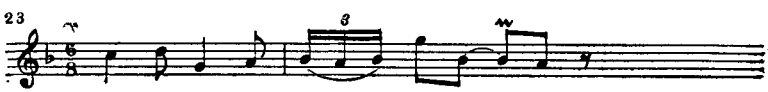
Что касается сонат, то ошибочно называть их органными. Обе дошедшие до нас рукописи — одна, принадлежавшая Фридеману, другая — Эммануилу — ясно указывают, что они написаны для клавесина с двумя клавиатурами и ножной педалью. Этот инструмент был в то время повсеместно распространен и прекрасно приспособлен для игры с тремя облигатными голосами. Вот почему сонаты выдержаны в строгой трехголосной манере.

Конечно, из этого не следует, что Бах не играл их и на органе. Последнюю часть ми-минорной сонаты он использует как среднюю часть в прелюдии и фуге G-dur (II, № 2; Б.

XV, № 11), а Largo из до-мажорной сонаты помещает между прелюдией и фугой g-moll (III, № 5; Б. XV, № 5).

Если эти сонаты предназначались для Фридемана, то они написаны в конце двадцатых годов. Отдельные части, должно быть, возникли раньше. Так, первая часть ре-минорной сонаты встречается среди набросков к первой части «Хорошо темперированного клавира», законченного в 1722 году. Ранняя редакция Adagio и Vivace ми-минорной сонаты написана для гобоя д'амур, гамбы и континуо и является вступлением ко второй части кантаты «Die Himmel erzählen» (№ 76); возникновение последней с несомненностью относится к 1723 году. Как считает Шпитта, все эти сонаты были закончены около 1727 года; в 1733 году Фридеман отправился в качестве органиста в Дрезден.

«Трудно описать красоту этих сонат», — говорит Форкель. Действительно, знаток получит огромное эстетическое наслаждение, следя за этими тремя линиями, развертывающимися в чудесных сочетаниях — свободно и вместе с тем закономерно, подчиняясь законам прекрасного; мы уже не говорим о совершенстве тем. Мечтательная тема Adagio ре-минорной сонаты:



настолько привлекала самого автора, что впоследствии он снова воспользовался ею и переработал в страстно-томительное трио для клавира, флейты и скрипки[1].

Можно поверить Форкелю, что Фридеман достиг технического совершенства, изучая именно эти сонаты[2]. Даже сейчас они — Gradus ad Parnassum («путь к Парнасу») для каждого органиста. Для того, кто основательно изучил их, вряд ли найдется какая-либо трудность как в старинной, так и в современной органной литературе, которой он не знал бы и не сумел преодолеть. Прежде всего он приобретает абсолютную точность в игре, что является главным требованием для всякого истинного органного искусства, так как при сложной трехголосной фактуре малейшая неточность удара обнаруживается с ужасающей отчетливостью.

Следует заметить еще, что рукопись сонат, принадлежавшая Фридеману и положенная в основу издания Петерса, содержит значительно больше украшений, чем сохранившийся у Эммануила более поздний баховский автограф. Из этого

---

[1] Adagio концерта a-moll для флейты, скрипки и клавира с сопровождением двух скрипок, альта и континуо (Б. XVII, № 8).

[2] Forkel, S. 60.

видно, как Бах становился все более скупым в отношении орнаментики, за что упрекал его Шейбе, главный критик лейпцигского кантора. Издание Баховского общества следует автографу. Обе рукописи хранятся в берлинской библиотеке.

И пассакалья (I, стр. 75; Б. XV, стр. 289) тоже написана в первую очередь для чембало с педалью и затем уже для органа. Правда, благодаря своему полифоническому строению она так приспособлена для органа, что сегодня мы едва понимаем, как осмеливались играть ее на струнном инструменте (то есть клавесине). Ни одна органная пьеса не предъявляет столь больших требований к искусству регистровки, как именно эта пассакалья. Каждая из двадцати вариаций на одну и ту же тему должна иметь свою характерную звуковую окраску, в то же время не отделяясь слишком резко от предыдущей и последующей, чтобы не нарушилась цельность произведения.

Пассакалья (по-итальянски passacaglia, по-французски passecaille) — название старинного испанского танца. В музыкальной литературе под этим подразумевается пьеса, построенная на постоянно повторяющейся в басу теме; в чаконе (по-итальянски ciacona, по-французски chaconne) тема тоже все время повторяется, но проводится в разных голосах. В пассакалье Баха тема часто появляется и в верхних голосах, поэтому в ней есть элементы чаконы.

Пассакалья Баха возникла под влиянием Букстехуде, который уделял этому жанру много внимания. Поэтому кажется странным, что до нас не дошел целый ряд юношеских произведений Баха в данном стиле. Однако он правильно подметил, что внутренняя несвязность пассакальи делает ее малопригодной для большого органного искусства, и решился произвести опыт подобного рода только на этой колоссальной теме. Если он соединяет пассакалью с фугой, то и в этом он следует своему учителю. Только тот помещал фугу в начале, а Бах — в конце, что правильно, ибо тем самым достигается нагнетание напряжения. Вообще же нельзя сравнивать пассакалью Баха с аналогичными произведениями Букстехуде, так как ученик вносит в нее то, что было еще недостижимым для любекского мастера, — драматическую жизнь.

Обычно считают — и характер пьесы это подтверждает, — что она относится к позднейшему веймарскому времени. Автограф был известен еще в середине XIX века. С тех пор он пропал бесследно, так же как и автограф си-минорной прелюдии и фуги, попавший впоследствии в Шотландию. Редакторы издания Петерса видели еще оба автографа.

Хоральные прелюдии, которые сам Бах считал нужным сохранить, он объединил в пять сборников: всего около девяноста пьес. К ним принадлежат: начатая в Веймаре и пере-

писанная начисто в Кётене «Органная книжечка»; хоралы, изданные в 1739 году как третья часть «Клавирных упражнений»; шесть хоралов, опубликованных в 1747 году издателем Шюблером в Целле; канонические вариации на рождественскую песнь «Vom Himmel hoch da komm ich her», приблизительно в то же время изданные в Нюрнберге Балтазаром Шмидтом[1] и предложенные затем Мицлеровскому обществу в качестве вступительного дара; восемнадцать больших хоралов, за редактированием которых его застала смерть.

Сохранилось еще около пятидесяти хоралов, большей частью юношеских произведений, дошедших до нас в копиях учеников и друзей Баха[2]. Некоторые из них, например хорал для двойной педали на тему «An Wasserflüssen Babylon» (VI, № 12а), Бах, несомненно, включил бы в свое собрание, если бы довел работу до конца.

Неясно, для чего он опубликовал шесть хоралов, изданных у Шюблера. Это только переложения трехчастных хоральных арий из кантат; они не имеют ничего общего с его обычными хоральными прелюдиями и даже не особенно хорошо звучат на органе[3]. Дюжины прекрасных хоралов, готовых к печати, лежали у него в портфеле. Почему он не издал их, а обратился к транскрипциям?

Несомненно, к раннему юношескому периоду относятся хоральные партиты «Christ, der du bist der helle Tag», «O, Gott, du frommer Gott» и «Sei gegrüßet, Jesu gütig» (V, стр. 60—91; Б. XL, стр. 107—136)[4], в которых число вариаций соответствует числу стихов напева. Неуклюжая гармонизация хоральной мелодии и отсутствие облигатной педали указывают, что это ученические работы. Когда Бах писал их, он еще не был самим собою, а целиком учеником Бёма. Когда и где он сочинил их, в Люнебурге или Арнштадте, — неизвестно. Во всяком случае, это вдохновенные юношеские работы, — их нельзя играть, не радуясь проявляющемуся в них оригинальному раз-

---

[1] Клавирный концерт D-dur Эммануила вышел из печати в 1745 году у того же Шмидта и помечен издательским номером 27; хоральные вариации отца помечены № 28. Исходя из этого, и выводят приблизительное время издания (Шпитта II, стр. 846). По словам Кречмара, не исключена возможность, что эти вариации появились уже в 1723 году (предисловие к Б. XLVI). По стилевым соображениям едва ли можно считать эту дату правдоподобной.

[2] Б. XL, стр. 1—102; хоральные композиции, в которых авторство Баха сомнительно, см. там же, стр. 167 и след.

[3] Шюблеровские хоралы изданы, см.: Б. XXV, стр. 23 и след.; VI, № 2; VII, №№ 38, 42, 57, 59, 63. Хоральная прелюдия «Wachet auf, ruft uns die Stimme» взята из одноименной кантаты № 140.

[4] Остается невыясненным, принадлежат ли Баху партиты «Ach, was soll ich Sünder machen» и «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (Б. XL, стр. 189—207). Возможно, что принадлежат. Под партитами подразумевается здесь сюита из вариаций.

витию тематизма. По-видимому, Бах впоследствии вновь обратился к третьей партите и переработал ее. На это указывают более совершенная гармонизация (V, стр. 76) и обязательное употребление педали в последней вариации. Заключительная пятиголосная вариация — шедевр. Более Бах не пишет хоральных вариаций. Чисто художественные соображения заставляют его отказаться от этой формы. К тому же нельзя забывать и о том, что в Веймаре и Лейпциге они не могли иметь никакого практического применения, ибо там уже не следовали старому обычаю, когда орган «прерывал пение» и самостоятельно исполнял каждый второй стих, причем пение умолкало.

Если в конце своей творческой деятельности Бах снова возвращается к этой форме и пишет вариации «Vom Himmel hoch da komm ich her», то лишь для того, чтобы, использовав хорал, продемонстрировать совершенное искусство построения разнообразных канонов, причем в последней вариации он не мог отказать себе в удовольствии одновременно провести все четыре строки мелодии в трех заключительных тактах. В этом произведении он уже вступает на путь абстрактного мышления, увлекавшего его в последние годы, и все же эти хоральные обработки проникнуты чувством — в них всюду прорывается светлая рождественская радость. В первой вариации поражает чарующая красота звучания. Интересно, что, помимо напечатанных вариаций, сохранилась и оригинальная рукопись, более поздняя, — она дает окончательную редакцию. Даже свои напечатанные произведения Бах продолжал еще исправлять.

В хоральных прелюдиях Бах вначале пользуется формами, унаследованными от Пахельбеля, Бёме, Букстехуде и Рейнкена. К концу же веймарского периода он становится самостоятельным по отношению к своим учителям и создает оригинальный новый тип — хоральную прелюдию из «Органной книжечки». Мелодия, как cantus firmus, идет обычно в верхнем голосе, не изменяясь и не прерывая своего пути; вокруг нее обвивается независимый от нее, свободно сочиненный голос. Он возникает в соответствии с хоральным текстом и содержит поэтическую мысль, которую Бах считал близкой музыке и выразимой на языке звуков. Так объединяются в них мелодия и текст: cantus firmus поэтически иллюстрируется характеризующим его мотивом[1].

В «Органной книжечке» Бах задумал и осуществил идеал

---

[1] Нововведением в «Органной книжечке» является, собственно говоря, только свободно сочиненный голос, характеризующий текст. По своей форме эти прелюдии представляют собой некоторую разновидность маленьких хоральных фантазий Букстехуде.

хоральной прелюдии. Выполнение — наиболее простое и одновременно совершенное. Его музыкальные картины напоминают живопись Дюрера; нигде так ясно не проступает это сходство, как в маленьких хоральных прелюдиях. Одной только поразительно сжатой, характерной линией контрапунктирующего голоса композитор выражает все, что должно быть сказано, дабы стала ясной связь музыки с текстом, содержание которого обозначено в названии пьесы.

Таким образом, «Органная книжечка» имеет значение не только в истории развития хоральной прелюдии, но является одним из величайших достижений музыки вообще. Никто еще так выразительно не передавал содержания текста в «чистой музыке»; и позже никому не удавалось сделать это столь простыми средствами. Одновременно в данном творении впервые раскрылась сущность баховского искусства. Его не удовлетворяет звуковое совершенство формы, иначе в органных прелюдиях он продолжал бы развивать формы и приемы своих учителей. Он идет дальше: он стремится к пластической выразительности мыслей и создает язык звуков. Элементы этого языка даны в «Органной книжечке»: характерные мотивы различных хоралов всегда соответствуют тем же чувствам и образам, которые Бах передает в звуках. Поэтому «Органная книжечка» — словарь его музыкального языка; она позволяет нам понять то, что он говорит в темах своих кантат и «Страстей». Основной характер баховского искусства до последнего времени оставался темным и спорным, так как не понимали значения этой «книжечки».

Правда, оглавление сборника не дает представления об его универсальном значении. Оно гласит:

«Органная книжечка, в которой начинающему органисту предлагается руководство для разнообразного проведения хорала, а также для совершенствования в пользовании педалью, причем всюду, где в этих хоралах встречается педаль, исполнение ее обязательно. Всевышнему во славу, ближнему на поучение. Автор Иоганн Себаст. Бах, капельмейстер ангальт-кётенский».

Автограф хранится в Королевской библиотеке в Берлине. Он насчитывает 92 листа в переплете с кожаным корешком и застежками. На каждой странице Бах предварительно написал оглавление хорала, который предполагал там поместить; поэтому, если для пьесы не хватало места, он вклеивал добавочные листы или ограничивался цифровкой. Все хоралы возникли в Веймаре. В Кётене он переписал сборник начисто в роскошно переплетенную тетрадь. До сих пор еще сохранился веймарский автограф, принадлежавший раньше Мендельсону-Бартольди. Страницы с первыми двенадцатью хоралами отсутствуют. На обложке помечено, что владелец авто-

графа вырвал еще три листа; два он подарил своей невесте в альбом, один — Кларе Шуман[1].

Хоралы следуют в порядке церковного года. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, что для каждого воскресенья предназначались одни и те же песни. И другие органисты, например Вальтер в Веймаре, сочиняли тогда подобные циклы хоральных прелюдий на год. Конечно, каждому предоставлялась некоторая свобода в группировке отдельных хоралов, особенно праздничных. Бах исключительно тонко воспользовался этой свободой. Он сгруппировал их так, чтобы хоралы, предназначенные к рождественскому времени, составили миниатюрную рождественскую ораторию; предназначенные к страстной неделе — «Страсти»; к пасхальной — «Пасхальную ораторию». В расположении некоторых хоралов обнаруживается стремление произвести более сильное впечатление по контрасту. Хорал «Das alte Jahr vergangen ist» (V, № 20) — скорбное размышление в сумерки последнего в году вечера; за ним следует ликующая, полная солнечного света новогодняя песнь «In dir ist Freude» (V, № 34). Из двух следующих хоралов, тема которых — принесение младенца в храм и благодарственная песнь Симеона, первый — «Mit Fried' und Freud ich fahr dahin» (V, № 41) изображает радостное ожидание смерти; второй — «Herr Gott nun schleuß den Himmel auf» (V, № 24) — скорбное предсмертное томление. После мрачной песни о первородном грехе «Durch Adams Fall» (V, № 13) следует гимн о спасении — «Es ist das Heil uns kommen her» (V, № 16).

«Органная книжечка» не закончена: из задуманных 169 хоралов написано 45, остальные страницы кётенского автографа остались пустыми.

Как объяснить это? Пришло ли в это время приглашение в Лейпциг и помешало продолжить работу? Но почему Бах не вернулся к ней впоследствии, когда снова обратился к хоральным прелюдиям? Вероятно, соображения внутреннего порядка заставили его отказаться от завершения сборника.

Закончены главным образом хоралы, предназначенные к исполнению в праздничные дни и таким образом связанные между собою; из остальных — те, которые благодаря характерному образу или настроению как бы сами просились на музыку. Тексты пропущенных хоралов не обладают этими музыкальными особенностями, они не давали повода для изобретения характерного мотива, их можно было обработать лишь со стороны музыкальной, но не поэтически-изобразительной. Однако все хоралы этого сборника задуманы как небольшие звуковые картины. Так как этот замысел оказался

[1] Подробнее об этом автографе см.: Шпитта II, стр. 986—990. В нем на восемь хоралов меньше, чем в кётенском. В издании Баховского общества об этом ничего не сказано.

неисполнимым для всех текстов, то Бах и решил оставить сборник незаконченным. Как строго он придерживался принятого для «Органной книжечки» характерного типа, видно из того, что он не захотел включить туда такие красивые хоралы, как «Herzlich tut mich verlangen» (V, № 27) и «Liebster Jesu, wir sind hier» (V, № 36), подходящие по размерам и несомненно тогда уже существовавшие, но не основанные на характерном мотиве.

Приходится сожалеть, что Грипенкерль, издавший в середине сороковых годов «Органную книжечку» у Петерса, не принял во внимание оригинальную последовательность хоралов, размещенных так, чтобы каждый из них представал в верном освещении, но заменил его ничего не говорящим алфавитным порядком и даже вставил между хоралами «Книжечки» маленькие хоральные прелюдии и фугетты, не принадлежащие к этому сборнику. Чтобы восстановить подлинную «Органную книжечку», надо исключить из V тома издания Петерса, содержащего органные произведения, № 7, 18, 20, 23, 26, 27, 36, 39, 43, 47, 52, 53; оставшиеся же расположить в следующем порядке: № 42, 19, 22, 38, 46, 17, 11, 49, 50, 35, 40, 31, 6, 55, 21, 10, 34, 41, 24, 44, 3, 8, 9, 45, 56, 29, 5, 32, 4, 14, 15, 28, 25, 37, 12, 48, 13, 16, 30, 33, 51, 54, 2, 1. Между № 28 и № 25 надо еще включить первую часть хорала «Komm Gott Schöpfer, heilger Geist» (VII, № 35). Вопреки утверждению Шпитты (I, стр. 601; II, стр. 988), он с самого начала принадлежал к этому собранию. Вторая строфа вставлена позже. Знаменитый биограф Баха думает, что педаль в первой части этого хорала недостаточно разработана и не является обязательной, поэтому, считает он, хорал сочинен не для «Органной книжечки». Но каждый органист может подтвердить, что кажущаяся простота педальной партии обманчива, ибо совсем не так легко играть эти простые ноты на наиболее слабой доле такта.

Расположение хоральных прелюдий во втором сборнике, как и в первом, объясняется порядком хоралов в старых песенных сборниках. «Книжечка» содержит «хоралы по случаю», то есть песни, сгруппированные согласно последовательности праздников церковного года; второй сборник, появившийся в 1739 году как третья часть «Клавирных упражнений», обращается к «вероисповедальным песням» [1]. Под этим понимали тогда небольшое собрание классических песен, посвященных главным разделам христианской веры; эти песни составляли необходимую часть каждого песенного сборника. Порядок их расположения соблюдался тот же, что и в катехизисе Лютера.

[1] Б. III, стр. 170—260. Но дуэты на стр. 242—253 не имеют ничего общего со сборником «Клавирных упражнений». Они попали туда случайно.

Основное ядро составили песни последнего: «Десять святых заповедей», «Мы все верим во единого бога», «Отче наш на небеси», «Христос, наш господь, пришел к Иордани», «Иисус Христос, наш спаситель» (посвященная тайной вечери), «Из глубокой нужды восклицаю к тебе» (покаянная песнь). Этот катехизис из песен Лютера Бах избрал для музыкальной обработки. Ради завершения догматического учения этим пяти главным частям он предпослал Kyrie и Gloria лейпцигского богослужения, а именно — три гимна, посвященные троице: «Kyrie, Gott Vater», «Kyrie, Gott Sohn», «Kyrie, Gott heiliger Geist» и песнь «Allein Gott in der Höh sei Ehr»; последнюю — в трех вариантах.

Лютер создал большой и малый катехизис. В большом он излагает сущность догмы, в малом — обращается к детям. Бах сделал то же самое: для каждого хорала, кроме одного только — «Allein Gott in der Höh sei Ehr», — он предлагает две обработки: пространную и краткую. В пространной господствует всеохватывающая звуковая символика, направленная на изображение центральной идеи соответствующего догмата; краткая полна чарующей простоты.

Величественная прелюдия Es-dur является вступлением к собранию хоралов, тройная фуга в той же тональности заключает его.

Можно было ожидать, что этот замысел настолько интересен, что издатели должны были отнестись к нему с уважением. Однако только Баховское общество опубликовало подлинник так, как он был составлен. И Нойман в издании Брейткопфа и Гертеля, рассчитанном для практического употребления, помещает эти хоралы между другими, не обращая никакого внимания на их внутреннюю связь и характер.

Что же касается времени возникновения хоралов, то, вероятно, все они были сочинены в конце тридцатых годов специально для данного сборника. В отношении пространных обработок это несомненно. Существовали ли раньше некоторые из маленьких хоралов — неизвестно.

Совсем иначе обстоит дело с последним сборником — «Восемнадцать хоралов» (Б. XXV, стр. 79 и след.). Большей частью это произведения, возникшие в Веймаре и Кётене, пересмотренные и частично переработанные Бахом к концу жизни. Правда, Руст в предисловии к Б. XXV/2, возражая Шпитте, относит время их возникновения к лейпцигскому периоду, однако вряд ли он прав. Следовательно, речь идет о вполне зрелых произведениях. Бах писал их, следуя формам, созданным Букстехуде, Бёмом и Пахельбелем. Тип хоралов из «Органной книжечки» здесь не встречается.

Как тщательно Бах отделывал эти хоралы, видно из сохранившихся пятнадцати более старых редакций (Б. XXV/2,

стр. 151—189). Автограф «Восемнадцати хоралов» хранится в берлинской библиотеке; раньше он принадлежал Филиппу Эммануилу. Последний хорал «Wenn wir in höchsten Nöten sein» в автографе не закончен и должен быть дополнен по «Искусству фуги», вместе с которым он и появился как последнее произведение Баха. Приходится сожалеть, что и в отношении этих пересмотренных Бахом хоралов не принимают во внимание его последнюю волю и из пристрастия к алфавитному порядку издают их вперемежку с другими. Хотя главенствующая мысль и не объединяет данный сборник, подобно предшествующим, все же следует восстановить подлинный порядок последовательности хоралов, который ниже приводится (том и номер по изданию Петерса): VII, № 36; VII, № 37; VI, № 12b; VII, № 49; VI, № 27; VII, № 48; VII, № 43; VII, № 56; VII, № 45; VII, № 46; VII, № 47; VI, № 9; VI, № 8, VI, № 7; VI, № 31; VI, № 32; VII, № 35; VII, № 58 (всего 18 номеров).

Трио «Nun komm, der Heiden Heiland» (VII, № 46) производит такое странное впечатление, что кажется скорее транскрипцией какого-либо отрывка из кантаты. В старинном строгом стиле Пахельбеля выдержана угловатая обработка хорала «Nun danket alle Gott» (VII, № 43). Чем чаще играешь или слушаешь ее, тем больше она нравится. Совсем в духе Бёма обработан хорал «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (VI, № 9); многое в нем производит впечатление юношеской работы. В прелюдии «Nun komm, der Heiden Heiland» (VII, № 45), так же построенной, развитие мелодии наподобие арабеска значительно более совершенно и одухотворенно. Эта пьеса проникнута мечтательным настроением.

Доведенное до совершенства, идеализированное искусство Бёма обнаруживается и в хорале «An Wasserflüssen Babylon» (VI, № 12b), в котором мелодия проводится в теноре. Напоминают о Букстехуде обработка хорала «Jesus Christus, unser Heiland» (VII, № 32), блестящий виртуозный хорал «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» (VII, № 36), а также «Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist» (VII, № 35) и «Von Gott will ich nicht lassen» (VII, № 56).

Однако важнейшие из этих произведений нельзя свести к какому-либо одному типу. Это широко задуманные хоральные фантазии со свободным использованием мотивов для одной или нескольких хоральных строк. Из сопоставления образов рождается новое единство, так что прочные очертания старых форм едва просвечивают, словно сквозь прозрачный голубой туман. Очертания хоральных напевов предстают завуалированными, мелодия освобождается ото всего внешнего, дабы передать единое общее настроение, ведущую поэтическую идею. Таковы хоралы «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (VI, № 8), «Komm, heilger Geist, Herre Gott» (VII, № 37) и «Schmücke dich, o

liebe Seele» (VII, № 49); их можно объединить в одну группу. Мендельсон был так потрясен живописным изображением чувства в последнем из этих хоралов, что сказал Шуману: «Если жизнь отнимет у меня надежду и веру, то один только этот хорал снова вернет их мне».

В тройном хорале «O Lamm Gottes» (VII, № 48) и хорале «Jesus Christus unser Heiland» (VI, № 31) музыка более драматична. Изучая эти творения, соглашаешься с Рустом, который, возражая Шпитте, относил их к лейпцигскому периоду.

Что касается предложенного Шпиттой подразделения баховских хоральных композиций на собственно хоральные прелюдии, органные хоралы и хоральные фантазии, то с этим нельзя согласиться. Естественнее всего различать их по средствам выразительности: фугированные в манере Пахельбеля, колорированные в манере Бёма и Рейнкена или свободные фантазии, как у Букстехуде. Помимо того, существует еще тип хорала из «Органной книжечки», в котором непрерывно проводимый cantus firmus иллюстрируется характерным мотивом, и большие хоралы, воплощающие синтез всех форм.

Среди ценных и интересных хоралов, не вошедших в сборники, составленные самим Бахом, кроме обработки хорала «An Wasserflüssen Babylon» для двойной педали (VI, № 12а), следует назвать еще фантазию на хорал «Ein' feste Burg» (VI, № 22); вдохновенную фугу на Magnificat (VII, № 41); радостно оживленное трио «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (VII, № 44); выразительный хорал «Erbarm' dich mein, o Herre Gott» (Б. XI, стр. 60) — единственный в своем роде среди всех хоральных прелюдий Баха: мелодия поддерживается аккордами в равномерном движении восьмых.

К юношеским произведениям, по которым можно проследить первые творческие шаги композитора, несомненно, относятся следующие: «Christ lag in Todesbanden» (VI, № 15), «Jesu meine Freude» (VI, № 29), «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (VII, № 54, 55) и «Wir glauben all' an einen Gott» (VII, № 62). Гармонизация хорала «Herr Gott, dich loben wir» (VI, № 26), написанная для сопровождения пения, почему-то помещена во всех изданиях, даже еще у Наумана, среди хоральных прелюдий.

Что действительно необходимо, так это доступное оригинальное издание хоральных прелюдий в той последовательности, в какой их собрал сам Бах. Помимо того, желательна публикация отдельных дошедших до нас хоралов, причем последние можно свободно сгруппировать по их роду и ценности. Алфавитный регистр поможет найти каждый хорал. Желательно также, чтобы к хоралам были приложены тексты, так как многие из них уже отсутствуют в современных песенных сборниках.

## XIV

## ИСПОЛНЕНИЕ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Как исполнял Бах свои органные произведения и как надо их исполнять? Этот практический вопрос значительно важнее и исторического, и эстетического. От исполнения зависит, дойдут ли до слушателя эти произведения или они останутся лишь тем, что вызывает чувство благоговейного удивления не потому, что оно прекрасно, но потому, что его считают прекрасным. Последнее в наше время, несомненно, часто имеет место.

В баховских произведениях ясные исполнительские указания встречаются редко. Раз или два, например, в ре-минорной токкате (III, № 3) обозначены все смены клавиатур; в «Органной книжечке» точно указано, какие произведения надо играть на двух клавиатурах; в хоральных трио, изданных у Шюблера, предусмотрено применение 8-, или 4-, или 16-футовых голосов (VII, № 38, 57, 59, 63). Вот в общем и все. Из копии, сделанной Вальтером, мы узнаем еще, как Бах играл при освящении органа в Мюльхаузене хоральную прелюдию «Ein' feste Burg» (VI, № 22). Его злобный критик Шейбе сообщает, что он поразительно спокойно сидел за органом. Форкель рассказывает, что органистов поражали его смелые звуковые комбинации[1]. Помимо того, он отличался от своих современников последовательным применением принципа связной игры. Швеллеры-жалюзи ему еще не были известны. Они только что появились тогда в Англии. Гендель очень интересовался этим новшеством, но в Германии ему долгое время противились как «дешевой забаве». Когда Бёрней спустя более двадцати лет после смерти Баха слушал берлинские органы, он был удивлен тем, что ни один из них не имел швеллерного ящика. Бах, как и его современники, и не подозревали, что органы когда-нибудь будут

[1] «Его манера регистровать была столь необычной, что некоторые органные мастера и органисты сначала ужасались, видя, как он региструет: они полагали, что подобное соединение голосов не может хорошо звучать. Затем же сильно удивлялись, когда замечали, что именно так орган звучал лучше всего и только чувствовалось что-то чуждое, необычное, чего нельзя было получить их способом регистровки» (Forkel, S. 20).

снабжены групповыми регистрами, свободными комбинациями, регистровыми швеллерами, — вообще всем тем, что считается необходимым для современного так называемого концертного органа.

Как же исполнять сейчас баховские произведения на современном органе? Мы можем теперь неограниченно менять регистры, а с помощью швеллерного ящика варьировать оттенки звука и получать постепенное нарастание от pianissimo до fortissimo. Но за счет этого утеряно прежнее звучание органа, каким оно было при Бахе. А так как звучание — главное, то надо сказать, что современный орган не столь уж пригоден для исполнения Баха, как обычно с гордостью утверждают[1].

Наши регистры интонированы или слишком сильно, или слишком мягко. Привлекая все главные голоса и микстуры, а то еще и язычковый регистр, получают звук, слушать который в течение долгого времени просто невыносимо. В сравнении с основным мануалом остальные слишком слабы; обычно отсутствуют необходимые микстуры. Наши педали грубы и неуклюжи и тоже бедны микстурами и 4-футовыми голосами. Это зависит от изменений в строении органов, ибо микстуры получили перевес по сравнению с основными голосами, а также от неестественно сильного нагнетания воздуха в трубы современных органов. Стремясь к силе звука, мы забыли о его красоте и богатстве, основанных на гармоническом созвучии идеально интонированных голосов. Старые органы все более сходят на нет. Уже сейчас есть много органистов, не слышавших Баха на инструменте, который звучал бы так, как этого желал сам Бах, создавая свои творения. И недалек день, когда последний из наших красивых немецких зильбермановских органов будет заменен новым или обновлен до неузнаваемости. Тогда и баховский орган станет такой же неизвестной вещью, как и многие оркестровые инструменты, указанные в его партитурах.

Если играть Баха на старом, хорошо сохранившемся зильбермановском органе, то исполнитель и слушатель не чувствуют необходимости в частой смене регистров, как не предполагал этого и сам Бах; при вытянутых главных голосах и микстурах на таком инструменте получается насыщенный, богатый красками, интенсивный звук и нисколько не утомляющее forte, так что в некоторых случаях можно от начала до конца

---

[1] О баховском органе см.: A. Pirro. L'orgue de J. S. Bach. Paris 1895; Albert Schweitzer. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig 1906; J. W. Enschedé. Moderne Orgels en Bachs Orgelmuziek (журн. «Caecilia», April en Mei 1907); H. Reimann. Über den Vortrag der Orgelkompositionen Bachs (журн. «Musikalische Rückblicke», 1900).

Упомянем еще: Isidor Mayrhofer. Bach-Studien. Erster Band: Orgelwerke. Leipzig, 1901. В книге дан эстетический анализ всех органных произведений Баха. Но вопрос об исполнении в ней не затронут.

играть прелюдию или фугу, не меняя регистров[1]. На таком инструменте хорошо слышны средние голоса и естественно проводится голос в педали. Напротив, у современных органов средние голоса очень расплывчаты, и педаль, несмотря на сильный, грубый звук, все же не дает ясной линии, так как нет 4-футовых голосов и микстур и мощная звуковая масса заглушает ее. И все это из-за интонационной перенасыщенности наших регистров! Органы, построенные до последних сорока лет (то есть до последней трети прошлого века), ближе к баховским, чем современные: они интонированы еще с нормальным давлением — просто потому, что тогда не было электромотора для нагнетания воздуха и, накачивая воздух, приходилось быть экономным. Какое наслаждение играть Баха, например, на превосходных органах Валькера, построенных между 1860 и 1875 годами!

Обычно Бах сохранял принятую вначале характерную регистровку, для смены же тембров и нарастания динамики переходил с одной клавиатуры на другую[2]. Однако надо заметить, что есть очень много органных произведений, которые он, несомненно, играл без смены клавиатур и без нарастания, лишь на основном мануале, так как музыкальная мысль сама по себе развивается в этих пьесах настолько ясно, что не требуется дополнительных драматических эффектов. Прежде всего это те пьесы, где педаль проводится непрерывно. К ним принадлежат, например, обе до-мажорные прелюдии (II, № 1 и 7), прелюдия A-dur (II, № 3), большинство хоралов из «Органной книжечки», а также хоралы, фугированные в манере Пахельбеля, как большие, так и маленькие. Всякое изменение звуковой окраски и силы звука нарушило бы идеальное единство пьесы. Органные сонаты трехголосного сложения также звучат естественнее всего, если каждый из трех облигатных голосов

[1] В Эльзасе еще сохранились подобные инструменты. Признаюсь, что именно они породили во мне сомнение в правильности сверхсовременной интерпретации баховских органных произведений; благодаря им я полюбил органы, на которых можно играть прелюдии и фуги с надлежащей им естественной и возвышенной простотой. Видор поддержал меня в этом.

[2] Представители старонемецкой органной школы, в которой до некоторой степени еще сохранились традиции времен Баха, играли его прелюдии и фуги только на главной клавиатуре с основными голосами и микстурами. Педаль по желанию усиливалась язычковыми трубами. В последней трети XIX столетия начинается борьба против подобного исполнения, как окоченевшего и педантичного. Завершилась она не в в пользу старой традиции главным образом потому, что на наших резких, интонированных по-новому органах прежнее исполнение действительно невозможно. Несколько лет тому назад возникла реакция против ложной модернизации в передаче органных произведений, и сейчас пытаются восстанавливать то, что было правильного в старой простой манере. Бельгийские и французские органисты — Леммене, Гильман, Видор, Жигу — всегда играли Баха по принципам старонемецкой школы. Но их органы были интонированы слабее и прозрачнее немецких.

проводить все время с той же самой тщательно выбранной звуковой окраской.

Что же касается до выбора звуковых красок, то можно лишь указать, что они будут баховскими, если их характер соответствует содержанию пьесы. Надо, не жалея сил, месяц за месяцем экспериментируя, искать правильную регистровку. Что означает выражение Organo pleno, часто встречающееся в начале произведения, до сих пор еще является спорным[1]. Практически это означает, что Бах использует в этих пьесах главную звуковую массу органа, то есть по крайней мере все основные голоса и микстуры. Однако на наших органах надо быть осторожнее и действовать с выбором, так как tutti основных голосов и микстур — с их ужасающей силой — вряд ли соответствует тому, что представлял себе Бах.

Следует ли обращаться к «язычковым регистрам», играя баховские прелюдии и фуги? Что касается тех, которыми обычно снабжены наши органы, Бах наложил бы на них запрет, ибо они оглушают слушателя и препятствуют ясному проведению полифонии. Однако, с другой стороны, надо признать, что к своим основным голосам и микстурам он привлек бы и язычки, ибо и в оркестре он использует их металлический тембр. Его педальный тембр основан именно на язычковых регистрах. Известно, какое значение придавал им Бах. Поэтому в будущем надо воссоздать красивые, нежные язычковые регистры, которые украшали бы микстуры и основные голоса красивым, светящимся золотым блеском, но не подавляли их, как современные[2]. До этого пока приходится прибегать к компромиссам и так выбирать на наших органах основные голоса, микстуры и язычки, чтобы хоть приблизительно получалось старое звучание.

Интересно, что современники жаловались на то, что братья Зильберманы интонировали свои органы ради красивой звучности слишком слабо. Бах, очевидно, не находил этого.

На небольшой ми-минорной прелюдии (III, № 10) можно испытать, какое впечатление производит хорошо комбинированное fortissimo, в котором представлены все звуковые комбинации. Играя эту прелюдию без смены регистров, убеждаешься в том, что именно так представлял себе ее исполнение сам Бах

---

[1] В народном немецком языке до сих пор различают «половинный» и «полный» орган. Выражение «Pro organo pleno» первоначально обозначало «для полного органа», при этом имелось в виду его свойство и качество, а не число вытянутых регистров. Обычно же для прелюдии и фуги на старом органе включали регистр forte.

[2] И французские язычковые регистры, несмотря на их красоту, непригодны для исполнения Баха. Напротив, основные голоса и микстуры органов фирмы Кавайе-Коль словно созданы для этого. На органах церкви св. Сульпиция и собора Парижской богоматери баховские фуги звучат прекрасно.

и что все смены и нарастания, которые кажутся нам необходимыми, только нарушат величавый драматизм этого единственного в своем роде произведения.

Хоральные прелюдии из «Органной книжечки» и многие другие мы тоже играем слишком мягко, так как не пользуемся красивыми микстурами на побочных мануалах, которые здесь часто очень уместны и допускают превлечение еще одного или двух язычковых регистров. Не воспользовавших этим, приходится применять нехарактерную и неудобную для голосоведения, непластичную звуковую окраску посредством нескольких 8-футовых основных голосов: 4- и 2-футовые голоса обычно уже слишком сильно интонированы. Так некоторой сентиментальностью мы замещаем то, что теряем в отношении богатства звука и звуковой характеристики. Но это неправильно, ибо тогда пропадает непосредственный эффект от cantus firmus.

Надо строго следить за тем, какие хоралы написаны для двух мануалов, а какие для одного, и ни в коем случае не исполнять на двух мануалах хоралы, рассчитанные на использование одной клавиатуры[1]. Как Бах задумал, всегда можно определить по складу пьесы. Произведение, предназначенное для одного мануала, невозможно переложить для двух, не нанеся ущерба связности голосоведения. Наоборот, все задуманное для двух клавиатур так и написано, чтобы каждая рука могла проводить свою партию на своей клавиатуре до мельчайших деталей связно и чисто. Это можно проследить на всех органных произведениях.

Если cantus firmus «растворяется» в колоратуре, как это бывает в хоралах, разработанных в манере Бёма, то особенно красив он в звучаниях гобоя или кларнета. Получаются чудесные смешения, если в швеллерном ящике имеется небольшая микстура и ее соединяют с звуковой окраской основных голосов гобоев. Подобные хоральные прелюдии в манере Бёма надо исполнять очень нежно.

Педаль следует брать не слишком глухо, особенно в хоральных прелюдиях, и по возможности не копулированную. Естественнее всего она звучит со своими собственными голосами. Иногда можно добавить еще только 8-футовый голос, например, в хоральных прелюдиях «O Lamm Gottes» (V, № 44) и «Gottes Sohn ist kommen» (V, № 19). В некоторых случаях достаточно даже 4-футового голоса, например, «In dulci jubilo» (V, № 35)[2]. Там, где предписана постоянная двойная педаль,

---

[1] Этому искушению подвержено большинство органистов, исполняющих, например, маленькую хоральную прелюдию «O Lamm Gottes» (V, № 44).

[2] И в хорале «Vom Himmel hoch» (V, № 50) чистая 8-футовая педаль определенно лучше, ибо тогда не пропадет фигура из шестнадцатых в третьем голосе, которая часто спускается очень низко. Неверно,

само собою разумеется, могут быть привлечены только 8-футовые и по желанию 4-футовые голоса, чтобы звук был более светлым. Однако этим часто злоупотребляют. Другое дело, если двойная педаль вступает в конце пьесы, например, в ремажорной прелюдии (IV, № 3); тогда оставляют 16-футовые голоса, причем надо признать, что подобное fortissimo современной педали не производит особенно привлекательного впечатления.

Если встретится канон, то не следует слишком мучить ни себя, ни слушателей педантичным выделением каждого голоса. Не пьеса существует для канона, но канон для пьесы, особенно в хоралах из «Органной книжечки». Если только хорошо слышна мелодия, образующая cantus firmus, то другой голос может почти исчезнуть, лишь бы у непосвященного слушателя появилось хотя бы смутное представление о наличии канона.

Как учит опыт, в хоралах, предназначенных для двух мануалов, вообще лучше, чтобы в левой руке преобладали струнные звучания, верхним же голосам следует придавать преимущественно флейтовую звуковую окраску, так как вверху она звучит не жестко, внизу же неясно.

Особенные трудности доставляют оба больших хорала с двойной педалью: «An Wasserflüssen Babylon» (VI, № 12a) и «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (VI, № 13). Для первого предлагается: в педали — струнные, в левой руке — флейты, в правой — струнные, все только 8-футовые и мягкие голоса[1]. Хоральная прелюдия «Aus tiefer Not» хорошо звучит, если в педали берут только 8- и 4-футовые регистры — основные голоса, микстуры и язычки, замещая, к сожалению, часто отсутствующие микстуры и язычки копуляцией со вторым и третьим мануалом; верхние же голоса играют на главной клавиатуре с полными 8- и 4-футовыми основными голосами, а по желанию и с хорошей микстурой. Задача тогда решена: cantus firmus слышен в верхнем педальном голосе. При случае можно опустить 8-футовую трубу в педали и язычковую звучность поручить только 4-футовому голосу. Правда, чтобы как следует связно сыграть такие партии, надо или иметь старые, узкие баховские педали или расположенные полукругом французские и английские. Для этого не годятся клавиатуры плоские и с чрезмерно

---

что педаль в «In dulci jubilo» предполагает клавиатуру, имеющую Fis. Бах обозначает так, чтобы сделать ясным теноровое положение голоса. Его надо играть октавой ниже с 4-футовым голосом. Бах с радостью приветствовал бы новые педали фирмы Кавайе-Коль, которые, доходя до G, имеют натуральное Fis. Но с теми сторонниками реформы органа, которые полагают, что для «обычных» органов достаточно нижнее D, он обошелся бы не слишком мягко.

[1] По незнанию многие органисты считают необходимым в пьесах с двойной педалью играть в педали и 16-футовые голоса. Но как звучат тогда кварты, квинты и секунды в нижней октаве!

большой мензурой, которые превозносятся в Германии как единственное все исцеляющее средство.

Все до сих пор сказанное относится к пьесам, в которых, по-видимому, не предполагается смена клавиатур или звуковых красок. Вообще же Бах предполагает эту смену, указанную самой фактурой произведений. Он не дает никаких предписаний для этого, ибо все предопределено складом пьесы. Главные разделы пьесы играют на главной клавиатуре, связующие, которые узнаются по отсутствию педали, — на побочной; это понятно само собой. Ре-минорная токката (III, № 3) подтверждает подобный план исполнения: в ней указана смена клавиатур; вероятно, это было сделано для какого-нибудь ученика.

В хорале «Ein' feste Burg» (VI, № 22) по копии, выполненной Вальтером, можно воссоздать регистровку Баха. Его обозначения показывают, что первоначально они предназначались для мюльхаузенского органа, реконструкция которого проводилась под руководством Баха; осенью 1709 года, возможно, в праздник реформации, он показал общине орган во всем его новом блеске[1]. Начальные 20 тактов Бах играл правой рукой на второй клавиатуре, привлекая в числе прочих и Sesquialtera; левой — на первой, звуковая окраска которой обозначена: фагот 16″. Затем такты 20—24 он играл на третьей клавиатуре, для чего в педали брал мягкие голоса, преимущественно нижний бас. В то же время две другие клавиатуры были немного усилены. Он снова возвращается к ним в тактах 24—32, причем помощник, конечно Вальтер, использовал короткую паузу в басу в такте 24, чтобы полностью включить все голоса педали. Затем такты 32—37 Бах снова играл на третьей клавиатуре; помощник выключал сильные регистры в педали. Заключение, начиная с такта 37, исполнялось во всю мощь на главном мануале. Невозможно проще и действеннее регистровать эту пьесу. Из приведенных двух примеров видно, как изобретательно пользовался Бах сменой мануалов.

Следовательно, надо прежде всего обнаружить простые архитектонические линии пьесы. Регистровка, выявляющая общее настроение, наиболее правильна; всякая другая, — как бы она ни была остроумна, — хуже, так как затемняет подлинную форму произведения. Как правило, каждая фуга и каждая прелюдия начинается на главной клавиатуре и на ней же кончается. Недопустимо интонировать тему фуги piano или pianissimo и наращивать звучность с каждым новым вступающим голосом. Любая тема, радостная или скорбная, выступает сразу же с на-

---

[1] О строении мюльхаузенского органа см.: Шпитта I, стр. 352. Регистровка в сохранившейся копии Вальтера (Шпитта I, стр. 394) немного затемнена изменениями, которые последний внес для своего двухмануального веймарского органа. Однако легко восстановить первоначальную регистровку.

сыщенной звуковой окраской, и нарастание осуществляется прежде всего самой фактурой — вступлением других голосов. Тягостно слушать, как темы, подобные темам ля-минорной и соль-минорной фуги, вместо горделивого выступления, ради столь дорогого сердцу органиста нарастания, вначале приглушаются и с нежными регистрами исполняются на третьей клавиатуре. Нередко вся архитектоническая пластика приносится в жертву стремлению выделить тему так, чтобы она всегда была хорошо слышна для всех, для чего при каждом вступлении ее остальные голоса исполняют не на главной, а на побочной клавиатуре. Это недопустимая игра на эффектах. Бывает и так, что, модернизируя баховские фуги, их заканчивают «красивейшим» pianissimo.

Такая модернизация отчасти зависит от наших музыкальных привычек. Органисты, как современные музыканты, почти неизбежно переносят современный оркестровый стиль на эти произведения. При этом они забывают, что Бах писал не в современном, а в старом оркестровом стиле. Эффекты, которые он представлял себе, когда писал для органа, те же самые, что и в Бранденбургских концертах. Органист хорошо сделал бы, если бы основательно изучил эти произведения, чтобы как следует проникнуться духом Баха и понять, что главное у него не постепенно проведенное динамическое нарастание, а скорее ясное противопоставление и комбинация двух или трех звуковых масс. Поэтому нам, современным органистам, роликовый швеллер в сущности не оказывает доброй услуги, так как все время побуждает к подобным постепенным crescendo. Но подлинно баховское нарастание достигается добавлением в определенные моменты двух или трех новых звуковых масс, а при diminuendo — их выключением.

С другой стороны особенность наших органов, не располагающих баховским forte и непригодных для хорошего голосоведения, вынуждает естественные эффекты заменить искусственными и с помощью смены, нарастания и сильного подчеркивания темы «занимательно» оформлять Баха. И в этом случае, пока мы не получим идеальных баховских органов, приходится довольствоваться разумным компромиссом. Это не значит, что у Баха полностью исключается постепенное нарастание или затухание звучности, в небольших размерах достигаемое с помощью швеллер-жалюзи, в крупных — с помощью вальцов. Архаизированные тенденции в музыке не могут быть терпимы. Сам Бах не возражал бы против новых исполнительских средств. Многие места, — вспомним заключение ля-минорной фуги, — даже требуют нарастания в самом forte. И как радовался бы Бах, если бы на своей третьей клавиатуре он мог продолжать diminuendo до piano, заглушая голоса с помощью швеллера-жалюзи! Согрешит против Баха тот, кто не использует этого

средства в большой интерлюдии ля-минорной фуги, начиная с такта 51, где требуется сначала diminuendo, а потом crescendo. Только применять это средство современный органист должен так, чтобы не заменить подлинную архитектонику фуги новой и чтобы отдельные перипетии пьесы были ясны слушателю во всей их простоте. В пределах этих границ он может делать все, что считает необходимым. Когда сказанное получит наконец общее признание, исчезнет беспорядочное искажение сущности органной музыки Баха, широко распространенное сейчас под видом гениального виртуозничания, и от искусства, которое забавляет, мы снова вернемся к искусству, доставляющему удовлетворение. Слушатель же увидит тогда, что баховские органные произведения не запутанно сложны, но величаво просты.

Особенно же следут предостеречь от внезапного ослабления звучности в кадансах, которое, благодаря соблазнительной технике роликового швеллера, стало всеобщей модой. Надо надеяться, что со временем перестанут начало F-dur'ной токкаты играть с роликовым швеллером, вместо того чтобы сразу же вступать с красивым forte и нарастание предоставлять только драматическому развитию канона. Эта токката принадлежит к тем произведениям, которые производят наилучшее впечатление, когда они целиком играются с тем же самым forte, окраска которого, однако, должна меняться.

Смена клавиатур различна в разных пьесах. В некоторых только небольшие промежуточные эпизоды надо играть на побочной клавиатуре, так что даже затрудняешься сказать, покидал ли Бах главную, когда педаль прекращалась. В качестве примера можно привести до-мажорную фугу (II, № 1). Обычно же разделы пьесы настолько ясны, что всегда понятно, где на побочной клавиатуре начинается интермедия и где кончается. Во многих фугах интермедия находится как раз посередине, так что строение фуги и ее исполнение трехчастны: 1. Первое проведение на главной клавиатуре. 2. Интермедия. 3. Второе проведение, приводящее к заключительному кадансу. Таковы фуги G-dur (II, № 2), C-dur (II, № 7), F-dur (III, № 2), a-moll (II, № 8), g-moll (II, № 4) и h-moll (II, № 10). Интермедия на побочной клавиатуре начинается каждый раз там, где прекращается педаль, или вскоре после этого и заканчивается незадолго до вступления педали или непосредственно на ней. Вместо одного большого нарастания, проведенного от начала до конца, — так мы, современные музыканты, представляем себе фугу! — у Баха имеются два главных раздела, обрамляющие средний.

Тот, кто разрушает характер интермедии как среднего раздела, разрушает фугу Баха. Наиболее очевидно, это простое строение в трех только что названных фугах: a-moll, g-moll и h-moll. Здесь ясно чувствуется, как в интермедии предусматри-

вается уменьшение звучности до известного предела. Тема, если так можно выразиться, возвращается во внутреннюю и верхнюю часть органа, чтобы затем снова медленно расшириться, пока для нового вступления педали не будет достигнута звуковая окраска, с которой началась интермедия, когда педаль была выключена. Дело самого органиста, как он это выполнит: как перейдет с одной клавиатуры на другую, как привлечет микстуры и язычки к основным голосам и как выключит их снова, — вообще, как осуществит этот архитектонический замысел до мельчайших деталей. Он будет при этом сообразовываться с особенностями своего органа. Главное, чтобы он понял план фуги и желал бы осуществить его, а не свой фантастический, выдуманный план[1].

Другие фуги имеют две и более интермедии. Так, две находим в фугах A-dur (II, № 3; такты 59—87 и 121—146); f-moll (II, № 5; такты 43—64 и 96—120); c-moll (II, № 6; такты 59—94 и 118—143); c-moll (III, № 6; такты 27—50 и 58—67); e-moll (III, № 10; такты 15—19 и 27—33). Более двух промежуточных эпизодов имеет большая ми-минорная фуга (II, № 9) — это уже скорее фантазия. Правильно исполнять ее можно только на органе, побочные клавиатуры которого снабжены микстурами так, что они расположены недалеко от главной клавиатуры. Части, в которых проводится тема и движение идет восьмыми, надо играть только на главной клавиатуре, когда же появляются шестнадцатые, переходят на побочную. Неподготовленное появление главной темы и движение восьмыми каждый раз производит чарующее впечатление. Вдвойне обидно, что Бах не указал здесь смены мануалов. Очень хорошо получается и в том случае, когда большие фигуры из шестнадца-

[1] План регистровки для ля-минорной фуги. Клавиатуры копулированы; вытянуты основные голоса 8′ и 4′ и микстуры клавиатур II и III. Фугу начинают на главной клавиатуре. На первой доле такта 44 вступают микстуры первой клавиатуры. В такте 51 левая рука остается на правой клавиатуре, микстуры выключаются, правая рука переходит на вторую клавиатуру; левая переходит туда же только со второй половины такта 59; во время задерживаемого *F* в такте 60 правая рука незаметно переходит на третью клавиатуру; в такте 63 переходит и левая; одновременно выключаются микстуры третьей клавиатуры; швеллерный ящик медленно закрывается до такта 70; в такте 71 правая рука переходит на вторую клавиатуру, в то время как в третьей снова вводятся микстуры при закрытом швеллерном ящике; медленно открывается швеллерный ящик; в одном из следующих тактов левая рука незаметно переходит на вторую клавиатуру; во второй половине такта 78 она играет тему на первой клавиатуре, в то время как на второй включаются микстуры; с такта 88 микстуры вводятся и на первой клавиатуре, правая рука переходит на нее в такте 91; на задерживаемом *E* в такте 94 к звуковой массе присоединяются язычки третьей клавиатуры, с первой доли такта 113 добавляются еще язычки второй клавиатуры, в такте 132 — и первой, а также и все, что необходимо для fortissimo. Подобным же образом дается регистровка и в соль-минорной фуге.

тых, сопровождаемые педалью, играют на первой клавиатуре без микстур, но копулируя с побочной; затем же, при возвращении главной темы, каждый раз вводят микстуры, а по желанию и язычки главной клавиатуры.

Так же надо играть и прелюдию Es-dur (III, № 1), ибо она построена подобным же образом. Следующая за ней тройная фуга воздействует естественнее всего, если первую часть играть на основной клавиатуре с полнозвучными главными голосами, может быть, присоединив к ней еще нежные микстуры побочной клавиатуры; вторую часть надо играть на побочной клавиатуре со всеми микстурами и третью — снова на первом мануале fortissimo.

В целом ряде прелюдий, в которых педаль все время участвует, хорошо применять различные оттенки forte, которые отличаются друг от друга интенсивностью звучания микстур. Эти микстуры посредством копулирования клавиатур присоединяются к полностью включенным основным голосам. Для сольминорной фантазии (II, № 4) можно предложить: вначале три копулированные клавиатуры, основные голоса, микстуры и язычки; в тактах 9—14 сохраняют только основные голоса; с такта 14 постепенно на соответствующих сильных долях включают сначала микстуры, затем язычки в порядке III, II, I; в такте 25 все они пропадают, так что в тактах 25—31 звучит снова только основная масса голосов на главной клавиатуре; с такта 31 вступают раньше микстуры и язычки на третьей клавиатуре; два такта спустя — на второй, снова два такта спустя — на первой, пока не достигают fortissimo, притом сохраняя его до конца. Этот способ исполнения, когда все время остаются на той же самой клавиатуре, может быть, менее интересен, чем многие современные виртуозные интерпретации. Но он имеет то преимущество, что слушатель воспринимает пьесу во всей ее величавой простоте.

Также хорошо применяются эти различные ступени forte в прелюдиях c-moll (II, № 6) и e-moll (II, № 9), только здесь в разделах, где отсутствует педаль, переходят на побочную клавиатуру.

До-минорная фантазия (III, № 6) приносит каждому органисту огорчения. Почти невозможно передать в материальных звуках ее идеальную красоту. После всех поисков правильного исполнения возвращаешься к простейшему: начинать с гибкой массы основных голосов, в переходе от такта 11 к такту 12 привлекать почти все основные голоса и микстуры побочной клавиатуры, с такта 21 снова возвращаться к первоначальной звуковой окраске основных голосов, сохраняя ее до такта 32, и затем постепенно до самого конца вводить все основные регистры органа и микстуры побочных клавиатур.

К произведениям, которые доставляют органистам наиболь-

шие страдания, относится си-минорная прелюдия (II, № 10), хотя ее строение предельно просто. Начинают на главной клавиатуре; с такта 17 переходят на побочную, такт 27 возвращает на главную клавиатуру правую руку, такт 28 — левую; обе руки остаются на ней до такта 43, затем переходят на побочную до такта 50, когда снова возвращаются на первый мануал; в тактах 56—60 остаются на главной клавиатуре, но сохраняют лишь основные голоса; в такте 60 вводят микстуры, по желанию и язычки, под прикрытием хроматического хода остаются таким образом на главной клавиатуре до такта 69, когда снова выключают микстуры и язычки, оставляя только основные голоса; с такта 73 в последний раз переходят на побочную клавиатуру, искусно доводя звучность до fortissimo и в продолжение тактов 78 и 79 снова возвращаются на главную клавиатуру, включая все регистры.

В пассакальи хорошее впечатление производит, если тему интонируют всеми основными регистрами органа, копулированными с педалью, и затем начинают pianissimo на третьей клавиатуре, привлекая к каждой следующей вариации несколько новых голосов. С такта 73 следовало бы переходить на первую клавиатуру; в четырех следующих вариациях постепенно вводят все основные голоса и микстуры, по желанию, и несколько язычков. В такте 105 переходят на второй мануал, затем после выключения микстур и язычков — на третий; с такта 114 швеллерный ящик медленно закрывается; пассажи арфы исполняются нежными 8-, 4- и 2-футовыми регистрами третьей клавиатуры. На последней трети такта 129 переходят снова на первую клавиатуру с основными голосами и микстурами; в следующих вариациях звучность усиливают, привлекая язычки и микстуры побочных клавиатур; наконец, включают и язычки первой клавиатуры.

Для определения мест, где требуется смена клавиатур, и для наилучшей ее реализации надо все время проигрывать пьесу и изучать ее закономерности. Великое искусство требуется для того, чтобы обе руки в момент вступления педали снова оказались на главной клавиатуре. Исходя из фактуры определенного места, следует решить, переходить ли на главную клавиатуру сначала одной рукой, потом другой, причем лучше всего всегда начинать с левой, так как в глубине она передвигается почти незаметно, или сразу обеими руками, если Бах подразумевает здесь явный контраст. Он сам, очевидно, играл с величайшей точностью, так как ясно требовал, чтобы клавиатуры были расположены совсем близко одна над другой — тогда удобно было ими пользоваться. Следует также обратить внимание в подобных местах на задерживаемые ноты или аккорды: они расположены так, чтобы можно было незаметно перейти на другую клавиатуру.

Для смены клавиатур, как ее представлял себе Бах, разумеется, необходима определенная однородная звуковая окраска, связывающая три клавиатуры. На современных органах, побочные клавиатуры которых не имеют почти никаких микстур, это требование не всегда выполнимо. Плохо и то, что на наших органах три клавиатуры не являются уже тремя различными, ясно выраженными, четко охарактеризованными звуковыми индивидуальностями, вследствие чего теряется основной эффект смены клавиатур и их копулирования. Поэтому у современных органных виртуозов наиболее естественные средства выразительности отступают на задний план из-за неумеренного использования роликового швеллера и проистекающего отсюда однообразия.

Для исполнения Баха важное значение имеет копулирование и разделение клавиатур, присоединение и выключение различных групп звучаний при установленной регистровке; однако строение наших органов не очень благоприятствует этому. Копулы приводятся в действие нажимом кнопки, так что органист уже не может пользоваться ими так, как хочет; ведь при исполнении Баха ни одна рука не может быть свободной. Далее: наши групповые регистры и свободные комбинации устроены так, что фактически они нарушают установленную регистровку, вместо того чтобы слиться с ней; к тому же их действие распространяется не на каждую клавиатуру в отдельности, но на весь орган. Желательно, чтобы копулы приводились в движение не только кнопками, но и педальным механизмом,— конечно, и этот механизм и кнопки должны быть между собою соединены. Исполнитель может тогда рукой копулировать, а ногой освобождаться от копуляции или, наоборот, пользоваться только рукой или только ногой, как ему удобнее. Групповые регистры и свободные комбинации должны быть так устроены, чтобы по желанию органиста они то отменяли прежнюю регистровку, то дополняли ее, то есть чтобы ими можно было пользоваться двумя способами. Желательно также, чтобы для них имелись и кнопки, нажимаемые рукой, и педальный механизм.

Одновременно это упростило бы наши органы, что крайне необходимо [1].

Кажется, будто Бах призван был стать не только воспитателем органистов, чему служили его произведения, но и реформатором современного органного строительства, дабы отвратить

[1] Набросанный выше план технического переустройства исполнительского пульта органа осуществлен эльзасской фирмой «Дальштейн и Херпфер» в органе новой церкви в Страсбурге — Кроненбурге; голоса его интонированы в старой манере органов Зильбермана. Орган церкви св. Николая в Страсбурге построен подобным же образом, также представляя собой «баховский» орган.

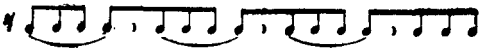
нас от изобретательской страсти и возвратить от сложного к простому, от громкой органной звучности к звучности богатой и красивой.

Играя в течение долгого времени органные произведения Баха, начинаешь предпочитать все более и более медленные темпы. Это известно по собственному опыту каждому органисту. Очертания пьесы должны предстать перед слушателем в спокойной пластичности. Он должен также иметь время, чтобы представить себе внутреннюю связь и сопоставление частей. Пока остается впечатление неясности и туманности, произведение не может воздействовать на слушателя.

Очень многие органисты суетливо-поспешной игрой думают сделать Баха более «занимательным»; они не имеют представления о правильной пластике игры, оживляющей исполнение ясной разработкой деталей. Неверно, что монотонная связность лучше всего отвечает требованиям Баха. Конечно, он провозгласил необходимость связной игры. Но эта связность не есть нивелирование — она должна быть одухотворенной. Надо добиться тонкой, но ненавязчивой фразировки, которая придает ясность игре. В пределах этой связности отдельные звуки группируются, образуя живое, выразительное единство. Такая скрытая фразировка призвана разрушить окоченелость органного звучания. Следует создать впечатление, будто невозможное на органе стало возможным: одни ноты зазвучали более весомо, другие — более легко. Это — цель, к которой надо стремиться.

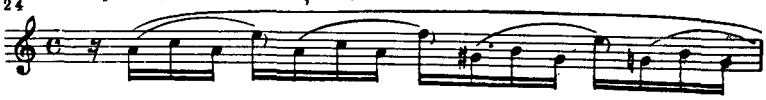
В старые времена, когда еще не знали приема подстановки большого пальца и строго связное исполнение ограничивалось группой, состоящей всего лишь из нескольких нот, тогда как другая группа передвижением руки слегка отделялась от предшествующей,— в те времена ясно ощущали живое сродство таких слитованных звуков в рамках сплошного legato. Мы потеряли это чувство и можем составить о нем лишь приблизительное представление, изучая старинные пассажи и их распределение между двумя руками. Целый мир интересных комбинаций legato открывается перед нами уже во вступлении домажорной токкаты (III, № 8) и в ми-минорной прелюдии (III, № 10). Правда, многие органисты и не подозревают, что это разделение рук в пассажах открывает секрет баховской фразировки. Они даже ставят себе в заслугу то, что играют их одной рукой, порой даже двумя в октаву, монотонно соединяя ступени гаммы. Следуя принципам, закрепленным Бахом в его манере нотации, находишь, что обычно четыре связанные ноты он представляет себе сгруппированными так, что первая остается самостоятельной: незаметным движением она отделяется от других и присоединяется скорее к предыдущим, чем к последующим. Следовательно, рекомендуется играть не так:

а так:



Тем самым оживляется монотонная последовательность слитованных нот. Применяя этот принцип, удивляешься, как прозрачно и одухотворенно звучат пассажи:

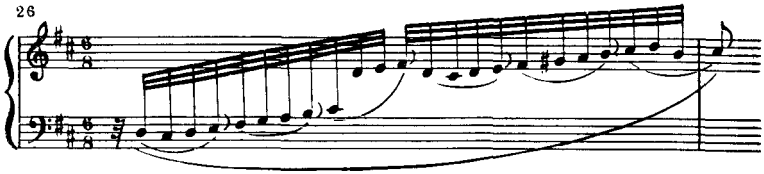
24 Прелюдия a-moll (II, № 8)



25 Токката d-moll (III, № 3)

Поучительнейший образец в этом отношении дают пассажи из второй темы си-минорной прелюдии. Простое соединение ступеней гаммы никогда не удовлетворит нас; чтобы придать этому пассажу жизнь и индивидуальность, его надо играть так:

26



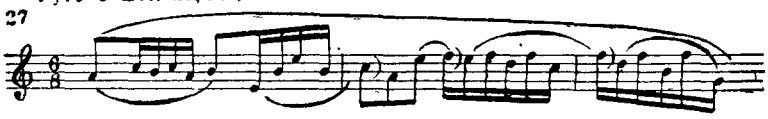
И юношески свежая до-мажорная прелюдия (IV, № 1), с красивым соло в педали, теряет свою окоченелость, если ее фразируют по тем же принципам. Так же играют и другую до-мажорную прелюдию (II, № 1). Но эта фразировка внутри общей лиги не должна быть слишком заметной. Она действует изнутри как некоторая дифференциация целого. Ведь фразировка, обозначаемая лигами или другими агогическими знаками, слишком топорна и лишь приблизительно передает тонкие детали исполнения.

Что касается игры ради контраста целых групп нот из восьмых или шестнадцатых staccato, то подобный эффект является сомнительным.

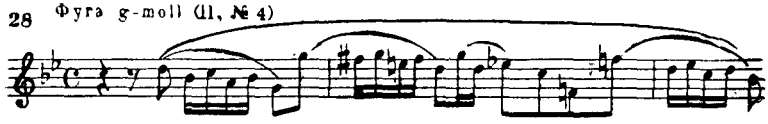
Фразировка тем фуг до сих пор остается спорной. Но все больше отказываются от экстравагантностей того времени, когда, начав увлекаться чистой виртуозностью, исказили Баха.

Прежде всего фразировка неправильна, если она не проста и не может быть сохранена на протяжении всей пьесы — там, где появляется тема. Чтобы прийти к такому верному пониманию, надо изучать темы во взаимосвязи. Тогда окажется, что ноты, прерывающие естественное течение мелодии и обозначенные характерными интервальными шагами, до некоторой степени выпадают из общей связи и приобретают относительную самостоятельность. Следующие примеры поясняют сказанное:

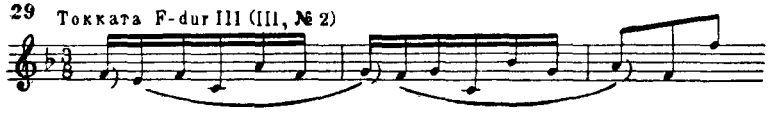
27 Фуга a-moll (II, № 8)



28 Фуга g-moll (II, № 4)

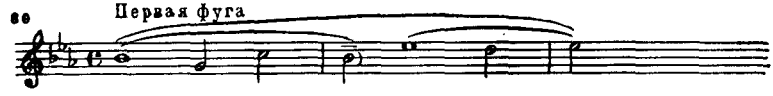


29 Токката F-dur III (III, № 2)

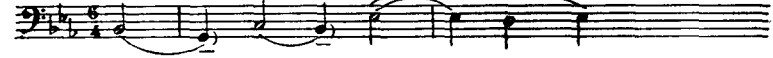


Интересна тема тройной фуги Es-dur — она преобразуется благодаря изменению фразировки:

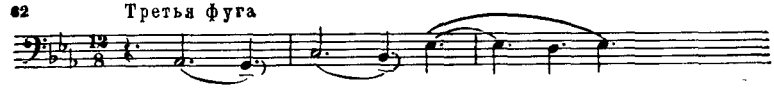
80 Первая фуга



81 Вторая фуга



82 Третья фуга

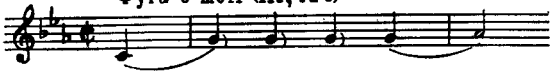


Только при такой фразировке тема во втором и третьем разделах фуги явственно выступает перед слушателем. При равномерном соединении нот она теряется.

При повторении той же самой ноты вдвое укорачивают ее длительность; остаток идет на паузу. Такие «репетиционные» звуки рельефно обрисовываются благодаря предшествующему и последующему соединению:

83 Фуга G-dur (II, № 2)

84 Фуга c-moll (III, № 6)



Приведенное правило относится к фразировке не только тем, но вообще повторяющихся нот. Его следует строго соблюдать. Также важно и другое правило. Если «репетиция» возникла из-за того, что тот же самый звук появился в другом голосе, то он не повторяется, но задерживается. Для слуха он не должен прерываться оттого, что перешел в другой голос.

В последовательности аккордов повторяющиеся ноты должны звучать отрывисто; те же, которые движутся в интервалах, играются связно. Тогда голосоведение станет удивительно ясным. Если соблюдать эти правила пластичности, то простейшие пьесы станут трудными.

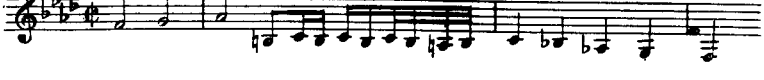
Чтобы изучить трудности и эффект подобной точной игры, надо поупражняться на последовательностях аккордов в средней части маленькой прелюдии e-moll (III, № 10).

От этой исполнительской пластики, а не от изобретательной регистровки и гениальничания зависит воздействие баховской органной музыки. В данном отношении мы, органисты, слишком невзыскательны и снисходительны к самим себе, забывая о том, что кажется мелочами. Поэтому только немногие достигают техники, удовлетворяющей баховским требованиям. Большинство же не воспитывает в себе даже абсолютной точности удара.

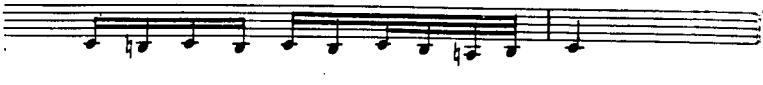
Украшения в баховских органных произведениях встречаются сравнительно редко, но все же достаточно часто, чтобы дать повод к греху недомыслия[1]. Постоянно забывается, что баховская трель, как об этом ясно сообщает Эммануил, начинается не с главной ноты, а с соседней, и если долго продолжается, то имеет нахшлаг.

Поэтому тему фуги f-moll (II, № 5) надо играть так, как указано в примере 35, или же так, как обозначено в примере 36:

85



86



Следует избегать на органе слишком быстрых трелей.

[1] Подробнее о баховской орнаментике — в главе об исполнении клавирных произведений.

В начальных мордентах дорийской токкаты (IV, № 4), фуги e-moll (III, № 10) и прелюдии Es-dur (III, № 1) украшение исполняется как жесткое, то есть с интервалом целого тона. Форшлаги в педальном голосе си-минорной прелюдии (II, № 10) надо играть как восьмые. Русту казалось даже, когда он вспоминал автограф, сейчас, к сожалению, утерянный, что он видел именно такую нотацию. Тогда лучше всего разделять обе ноты:

Что можно сказать об изданиях органных произведений для практического употребления? Все зависит от того, как ими пользоваться. Тот, например, кто обращался к полному изданию Наумана (Брейткопф и Гертель) или сборнику Шрейера (Гофмейстер, Лейпциг), безусловно научится чему-либо для практики; никто не должен пренебрегать содержательными и проницательными наблюдениями, изложенными в этих и подобных им работах [1].

Но для ежедневного пользования подобные издания непригодны. Из-за вписанной аппликатуры, исполнительских замечаний, лиг, указаний темпа и регистровки нотный текст приобретает чрезмерно перегруженный вид, главное же остается в конце концов невысказанным. В действительности ощущается нужда не столько в практических изданиях, сколько в отдельных обстоятельных исследованиях о регистровке, смене клавиатур и тому подобном. В этой области еще почти ничего не сделано [2].

Однако подлинный органист никогда не возьмет себе опекуна в виде подобного практического издания, он предпочтет оригинал, в который будет вносить свои собственные наблюдения.

Также почти ничего существенного не опубликовано по вопросу о структуре органных тем и произведений Баха как таковых и в сравнении с его же клавирной музыкой. Если начать с метрики, то следует заметить, что темы органных фуг значительно проще клавирных. Помимо самых простых синкоп, почти ни одно ударение не падает на слабую долю такта. Главный акцент всегда приходится на сильную долю. Бах отдает себе отчет в том, что на органе всякое другое ударение, кроме

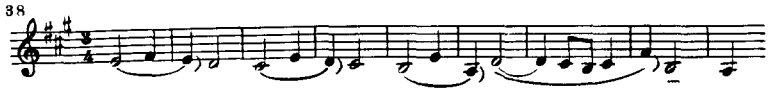
[1] У Шрейера особенно интересна фразировка. Науман в своих замечаниях показывает себе чутким, наблюдательным практиком. Приходится лишь сожалеть, что свои принципиальные положения он не изложил в предисловиях и примечаниях.

[2] Интересной темой было бы, например, описание возможностей естественной смены клавиатур в си-минорной прелюдии (II, № 10). Особенно важно исследовать, на какой ноте каждый раз надо совершать этот переход.

этого, естественного, невозможно. Для клавира и оркестра он сочиняет значительно свободнее. Поэтому непонятно, какую цель преследуют, перелагая клавирные фуги для органа. Тот, кто проникся сущностью баховских органных произведений, не в состоянии слушать подобные транскрипции.

К тому же и построение пьесы совсем другое. В органных произведениях значительно больше, чем в клавирных, Бах стремится к монументальным, простым линиям. Напрасно было бы искать в них ту богатую неожиданностями субъективную окраску, которая присуща клавирным фугам. Органные произведения воздействуют скорее на внутреннюю способность представления, чем на непосредственное чувство, и передают мысли возвышенно и просто. Поэтому баховские клавирные сочинения, исполняемые на органе, вызывают только ощущение беспокойства. Ни для одного из них нельзя найти удовлетворительной регистровки. Вообще нет лучшего способа для исследования различия между баховскими органными фугами и клавирными, чем непосредственное сопоставление и изучение до мельчайших подробностей их музыкальной архитектоники.

Правда, есть у Баха одно органное произведение, почти переходящее провозглашенную им границу органного стиля. Это фуга A-dur (II, № 3):




Каждый органист может в этом убедиться. Если играть тему связно, без характерной артикуляции, то все получается вялым. Если же играть, как здесь указано, отделяя синкопированную ноту от предыдущей, чтобы выделить ее,— то, как бы совершенно ни исполнять эту фугу, она производит удивительно беспокойное впечатление, что еще более усиливается из-за ее общего строения, рассчитанного преимущественно на то, чтобы заинтересовать деталями. Мы уже не говорим о терцовых шагах в середине и о заключении всей фуги — ничего подобного не найдем ни в одном органном сочинении Баха.

Однако любопытно, что тема этой исключительной в своем роде фуги возникла на почве не органного, а оркестрового искусства: ее первоначальный вариант встречается в инструментальном вступлении кантаты «Tritt auf die Glaubensbahn» (№ 152).

Другое дело — переложение органных произведений для фортепиано; оно имеет свое оправдание, так как рояль, по выражению Листа, в музыкальном искусстве играет ту же роль, что и печатная репродукция в изобразительном: служит ши-

рокому распространению оригинала. Даже такие мастера, как Лист, Сен-Санс, Бузони, Регер, Филипп, д'Альбер, Виана да Мотта, Анзорге, брались за переработку органных произведений для фортепиано. Таким образом, просвещенный любитель музыки имеет не только то преимущество, что знакомится с этими, обычно еще не известными ему произведениями, но получает и эстетическое наслаждение, исполняя на рояле органные пьесы, переложенные с гениальным мастерством. Бах, питавший определенную страсть к переложениям, относился бы с одобрением к пианистам, пропагандирующим его органное творчество.

Однако от слишком больших ожиданий следует предостеречь. Эти транскрипции, выполненные даже с величайшим мастерством, в конце концов не могут дать полного удовлетворения. Органные темы не звучат на рояле; простой план пьесы должен быть заменен искусственным, так как различные градации силы звука на органе не могут быть имитированы даже на современном фортепиано. Когда это станет ясным, то наше поколение поймет то, что Бах испытал на себе: то время, когда восхищались транскрипциями, прошло, отныне мы будем радоваться не самим транскрипциям, но тому, что найдем в них поучительного и полезного[1]. Эти художественные транскрипции часто превосходят исполнительские возможности среднего любителя. По этому поводу следует вспомнить старое домашнее средство: органные произведения надо играть по подлиннику в четыре руки; в то время как один играет голоса мануала, другой исполняет партию педали, причем в октаву.

---

[1] Так же думает Фридрих Шпиро о том, что пройдет и что сохранится от эпохи транскрипций (Bach und seine Transkriptoren. «Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 680 ff.).

## XV

## КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Произведения для клавира, как и для органа, относятся большей частью к веймарскому и кётенскому периодам. Но опубликовал Бах только большие сочинения лейпцигского периода: шесть больших партит, Итальянский концерт, четыре дуэта и «Гольдберговские вариации».

Вслед за Кунау, напечатавшим в 1689 и 1695 годах два сборника пьес по семи партит в каждом под названием «Клавирные упражнения», и Бах назвал свои опубликованные пьесы партитами, хотя по содержанию это те же сюиты.

Первая партита появилась в 1726 году; одновременно это было первое произведение, опубликованное самим Бахом[1], в возрасте 41 года. Каждый следующий год приносил миру новую партиту лейпцигского кантора. Когда появились все шесть, Бах соединил их под названием «Klavierübung» («Клавирные упражнения», первая часть). Название он также заимствовал у своего предшественника. «Übung» обозначает здесь, конечно, не упражнение, а скорее развлечение, времяпрепровождение[2]. Если сыновья Баха правильно информировали Форкеля, то это произведение произвело большую сенсацию в музыкальном мире. «Никогда еще не видали и не слыхали таких превосходных клавирных сочинений. Тот, кто хорошо выучил несколько пьес из этого сборника, мог составить себе положение в свете»[3].

Вторая часть «Клавирных упражнений», состоящая из Итальянского концерта и си-минорной партиты, появилась в 1735 году у Христофа Вейгеля в Нюрнберге. Даже Шейбе не мог не высказать своего восхищения Итальянским концертом.

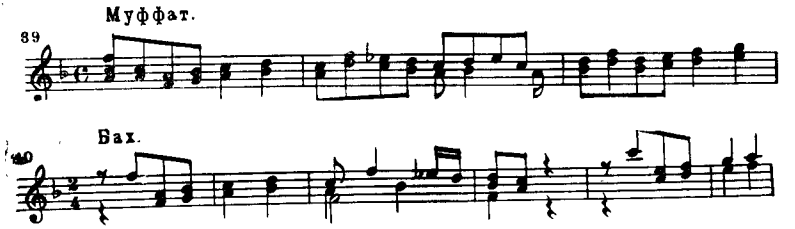
---

[1] Мюльхаузенская кантата на перевыборы магистрата «Gott ist mein König» (№ 71) от 1708 года напечатана не ради Баха, но в честь городского совета. Она была опубликована не с целью распространения данного произведения, но для увековечения события для будущих поколений.

[2] «Клавирные упражнения, состоящие из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и прочих пьес, написаны для развлечения любителей. Первая часть. В издании автора. 1731».

[3] Forkel, S. 50.

Любопытно, что на сочинение этой пьесы Баха вдохновила одна из «синфоний» Муффата из его «Florilegium primum» (1695). Родство мыслей слишком разительно, чтобы объяснить его простой случайностью:




В 1739 году вышла третья часть «Клавирных упражнений». Она должна была содержать только органные произведения — прелюдии на «вероисповедальные песни»; четыре клавирных дуэта попали туда по недосмотру. Конечно, эти органные сочинения можно было играть и на широко распространенном тогда клавесине с двумя клавиатурами и педалью. Как были приняты эти гигантские композиции в кругах органистов, неизвестно.

Четвертая часть «Клавирных упражнений» появилась снова в Нюрнберге, но не у Вейгеля, а у Балтазара Шмидта, издававшего также сочинения Эммануила. Она содержала «Гольдберговские вариации». Гольдберг был клавесинистом у графа Кайзерлинга, покровителя Баха; Кайзерлинг занимал пост русского посланника при дрезденском дворе. Именно он помог Баху получить звание придворного композитора, во всяком случае, сообщение о назначении прошло через его руки. Гольдберг учился у Фридемана, жившего в то время в Дрездене. Приезжая со своим графом в Лейпциг, что, по Форкелю, случалось часто, он стремился встретиться с Бахом, чтобы извлечь от общения с ним что-либо полезное. О возникновении вариаций Форкель сообщает [1]:

«Граф Кайзерлинг был слаб здоровьем и часто страдал бессонницей. Гольдберг, живший у него в доме, в подобных случаях должен был проводить ночь в соседней комнате и играть ему во время бессонницы. Однажды граф сказал Баху, что он был бы рад получить для своего Гольдберга клавирные пьесы нежного и несколько оживленного характера, чтобы они немного развлекли его в бессонные ночи. Бах решил, что для этого более всего пригодны вариации, хотя сочинение в подобном роде он считал неблагодарной работой, поскольку гармоническая основа оставалась в них неизменной... Граф называл это произведение своими вариациями. Он мог без конца

[1] Forkel, S. 54.

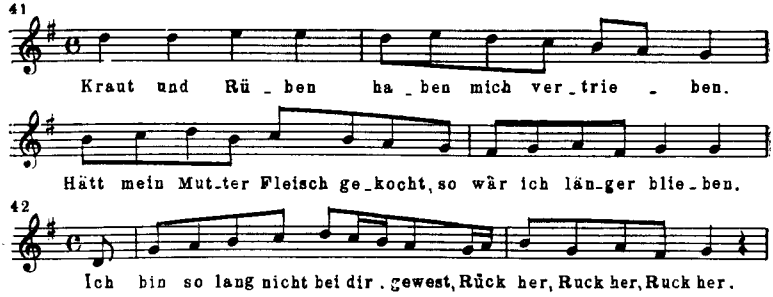
слушать их и долгое время, как только наступали бессонные ночи, говорил: «Любезный Гольдберг, сыграй же мне одну из моих вариаций». Бах, может быть, никогда не был так щедро награжден за свою работу, как за эти вариации. Граф подарил ему золотой кубок, наполненный сотней луидоров».

Бах не чувствовал особенной склонности к вариационной форме: помимо «Гольдберговских вариаций», у него есть еще только одно не представляющее большого интереса юношеское произведение подобного рода: «Aria variata alla maniera italiana» («Ария, варьированная в итальянской манере»; Б. XXXVI, стр. 203—208). Известно, что и в органной музыке он скоро отказался от вариаций на хоральные мелодии.

Тема «Гольдберговских вариаций» взята из «Клавирной книжечки», сочиненной в 1725 году для Анны Магдалены Бах. Это сарабанда на мотив «Bist du bei mir» («Когда бываешь ты со мною»). Пьеса существовала уже десять лет, прежде чем Бах решил написать на нее вариации.

Собственно говоря, это вариации не на тему, а преимущественно на ее басовую основу. Ею вдохновлена фантазия композитора, так что это скорее нечто вроде пассакальи, нежели вариации.

Полюбить это произведение после первого же прослушивания невозможно. С ним надо сжиться и вместе с Бахом последнего периода заставить себя подняться на высоту, где от голосоведения требуется уже не естественная прелесть звучания, но абсолютная свобода движения, которая и дает радость и удовлетворение. Тогда испытываешь тихое, радостное утешение, которое доставляет нам это, казалось бы, столь ученое сочинение. В последней вариации радость рождает веселый смех. В ней перекликаются две народные песни:




Так старый Бах снова возвращается к Quodlibet, которым столь охотно забавлялись его предки, собираясь вместе в день большого семейного торжества.

Из всех произведений композитора ни одно так не приближается к современному фортепианному стилю, как это. Предпоследнюю и предшествующую ей вариацию всякий непредвзя-

тый слушатель, даже по внешнему виду нот, отнес бы к последним фортепианным сочинениям Бетховена, если бы не знал, что авторство Баха бесспорно.

«Гольдберговские вариации», Итальянский концерт и изданная вместе с ним партита написаны для клавесина с двумя клавиатурами. И без авторского указания это очевидно из-за трудности исполнения на одной клавиатуре тех мест, где руки скрещиваются.

Кажется странным, что Бах не захотел напечатать и другие свои клавирные сочинения. Однако об издании «Хорошо темперированного клавира» не приходилось и думать. Размер его был слишком велик. По ценам того времени один экземпляр стоил бы десять или пятнадцать талеров. Но почему французские и английские сюиты остались неопубликованными? Может быть, потому, что они показались ему недостаточно трудными и искусными? Так как типографская печать стоила дорого, а собственно ручная гравировка требовала много времени, то он и избрал те произведения, которые могли доставить ему славу и уважение специалистов и знатоков. В то время музыкальные произведения оценивались обычно не только по внутренним эстетическим достоинствам, но и по техническому совершенству и умению, которые в них заключались. Вот почему Бах отказался от опубликования своих простых сюит.

Но ошибаются те, которые думают, что остальные его клавирные произведения не получили поэтому распространения. Они были известны в рукописных копиях. После 1720 года вряд ли нашелся бы хоть один серьезный немецкий музыкант, у которого не было бы по крайней мере одного произведения И. С. Баха. Уже в 1717 году в своей работе «Das beschützte Orchestre» («Охраняемый оркестр») Маттесон, на основании просмотренных им произведений, относит «знаменитого органиста из Веймара, господина Иог. Себастьяна Баха», к превосходным композиторам.

Помимо семи партит, появившихся в «Клавирных упражнениях», Бах создал еще пятнадцать других сюит: шесть французских, шесть английских и три маленькие сюиты — по-видимому, первоначальные наброски к французским сюитам[1]. Как

[1] Французские и английские сюиты изданы в XIII/2 томе Баховского общества. Так как это издание от 1863 года основано не на автографах, то оно было заново перепечатано по подлинникам — Б. XLV/1 (1895). Три юношеские сюиты (a-moll, Es-dur, F-dur) помещены в томе XXXVI (1866). Там же приведены фрагменты из сюит и отдельные пьесы танцевальной формы. Сюита E-dur (Б. XLII, стр. 16 и след.) является переработкой чужого инструментального сочинения. Сомнительно, чтобы Бах был автором сюиты B-dur (XLII, стр. 213 и след.) и Sarabande con Partita (XLII, стр. 221 и след.). Пассакалья d-moll (XLII, стр. 234 и след.) написана определенно не Бахом. Она принадлежит Христиану Фридриху Витту (ум. 1716).

получили свое наименование французские и английские сюиты, мы не знаем. Уже Форкель по этому поводу не может сказать ничего определенного. Он думает, что французские сюиты получили свое название из-за того, что были написаны во французском вкусе, английские же — «так как композитор написал их для одного знатного англичанина». Последнее определенно неверно. Позднее пытались партитам присвоить название «немецких сюит», однако оно не привилось.

Французские сюиты, хотя и не полностью, содержатся в первой «Клавирной книжечке» Анны Магдалены Бах (1722). Кроме того, имеется еще один автограф, озаглавленный (на французском языке): «Шесть сюит для клавесина, сочиненных господином И. С. Бахом». Оглавление автографа английских сюит тоже написано по-французски. Большую ценность представляет копия обоих сборников сюит, записанная рукою Гербера между 1725 и 1726 годами, то есть в то время, когда он брал уроки у Баха.

Французские сюиты, несомненно, возникли самое позднее в Кётене. К этому же времени следует отнести и английские сюиты, хотя сохранившиеся рукописи и копии принадлежат к началу лейпцигского периода. Первые годы своей деятельности в церкви св. Фомы Бах вынужден был почти к каждому воскресенью сочинять новую кантату, так что для других работ ему почти не оставалось времени.

Сюита создана музыкантами-трубачами XVII столетия, которые в своих выступлениях исполняли ряд танцев различных национальностей. От них они перешли к немецким клавиристам, у которых получили дальнейшее развитие. Как правило, сюиты включали по крайней мере четыре части: аллеманду, куранту, сарабанду и жигу. Аллеманда отличается спокойным размером $^4/_4$, затакт образует восьмая или шестнадцатая; куранта или корренте — в размере $^3/_2$: для нее характерно непрерывное движение нотами равной длительности; сарабанда — торжественный испанский танец, тоже на $^3/_2$, проходящий в нотах крупной длительности, кокетливо обвитых украшениями; жига — в самых разнообразных вариантах трехдольного размера, обычно в быстром и равномерном движении. Она получила свое наименование от слова «gigue», что значит «окорок» — насмешливое французское прозвище для старинной скрипки; поэтому жига, собственно, означает «танец скрипача».

Не было никакого основания ограничивать сюиты четырьмя танцами и запрещать присоединение новых. Французы, в том числе Маршан и Куперен, и пошли по этому пути, введя в сюиту всевозможные танцы. В их сюитах встречаются гавот в размере $^2/_2$ с полутактовым затактом; менуэт, в простом трехдольном ритме; паспье — танец из Бретани, похожий на менуэт и вошедший во французский балет при Людовике XIV;

бурре в живом размере 4/4 — угловатый танец из провинции Овернь. Рондо, ритодон, полонез, даже свободные нетанцевальные пьесы также были введены во французскую сюиту.

Бах перенимает эту богатую сюитную форму от своих французских предшественников, однако ограничивает себя там, где они впадают в крайности[1]. Следуя традиции, между сарабандой и жигой он включает в сюиту танцы, первоначально не входившие в нее, так что жига образует заключение. Свободно сочиненные части он помещает вначале. Так, английские сюиты начинаются с прелюдий; в начале больших партит из «Клавирных упражнений» стоят прелюдии, синфонии, фантазии, увертюры, преамбулы, токкаты; французские сюиты начинаются еще прямо с аллеманды.

Конечно, некоторые танцы преобразовались в клавирной сюите. Например, жига как часть сюиты отличалась довольно большим размером, как танец же она состояла из двух восьмитактных повторяющихся предложений. Итальянцы шли дальше: они сохраняли от танца только размер и ритм, не заботясь о его первоначальном характере. Французы в этом отношении были строже и считали необходимым сохранять ритмические особенности каждой танцевальной формы[2]. Бах идет еще дальше: он одухотворяет форму и придает каждой из основных танцевальных пьес отчетливо выраженную музыкальную индивидуальность. В аллеманде он передает полное силы, спокойное движение; в куранте — умеренную поспешность, в которой объединяются достоинство и изящество; сарабанда у него является изображением величавого торжественного шествия; в жиге, наиболее свободной форме, главенствует полное фантазии движение. Так создает он из сюитной формы высочайшее искусство, не нарушая при этом старый принцип объединения танцев.

Как в органной, так и в клавирной музыке имеется ряд произведений, написанных Бахом с педагогическими целями для своих сыновей и учеников. Его клавирная школа состояла из прелюдий для начинающих, двух- и трехголосных инвенций и «Хорошо темперированного клавира».

До нас дошло восемнадцать прелюдий для начинающих[3]. Семь помещены в «Клавирной книжечке» Фридемана. Шесть других находим в одной старой копии; они объединены под общим заглавием (по-французски): «Шесть прелюдий для начинающих, сочинено Иоганном Себастьяном Бахом». Впервые

---

[1] Об отношении Баха к современным сюитным композициям см.: Шпитта II, стр. 637. Подробная история сюиты изложена в книге Вейцмана (Weitzmann. Geschichte der Klaviermusik. Dritte Auflage von Max Seiffert, Band I, S. 91 ff.).

[2] Шпитта I, стр. 695.

[3] Б. XXXVI (1886); стр. 118—127.

издал их Форкель[1]. Остальные сохранили нам баховские ученики.

Именно в этих небольших пьесах обнаруживается непостижимое величие Баха. Он хотел написать простые упражнения для обучающихся музыке, а создал такие творения, содержание и дух которых тот, кто раз сыграл их, уже не может забыть, и к которым, повзрослев, возвращается, находя в них новые восхитительные черты. Более всего из этих прелюдий покоряют нас следующие: c-moll — она проходит, как сновидение, в движении шестнадцатыми, напоминающем звуки арфы; остро очерченная прелюдия D-dur; ликующая — E-dur, чарующее впечатление от которой остается для всякого, кто слышал ее, одним из самых значительных музыкальных воспоминаний юности.

Титульный лист основного автографа инвенций и симфоний гласит:

«Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же — добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723».

Наряду с этим автографом сохранились еще два более ранних. В «Клавирной книжечке» Фридемана, начатой в 1720 году, содержится большая часть этих произведений, но с другим наименованием. Инвенция там носит название «Preambulum» («Прелюдия»), синфония — «Fantasia» («Фантазия»)[2]. Переписав их снова, Бах изменил последовательность. Он расположил их, правда, также по ступеням гаммы, но рядом с каждой инвенцией поместил соответствующую синфонию. Такое сопоставление имеет свое оправдание, ибо двух- и трехголосные пьесы возникали обычно вместе, как показывает некоторое сродство их тем. Из дидактических соображений в окончательном автографе он снова разделил инвенции и синфонии. И здесь мы находим строгий отбор из многих произведений подобного рода: целый ряд пьес и отрывков отпали, как отходы во время работы[3].

Абсолютная новизна этих пьес заставила Баха долгое время колебаться, какое дать им название. Он отказался от заимство-

---

[1] Форкелю были известны только эти шесть прелюдий.
[2] Б. XLV, стр. 213 и след.
[3] Шпитта I, стр. 662.

ванной у песни двухчастной формы, обычной для небольших клавирных пьес (шесть прелюдий для начинающих еще двухчастны), и создал совершенно новую — без внешних разделений, препятствующих естественному развитию музыкальной мысли. Он вполне сознательно изобретает и строит, исходя из тематических и мотивных принципов развития, а не мелодических. То же самое он должен был сделать и с арией da capo, чтобы добиться более свободного построения вокального произведения. Однако от формы арии da capo он никогда полностью не освободился, хотя так часто стоял на пути к этому.

Название «инвенция» для клавирной пьесы Бах, вероятно, не сам изобрел, как думали раньше, но перенял у неизвестного автора, чьи произведения он переписал для сыновей[1]. Он вполне мог назвать их просто прелюдиями. Но это название казалось ему слишком общим и недостаточно характерным для той строго контрапунктической задачи, которую он поставил перед собой.

Инвенции написаны не для клавесина, но для клавикорда — только на этом инструменте возможна была «певучая манера» игры, которую Бах прежде всего имел в виду, сочиняя эти пьесы. В истории клавирного исполнительства инвенции и синфонии являются протестом против шумного бренчания, которое тогда — и не только тогда! — выдавалось за клавирную игру. В каждом такте чувствуется, что эти пьесы возникли из стремления выявить многообразие богатого оттенками певучего звучания. Когда Бах выразил надежду, что исполнители этих пьес обретут «вкус к композиции», он и не подозревал, в какой степени его пожелание осуществится. Если средний музыкант имеет сейчас меньше теоретических познаний о композиционной технике, чем это было прежде, зато он, несомненно, обладает значительно большим пониманием различия между подлинным и ложным искусством — этим мы обязаны в первую очередь инвенциям и синфониям. Ребенок, разучивавший их когда-либо, как бы механически он ни исполнял эти пьесы, получит представление о голосоведении, которое никогда из его памяти не изгладится. Инстинктивно в каждом музыкальном произведении он будет искать подобное самостоятельное движение звуковой линии и воспринимать его отсутствие как недостаток. Кто с хорошим учителем прошел эти пьесы, изучив их формальное строение и эстетические достоинства, тот получит масштаб для определения подлинного искусства — вне зависимости от того, станет ли он художником-творцом или примкнет к многочисленной плеяде музыкантов — интерпретаторов и истолкователей. Во всяком случае, в своем предуведомлении Бах показал себя человеком, серьезно разбирающимся в

---

[1] Шпитта I, стр. 830.

вопросах современной клавирной педагогики: он требует, чтобы не только обучали игре, но в конечном итоге подвели бы к пониманию сущности музыкальной композиции.

Эти внешне однородные пьесы разделяются на две группы: к первой относятся пьесы, развитие которых обусловлено преимущественно структурно-формальными задачами,— этот тип представлен известной фа-мажорной инвенцией; в пьесах второй группы развитие определяется главным образом ведущей драматической идеей — таковы, например, ми-минорная и фа-минорная синфонии. Тщательно изучая их, видим, что каждая из этих пьес сама по себе является чудом и не похожа ни на какую другую. Только гений с бесконечно богатым внутренним миром мог решиться создать тридцать пьесок, одинаковых по форме и размеру, и при этом придать каждой особый, свойственный только ей, индивидуальный характер. Перед лицом столь непонятного богатства чувствуешь даже какую-то робость, боишься спросить, есть ли еще композитор с такой неограниченной способностью к изобретению?

Две части «Хорошо темперированного клавира» разделены большим промежутком времени. Первая часть закончена в 1722 году — эта дата указана самим Бахом в сохранившемся автографе; вторая часть была составлена в 1744 году, как сообщает гамбургский органист Швенке, переписавший ее с автографа, принадлежавшего Эммануилу и в настоящее время утерянного; титульный лист автографа был помечен 1744 годом.

В «Клавирной книжечке» Фридемана от 1720 года помещены одиннадцать прелюдий из первой части, в том числе до-мажорная. Переработка, которой подверглись эта и три другие прелюдии (c-moll, d-moll, e-moll), заставляет нас подозревать, что большинство произведений из «Хорошо темперированного клавира» в своей окончательной форме явились результатом не внезапного гениального вдохновения, но плодом непрерывных усилий композитора воплотить в звуках задуманные им образы так, чтобы они полностью удовлетворили его.

Гербер сообщает в своем «Музыкальном словаре», что одно время Бах жил в доме, где не было никаких музыкальных инструментов; он очень скучал от этого и там сочинил первую часть «Хорошо темперированного клавира». В этом есть доля истины. Отец Гербера в первые годы лейпцигского периода был учеником Баха, и вполне возможно, что он сам слышал это от своего учителя; к тому же нам известно, что Гербер в то время изучал «Хорошо темперированный клавир» и три раза слышал его в исполнении самого Баха[1]. Во время одной из поездок с

[1] Рассказ о возникновении первой части «Хорошо темперированного клавира» помещен в первом томе словаря на стр. 90. Сообщение об уроках, которые брал у Баха отец Гербера, — в том же томе на стр. 490 и след.

князем Леопольдом из Кётена могло, конечно, случиться так, что в распоряжении Баха не оказалось никаких музыкальных инструментов; маленький дорожный клавесин, который числился среди инструментов герцогской капеллы, мог остаться дома[1]. Во всяком случае, одно верно: большая часть пьес из «Хорошо темперированного клавира» возникла в сравнительно короткий срок. Подобный род творчества характерен для Баха. Второй том был создан уже в то время, когда с сочинением кантат в основном было покончено.

Однако многие прелюдии и фуги существовали еще задолго до того, как Бах составил план всего собрания. Это относится ко второй части не в меньшей степени, чем к первой. В обеих есть произведения, которые в первоначальной форме возникли чуть ли не в юношеский период творчества композитора. Исполнитель, проникшись духом Баха, сам находит пьесы, принадлежащие к этой категории. Например, в прелюдиях c-moll и B-dur из первой части он без всякого постороннего указания определит, что им не хватает зрелости, присущей остальным прелюдиям. В фуге a-moll из этой же части юношеский характер проявляется не только в некоторой незавершенности темы и отсутствии плана в построении, но и в том, что она безусловно сочинена для клавесина с педалью. Органный пункт на пять тактов в заключении фуги не может быть сыгран одними руками — временами приходится обращаться за помощью к педали, что характерно как раз для юношеских произведений Баха. Вообще же «Хорошо темперированный клавир», так же как инвенции и синфонии, предназначен в первую очередь для клавикорда, а не клавесина. Сборник 1744 года сам автор озаглавил не как вторую часть «Хорошо темперированного клавира», а просто: «Двадцать четыре новые прелюдии и фуги».

Законченное в Кётене произведение он назвал «Хорошо темперированным клавиром» для прославления достижения, которое, как это легко понять, доставило большое удовлетворение музыкальному миру того времени. На старых клавишных инструментах нельзя было играть во всех тональностях, ибо квинты и терции в натуральном строе являлись абсолютными интервалами, определяемыми разделением струны на части. Поэтому одна тональность получалась чистой, другие же — более или менее нечистыми, ибо струны, служившие раньше квинтой или терцией, в других тональностях оказывались не на месте. Надо было найти способ для определения терции и квинты не в абсолютной, а в относительной темперации, то есть с некоторой погрешностью, при которой они ни в одной тональ-

[1] Обычно, отправляясь в путешествие, герцог брал с собою целый секстет из своих камерных музыкантов.

ности не звучали бы чисто, но во всех — более или менее удовлетворительно. Вопрос этот стал актуальным, когда в XVI столетии для каждой клавиши клавикорда стали натягивать отдельную струну, чего раньше не было; прежде струна предназначалась для нескольких клавиш, а приводимые в движение тангенты одновременно отделяли необходимую часть струны, тем самым заставляя ее звучать. И орган настоятельно требовал новой темперации[1].

После опытов итальянцев Джузеппе Царлино (1558) и Пьетро Арона (1529) органный мастер из Хальберштадта Андреас Веркмейстер нашел способ темперации, в принципе сохранившийся и до нашего времени. Он разделил октаву на двенадцать равных полутонов. Его работа о «музыкальной темперации» появилась в 1691 году. Проблема была решена: отныне композиторы могли писать во всех тональностях. Однако прошло еще довольно много времени, пока вошли в употребление тональности, которые до того избегались. В 1728 году, следовательно, шесть лет спустя после возникновения «Хорошо темперированного клавира», знаменитый теоретик Хейнихен выпустил «Учение о генерал-басе», в котором запрещает писать в Fis-dur и Cis-dur и только в виде исключения разрешает пользоваться тональностями H-dur и As-dur[2]. Отсюда очевидно, что он не знал баховского собрания прелюдий и фуг.

Одно время казалось, что первенство Баха в отношении «Хорошо темперированного клавира» поколеблено. В 1880 году найдена была рукопись некоего Бернгарда Христиана Вебера, органиста из Тенштедта, озаглавленная почти так же, как и баховское произведение, и помеченная красными чернилами 1689 годом. Однако вызванное этим возбуждение умов вскоре улеглось: знаменитый музыкальный ученый Таппert доказал, что это был не предшественник, а бездарный подражатель середины XVIII века. Если говорить о предшественнике, то им был Маттесон, который в своей «Organistenprobe» («Опыт об органистах», 1719) в главе о генерал-басе предлагает пользоваться всеми тональностями и дает по два примера для каждой тональности — один трудный, другой легкий[3]. Но когда появилась эта книга, Бах уже разработал план «Хорошо темперированного клавира».

---

[1] Б. XIV. Вступление, стр. 25 и соответствующая глава в книге: Weitzmann-Seiffert. Geschichte des Klavierspiels.

[2] Шпитта I, стр. 769. Проблему равномерной темперации только в том случае понимают правильно, если ясно представляют себе, что все октавы должны звучать чисто, составляющие же их интервалы темперируются.

[3] Wilchelm Tappert. Das Wohltemperierte Klavier. «Monatshefte für Musikgeschichte», 1899, S. 123. Автор этой работы рассматривает добаховские произведения, претендующие на употребление всех двадцати четырех тональностей.

Подражателем Баха стал его поклонник, органист Георг Андреас Зорге (1703—1778) из Лобенштейна, который также написал прелюдии и фуги во всех двадцати четырех тональностях и напечатал свой труд в 1738 году у издателя Баха, Балтазара Шмидта, в Нюрнберге[1].

Долгое время считалось, что автограф второй части «Хорошо темперированного клавира» утерян. В середине девяностых годов, благодаря двум английским исследователям — Георгу Грову и Эбенезеру Прауту, мир узнал, что автограф существует и из частного владения перешел в Британский музей. Его приобрел, неизвестно каким образом, Муцио Клементи; через него автограф попал в Англию и затем был куплен господином Эметт, у которого в 1842 году его видел Мендельсон и признал подлинным; дочь господина Эметта продала его своей подруге мисс Элизе Уесли, которая перед смертью в 1895 году завещала рукопись Британскому музею.

Это не первоначальный автограф, но тщательная, самим Бахом просмотренная копия, причем каждую прелюдию и фугу он расположил на отдельном листе так, чтобы при игре не надо было переворачивать страницы. К сожалению, три листа утеряны[2].

Известно несколько автографов первой части «Хорошо темперированного клавира». Для обоих старших сыновей Бах собственноручно тщательно переписал сборник. Фридеман передал свой экземпляр органисту брауншвейгского собора Мюллеру, у которого он иногда гостил, оставив свое место в Галле; сейчас рукопись принадлежит Берлинской королевской библиотеке. Экземпляр Эммануила в 1802 году его дочь продала издателю Негели в Цюрихе; сейчас он должен находиться там же в частных руках[3]. Другой автограф от 1722 года попал к господину Фолькману из Пешта и в середине сороковых годов прошлого века во время наводнения совершил плавание по Дунаю, следы которого сохранились до сих пор. По имени своего более позднего владетеля он называется автографом Вагнера[4].

---

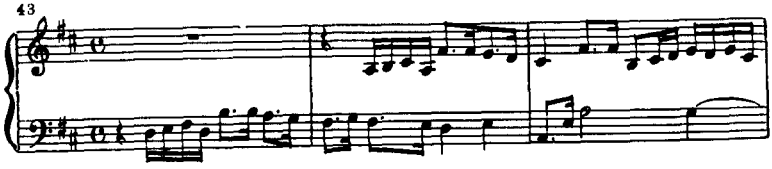
[1] Шпитта II, стр. 671.

[2] Об истории возникновения и состояния этого автографа см.: O. Taubmann. «Allgemeine Musikzeitung», 1896 («Ein Autograph des zweiten Teils von Bachs Wohltemperiertem Klavier»). В статье сообщается об английских работах. См. также: вступление Альфреда Дёрфеля к Б. XLV (1895), стр. 68—72.

[3] При издании «Хорошо темперированного клавира» Баховское общество этим автографом не пользовалось (Шпитта I, стр. 837). В 1885 году он принадлежал господину городскому советнику Хагенбуху, президенту Всеобщего музыкального общества в Цюрихе. Дёрфель знает этот автограф, но считает его копией, сделанной довольно поспешно (Вступление к Б. XLV, стр. 65 и след.).

[4] Императорская библиотека в Вене не обладает автографом «Хорошо темперированного клавира», как это ошибочно предполагает Бунге в не совсем точно составленной заметке — Bachjahrbuch 1905 (S. 32).

Один из переписчиков выделился тем, что полагал своей обязанностью исправлять Баха и все пьесы из обеих частей подверг этой процедуре. Прежде всего он считал нужным освободиться от излишней сложности и сообщить прелюдиям и фугам тот вид, который придал бы им сам Бах, если бы обладал просвещенным вкусом, а не жил во время пудреных париков. Например, ре-мажорная фуга из первой части принимает у него такой вид:




Форкелю принадлежал целый ряд прелюдий и фуг из обеих частей с еще более радикальными сокращениями. Трудно поверить, что Форкель, а за ним другие биографы Баха — Хильгенфельдт и Биттер — признавали эту искаженную редакцию подлинной и защищали ее преимущества по сравнению с традиционной[1]. Как жалкие призраки, бродят питомцы баховской музы, от них остались только кожа да кости. И тот, кто знал сыновей Баха, кто слышал их игру, над кем, казалось бы, веял дух Баха, мог поверить такому неуклюжему обману! Нельзя забывать, что даже Цельтер занимался «упрощением» Баха. Так велико было эстетическое недоверие к творениям музыкального рококо даже тогда, когда они носили имя Баха.

Заглавие первой части в автографе гласит:

«Хорошо темперированный клавир или прелюдии и фуги, проведенные через все тона и полутона как большой терции, или Ut Re Mi, так и малой, или Re Mi Fa. Для пользы и употребления жаждущей учиться музыкальной молодежи, а также и для времяпрепровождения тех, кто достиг в этом учении совершенства. Сочинено и выполнено Иоганном Себастьяном Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером и директором тамошней музыки. Год 1772».

Первое издание «Хорошо темперированного клавира» подготовил англичанин Кольмэн в 1799 году[2]; в следующем году

---

[1] Обе эти редакции баховского произведения принадлежат Берлинской королевской библиотеке. Прелюдия C-dur из первой части, в той форме, которую защищал Форкель, издана в приложении к Б. XIV. В ней вместо 35 всего 24 такта. Следует заметить, что такт 24 (G в басу), в том виде, в каком он приведен в большинстве изданий, является позднейшей вставкой, которую находим в копии Швенке от 1781 года, не всегда надежной.

[2] В кругу Кольмэна и Уесли царило горячее поклонение Баху. Уесли, называя Баха, всегда говорил: «великий муж». Были организова-

обе части появляются одновременно у Негели (Цюрих) и Зимрока (Бонн), причем в издании Зимрока вторая часть предшествует первой. Первое издание Петерса датировано 1801 годом[1]. Брейткопф и Гертель издали «Хорошо темперированный клавир» только в 1819 году. Появившиеся в это же время парижское и лондонское издания являются только перепечаткой редакции Негели. Впервые удовлетворительный текст был подготовлен Баховским обществом под редакцией Кролля (Б. XIV, 1866)[2].

«Хорошо темперированный клавир» принадлежит к произведениям, по которым можно судить о развитии художественного вкуса последующих поколений. Когда Рохлиц в начале XIX века впервые стал играть эти прелюдии и фуги, только небольшое их число вполне удовлетворяло его. Он отметил их крестом и был удивлен тем, что с каждым проигрыванием число крестов постепенно увеличивалось. Если бы ему сказали, что через сто лет всякий музыкально образованный человек нашел бы в равной мере общепонятными все произведения этого сборника, он, первый баховский пророк, едва ли поверил бы этому.

Хотя произведение стало сегодня всеобщим достоянием, анализ его почти так же невозможен, как невозможно изобразить лес путем перечисления деревьев и описания внешнего вида каждого из них. Можно только все время повторять одно: возьми и играй его, чтобы самому проникнуть в этот мир.

Именно в этом произведении всякое эстетическое объяснение остается лишь на поверхности. То, что захватывающе притягивает в нем,— это не форма и не строение отдельных пьес, но отражающееся в нем миросозерцание. Эта музыка не для эстетического наслаждения — она поучает и утешает. В ней звучат радость, скорбь, плач, жалобы, смех; но все это преображено в звук так, что переносит нас из мира суеты в мир покоя, будто сидишь на берегу горного озера и в тишине созерцаешь горы, леса, облака в их непостижимо глубоком величии.

Ни одно другое произведение не позволяет так углубиться в сущность искусства Баха. Он изображает не душевные пере-

---

ны Bachrecitals («баховские концерты») и открыта подписка на английское издание полного собрания сочинений кантора церкви св. Фомы. См.: Кречмар, вступление к Б. XLVI, стр. 24. В 1812 году Кольмэн опубликовал «An Analysis of S. Bach's Preludes and Fugues» (The Quarterly Musical Register).

[1] Второе издание Петерса (1837) подготовил Черни, третье — Кролль (1862—1863).

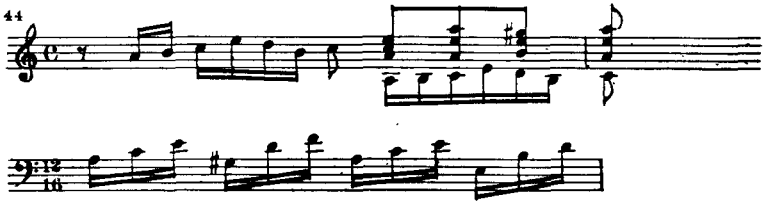
[2] Из других публикаций упомянем прежде всего издание Штейнгребера под редакцией Бишофа. Это же издательство опубликовало книгу Штаде (Partitur-Analysen der Fugen des Wohltemperierten Klavier) — поучительную работу, написанную с тонким пониманием. Следует упомянуть также книги К. ван Бройка (1889), Ядассона (1888), Г. Римана (1890, 1891, 1894) и др.

живания, как Бетховен в своих сонатах, не борьбу и стремление к цели, но ту реальность в жизни, что стоит над жизнью; тогда самые противоречивые чувства — и безграничную скорбь, и безудержную радость — воспринимаешь в одном и том же возвышенном состоянии духа. Поэтому одинаково просветленно звучат и полная скорби прелюдия es-moll из первой части и беззаботно проносящаяся прелюдия G-dur из второй. Кто хоть раз почувствует это удивительное успокоение, тот познает загадочный дух, который здесь прославляет свое миросозерцание на тайном языке звуков; он будет благодарен Баху как одному из величайших гениев, примиряющих человека с жизнью и дарующих ему покой.

Полдюжины прелюдий с фугами и двенадцать отдельных фуг не попали в «Хорошо темперированный клавир» — должно быть, потому, что Бах не считал их достойными[1]. Две из них, A-dur и h-moll, написаны на темы Альбинони[2].

Другие прелюдии и фуги были слишком велики и самостоятельны, чтобы включить их в сборник,— например, фантазия и фуга a-moll[3] и прелюдия и фуга в той же тональности[4]; последняя принадлежит к наиболее величавым творениям клавирной литературы. С гениальным мастерством Бах позже переделал ее в концерт для флейты, скрипки и клавесина с сопровождением оркестра, причем для Adagio он взял среднюю часть из третьей органной сонаты, расширив ее[5].

Вот начала ля-минорных прелюдии и фуги:



В концерте фуга идет в $^4/_4$, причем связана широко и свободно развитой частью tutti. Первоначальная форма этой ля-минорной композиции относится к кётенскому времени и несомненно существовала уже в 1725 году[6]. В начале тридцатых годов Бах переработал ее для концерта; в то время он руководил телемановским Музыкальным обществом и нуждался в оркестровых произведениях.

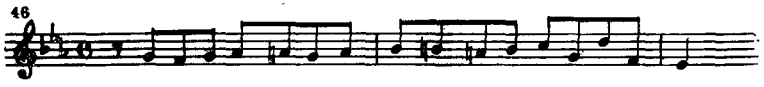
---

[1] Эти прелюдии и фуги помещены в Б. XXXVI; № 12 принадлежит не И. С. Баху, но И. Хр. Баху из Эйзенаха.
[2] Б. XXXVI, стр. 173 и след., 178 и след.
[3] Б. XXXVI, стр. 81 и след.
[4] Б. XXXVI, стр. 91 и след.
[5] Концерт — Б. XVII, стр. 223 и след.
[6] Этой датой помечена рукопись Иог. Петера Келльнера.

Фугу a-moll с вступительными арпеджированными аккордами правильнее назвать фугированной фантазией. Живо и блестяще написанная, она насчитывает сто девяносто восемь тактов [1].

Хроматическая фантазия с фугой [2] издавна принадлежала к любимейшим клавесинным сочинениям Баха; об этом свидетельствует множество сохранившихся копий баховского и послебаховского времени. Первая дошедшая до нас копия находится в тетради, помеченной 1730 годом. Но сочинена она значительно раньше, может быть, около 1720 года,— тогда же, когда возникла большая соль-минорная фантазия для органа. Оба произведения внутренне близки не только потому, что в них пылает то же пламя, но и потому, что их отличает речитативный стиль, перенесенный из вокальной музыки в инструментальную.

В фантазии c-moll Бах обращается к неаполитанскому клавесинному стилю, созданному Алессандро и Доменико Скарлатти, где главным эффектом является перекрещивание рук [3]. Этот прием встречается уже в жиге партиты B-dur из первой части «Клавирных упражнений». Фантазия c-moll создана, вероятно, в одно время с Итальянским концертом, а возможно, и позже, в конце тридцатых годов; к этому времени относится сохранившийся автограф. К фантазии написана была и фуга. К сожалению, в автографе сохранилось только сорок семь многообещающих начальных тактов [4]. Это не значит, что Бах оставил это сочинение незаконченным. Несомненно, оно было готово, когда он писал копию, в которой до нас дошла фантазия c-moll, но фугу не успел переписать до конца. Благодаря такой случайности последняя для нас потеряна. Это вдвойне обидно, так как, судя по началу, мы имеем дело с совершенно своеобразной фугой, написанной скорее в форме фантазии. Тема построена на хроматическом ходе, который столь часто встречается у Баха:




Четыре более крупных многочастных клавирных произведения Баха дошли до нас под именем сонат. Две из них — a-moll и C-dur,— как открыл Шпитта в 1881 году,— являются

[1] Б. III, стр. 334 и след., 236; см. также: Oppel. Bachjahrbuch 1906, S. 74—78.

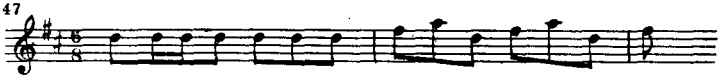
[2] Б. XXXVI (1886), стр. 71 и след.

[3] Б. XXXVI, стр. 145 и след. Здесь приведено еще несколько фантазий, большей частью юношеских произведений. Среди них выделяется исключительно интересная по стилю фантазия a-moll (стр. 138).

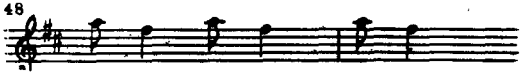
[4] Фрагмент фуги см.: Б. XXXVI, стр. 238.

только обработкой и расширением инструментальных пьес из «Hortus musicus» Адама Рейнкена[1].

Соната d-moll представляет собой клавирную транскрипцию второй сонаты для скрипки соло[2]. Остается лишь одна оригинальная композиция для клавира — соната D-dur[3]. Однако она мало индивидуальна — молодой Бах сочинил ее вполне в духе клавирных сонат Кунау. В заключительной фуге он забавляется подражанием кудахтанью курицы, соединяя тему:




с ее противосложением:




Так создается задорно веселое, хотя и не слишком глубокое произведение. Замысел этой шутки специально поясняется на итальянском языке.

Семь многочастных клавирных произведений обозначены как «токкаты». С таким же правом их можно было назвать сонатами. Под токкатой в то время подразумевалось любое многочастное произведение, независимо от его формы, предназначенное для клавишного инструмента. Из этих семи токкат пять относятся к первым годам веймарского периода: таковы токкаты D-dur, d-moll, e-moll, g-moll и G-dur[4]. Две другие — в тональностях fis-moll и c-moll — возникли несколько позже[5]. Как целое токката g-moll наиболее интересна. Задумчиво-печальные Adagio из токкат d-moll и G-dur оказывают потрясающее воздействие на слушателей, несмотря на то, что так просто изложены. Общее впечатление от двух более поздних токкат несколько ослабляется несовершенством плана. В токкате fis-moll уже встречается хроматически нисходящая тема, которая

---

[1] Обе сонаты — Б. XLII, стр. 29 и 42. В первом томе своей книги о Бахе на стр. 239, 240, 631, 632 Шпитта ошибочно полагает, что в них раскрылся баховский гений. Более верный взгляд им изложен в «Musikgeschichtliche Aufsätze», S. 111 (Berlin 1894). Ван Римсдик издал после этого «Hortus musicus» Рейнкена.

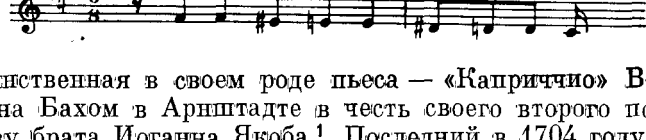
[2] Б. XLII, стр. 3 и след. Сольная скрипичная соната a-moll: Б. XXVII/1, стр. 24 и след.

[3] Б. XXXVI, стр. 19 и след. Помимо того есть еще одна пьеса в a-moll, XLV, стр. 168 и след., названная сонатой. Вполне возможно, что это переложение чужого оркестрового произведения.

[4] Б. XXXVI, стр. 26 и след. Начало токкаты D-dur напоминает органное произведение в той же тональности (IV, № 3). Токката A-dur (Б. XLII, стр. 243 и след.) принадлежит не Баху, а Генри Перселлу.

[5] Б. III, стр. 311 и 322.

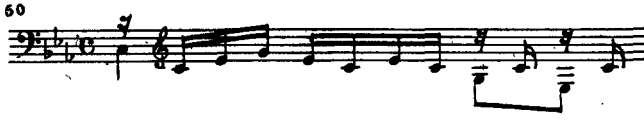
впоследствии ляжет в основу Crucifixus мессы h-moll. Здесь она имеет следующий вид:




Единственная в своем роде пьеса — «Каприччио» B-dur — сочинена Бахом в Арнштадте в честь своего второго по старшинству брата Иоганна Якоба [1]. Последний в 1704 году, когда Карл XII был в Польше, завербовался гобоистом в шведскую армию. На прощанье, в семейном кругу, девятнадцатилетний Иоганн Себастьян написал «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo» («Каприччио на отъезд возлюбленного брата»). Его открывает ариозо с примечанием: «Ласковые увещевания друзей, чтобы отговорить его от поездки»; затем идет Andante — изображение разных случайностей, которые могут с ним приключиться на чужбине; Adagissimo, вроде пассакальи, на хроматически нисходящую тему, вновь напоминающую Crucifixus, передает «всеобщий плач друзей»; в следующей части «приходят друзья и, видя, что ничего нельзя поделать, прощаются»; затем раздается ария почтальона; «фуга в подражание рожку почтальона» заключает это очаровательное Каприччио, крестным отцом которого является Кунау с его «Библейскими историями», появившимися за четыре года до того (1700).

Каприччио E-dur, написанное, несомненно, в тот же период, представляет меньший интерес. Оно сочинено в честь самого старшего брата Иоганна Христофа из Ордруфа, у которого воспитывался Иоганн Себастьян [2].

Некоторые из своих клавирных произведений Бах переложил для лютни, а возможно, даже первоначально сочинил их для этого инструмента [3]. Сказанное прежде всего относится к маленькой прелюдии c-moll:




---

[1] Б. XXXVI, стр. 190—196. Об эстетическом значении этой пьесы смотри главу «Слово и звук у Баха».

[2] Б. XXXVI, стр. 197—212.

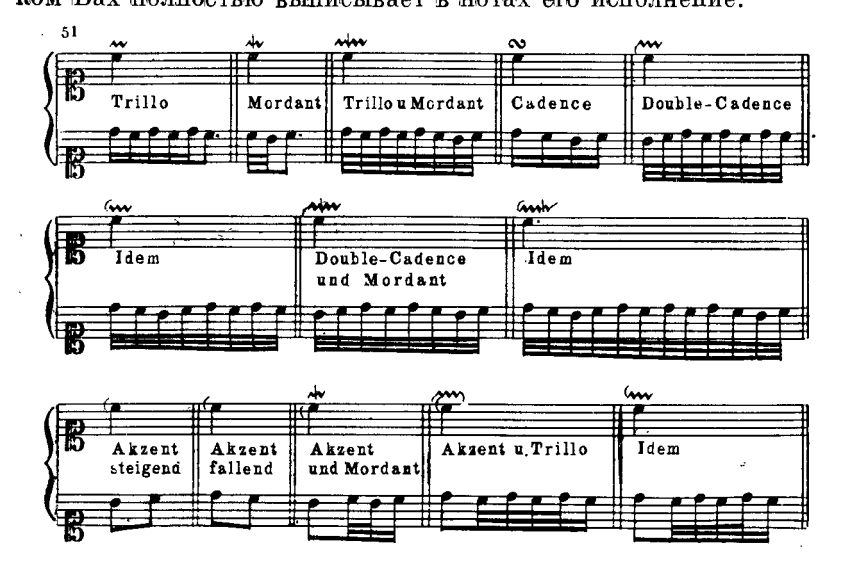
[3] О лютневых произведениях Баха см.: Wilhelm Tappert. Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute. Berlin 1901 (Sonderabdruck aus die «Redenden Künste». Jahrgang VI, Heft 36—40). В этой работе автор упрекает редакторов издания Баховского общества за то, что они не выпустили отдельно лютневых произведений. Эти упреки не вполне справедливы.

Новейшие исследования показали, что для лютни сочинены еще следующие произведения, переложенные затем для клавира: прелюдия Es-dur (Б. XLV, стр. 141), сюиты — e-moll (Б. XLV, стр. 149 и след.), E-dur (Б. XLII, стр. 16 и след.), c-moll (Б. XLV, стр. 156 и след.). Также фуга из сонаты g-moll для скрипки соло и Suite discordable (c-moll, № 5) для виолончели дошли до нас в лютневой табулатуре. Следовательно, не утрачены, как многие предполагали, три баховские партиты для лютни, упомянутые в каталоге Брейткопфа от 1761 года. Поэтому на вопрос, играл ли сам Бах на лютне, надо ответить утвердительно.

## XVI
## ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для исполнителя баховских произведений проблема орнаментики представляет одну из величайших трудностей. Для него она — книга за семью печатями. На самом же деле это не столь запутанный вопрос, каким он кажется с первого взгляда[1].

Надо исходить из указаний, зафиксированных самим Бахом на третьем листе «Клавирной книжечки» для Фридемана (1720) под заглавием «Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом играть некоторые украшения». Под каждым знаком Бах полностью выписывает в нотах его исполнение:




[1] О баховской орнаментике см.: Rust, предисловие к Б. VII, Franz Kroll, предисловие к Б. XIV. Edward Dannreuther: Musical Ornamentation (Novello, London — New York), о Бахе — стр. 161—210. Желательно появление на немецком языке хотя бы этой главы; она дает основу для дальнейшего изучения вопроса и очень ценна из-за многочисленных примеров. H. Ehrlich: Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Здесь преимущественное внимание уделяется сюитам. H. Schenker: Ein Beitrag zur Or-

К этому следует еще добавить раздел «Украшения» в книге Карла Филиппа Эммануила Баха «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («О правильной игре на клавире»), Берлин, 1753—1762[1].

В общем надо помнить следующее:

1. Бах обозначает трель разными знаками: t, tr, ~, ~, не определяя каждый раз ее вид и длительность. Обычно она занимает всю длительность ноты или хотя бы большую ее часть.

2. Как правило, трель должна начинаться с верхней вспомогательной ноты. Только в виде исключения она начинается у Баха с главной ноты. Очень хорошо при несколько более протяженной трели на мгновение задержаться на главной ноте, чтобы лишь затем начать трель с вспомогательной, особенно если какая-либо часть или тема начинается с трели или если верхняя нота уже была взята — смотри фугу Fis-dur из второй части «Хорошо темперированного клавира».

3. Баховская трель отличается от современной тем, что исполняется значительно медленнее. Торопливость здесь очень вредна. Особенно твердо надо помнить следующее: знак ~ над восьмой означает только, что трель слагается из двух пар спокойных тридцатьвторых; четверть в этом случае при более или менее оживленном темпе распадается на две пары шестнадцатых. Мелизм выходит красивее всего тогда, когда неторопливость в исполнении почти подчеркивается.

4. Если следующая нота идет на секунду вниз, то знак ~, как правило, обозначает не обыкновенную трель, а «пральтриллер» (неперечеркнутый мордент сверху). За этим надо строго следить.

Трель с нахшлагом Бах обозначает знаком ~+, то есть понимает как трель с мордентом. Форшлаги снизу и сверху обозначаются соответственными крючками: ~ и ~, Трели с форшлагом и нахшлагом (двойная каденция и мордент) сохраняют оба знака, то есть: ~ или ~+. Их исполнение Бах объясняет в вышеприведенных примерах из «Книжечки» Фридемана. Длинные трели, по словам Эммануила, всегда должны иметь нахшлаг. Однако последний отбрасывается, если несколько трелей следуют друг за другом. Следовательно, знак ~ перед ходом на секунду вниз обозначает «пральтриллер», то есть прерванную трель. Ее надо играть гораздо скорее, чем обыкновенную. Последний звук, по выражению Эммануила,

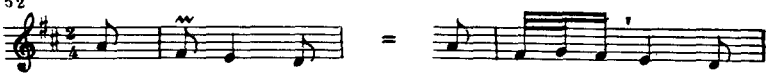
---

namentik. Klee: Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik. Germer: Die musikalische Ornamentik (3. Aufl., 1899). К этому добавим еще замечания Бишофа в его издании баховских клавирных произведений у Штейнгребера и превосходную расшифровку украшений в издании Рикорди.

[1] См. также: Daniel Gottlob Türk. Klavierschule (1789). Zweite Auflage, Leipzig — Halle 1802, S. 232—369. Очень ценная работа!

должен быть «ускорен». Он понимает под этим следующее: быстро ударив клавишу, также быстро соскальзывают с нее концом пальца, чтобы сразу же снять его, что придает соответствующей ноте очень интенсивную звучность. Пример из Арии четвертой партиты поясняет сказанное:

52 Партита IV. Ария



От искусного исполнителя Эммануил потребовал бы, чтобы этот «пральтриллер» был удлинен на два или три сочленения.

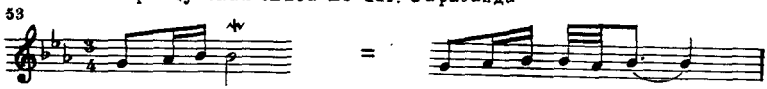
«Пральтриллер» для него не что иное, как очень быстрая, короткая или длинная трель, внезапно прерванная на главной ноте, от которой отскакивают: она служит именно для того, чтобы акцент с полной силой пал на данную ноту.

Также и мордент со знаком ⅄ является прерванной трелью, в которой важна не столько ее длительность, сколько акцентирование главной ноты, на которой трель прерывается. В отличие от «пральтриллера» он не связан ни с какой определенной ситуацией. Но он исполняется с нижней вспомогательной ноты и потому является как бы зеркальным отражением «пральтриллера». Оба, по выражению Эммануила, «скользят на секунду, мордент — поднимаясь, пральтриллер — опускаясь».

В общем различаются два вида мордента: короткий и более длинный. Последний состоит обычно из двух колен и может быть выражен удлиненным знаком: ⅄ . В мордентах предпочтительнее большая секунда:

Французская сюита Es-dur. Сарабанда

53

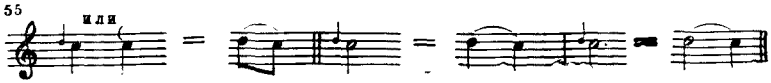


«Двойной форшлаг» («Doppelschlag») у Баха исполняется обычно четырьмя равными нотами, как он это предписывает в «Книжечке» Фридемана. Если позволяет не слишком скорый темп, длительность главной ноты увеличивается:

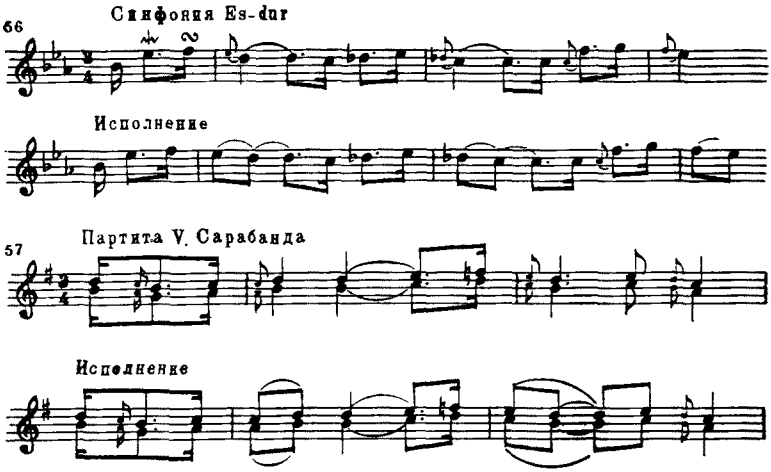
54

Форшлаги, обозначенные шлейферами или маленькими нотами, бывают то длинными, то короткими. В обоих случаях опорный звук падает на них, а не на главную ноту, которая с ними связана и ударяется слабее. Эммануил называет это «снятием» («Abzug»).

Длинный форшлаг получает половину длительности следующей ноты, если она делится на две части, или две трети, если она делится на три части:

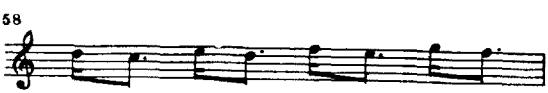



Однако это правило нельзя выполнять слишком педантично — каждый раз необходимо применяться к требованиям правильного ритма. Обычно форшлаг перед длинной нотой более длителен, перед короткой проходящей — короче. Все же положение и значение ноты является здесь решающим. Форшлаг, заполняющий скачок на терцию, по словам Эммануила, всегда короток, даже перед длинной нотой. Очень поучительны примеры, где длинный и короткий форшлаги в одной и той же пьесе стоят рядом, например, в синфонии Es-dur и сарабанде из партиты G-dur. Лучше всего здесь на второй и третьей доле такта брать короткие форшлаги, на первой — длинные:




Чем больше изучаешь сущность баховского форшлага, тем более убеждаешься, что реальная длительность ноты здесь в конце концов совершенно безразлична,— имеет значение только сила и выразительность акцента.

Акцент предписывает всегда сокращение длительности ноты: поэтому такие места, как приведенные в примере 58:



указывают лишь на то, что на первой ноте требуется сильный акцент, вторая же, будучи связана с нею, звучит словно замирая. В отношении длительности эти ноты играются, как если бы было написано так:

59

Наоборот, восьмые или шестнадцатые, слигованные по две, всегда играются так, что вторая является лишь отзвуком первой и выдерживается лишь часть ее длительности. Следовательно, лига — только знак акцента.

Нахшлаг, снабженный особым значком или вписанный маленькими нотами, всегда должен быть коротким и примыкать к следующей ноте. Поэтому, если Бах пишет так, как обозначено в примере 60:

60

то играть надо так:

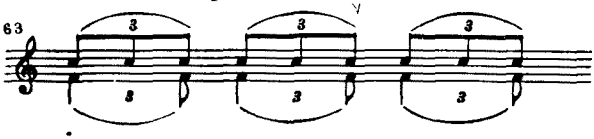
61

И если в куранте из первой партиты он пишет, как указано в примере 62:

62

то это лишь старый неточный способ обозначения триолей:

63



Вообще у него еще встречается такое старое неточное употребление точки.

Приведенные расшифровки баховских украшений могут служить лишь общим правилом для обычных случаев. Если украшения даются в изобилии, то любая попытка обоснования их исполнения оказывается недостаточной и в качестве последнего авторитета остается только требование естественного бла-

гозвучия. Таково же и мнение Филиппа Эммануила. Доведя казуистику исполнения мелизмов до последних пределов, он предоставляет окончательное решение художественному вкусу исполнителя и этим отрицает схоластику, которой только что так серьезно занимался. Тот, кто вполне освоился с основными принципами баховской орнаментики, после некоторого размышления найдет верное решение трудной проблемы, удовлетворительное в ритмическом и звуковом отношении. Он всегда должен сознавать, что мелизмы отмечены знаками, а не выписаны нотами, чтобы предоставить ему известную свободу в области орнаментики. Если в нашем исполнительском мире прекратится безразличное к ней отношение и пробудится интерес к старинным мелизмам, то будет уже достигнуто многое. Тогда легче будет ответить на вопрос, придем ли мы когда-нибудь к однозначному истолкованию многочисленных украшений в арии из «Гольдберговских вариаций» [1].

Вся орнаментика того времени, строго говоря, означает подчинение композитора виртуозу: композитор добровольно отказывается от того, что ему по праву принадлежит, чтобы блистать как исполнитель. От такого понимания роли исполнителя постепенно освобождались в течение ста пятидесяти лет. Первый поднял голос против этого сам Бах, которому должен был бы понравиться упрек, брошенный ему Шейбе: Бах ничего не оставляет исполнителю, выписывая в нотах все, что обычно обозначается знаками. Это верно. Бах действительно изгоняет мелизмы из своей музыки. В «Хорошо темперированном клавире» их, можно сказать, совсем нет, немного их и в такой бравурной вещи, как Итальянский концерт. В вокальной музыке он почти полностью от них отказывается. Несомненно, его музыка казалась современникам словно обнаженной. Только в произведениях галантного стиля, например в сюитах, он обильнее дает украшения. Однако в сравнении с тем, что тогда было принято, роль их весьма невелика. Смешно, что современному исполнителю доставляет столько неприятностей то, что еще осталось у Баха от орнаментики. Но это вина самого исполнителя, а не Баха. Тот, кто потратит четыре или пять часов, чтобы уяснить себе, в чем ее существо, перестанет бояться баховских произведений и в конце концов приобретет даже вкус к украшениям.

Пригодно ли наше фортепиано для исполнения баховских сочинений? Широкие круги любителей музыки пока еще не заинтересовались серьезно этим вопросом, так как не имеют никакого представления об инструментах, которыми пользовался Бах. Но в узком кругу специалистов данный вопрос обсуждается даже с некоторой страстностью.

---

[1] Интерпретацию украшений в данной арии предлагает Данрейтер (I, S. 202—204).

Как отнесся бы Бах к современному роялю? Так же, как и к современному органу. Он с энтузиазмом приветствовал бы совершенство механики, но качеством звука был бы не особенно доволен. Когда парижский инструментальный мастер Себастьян Эрар изобрел в 1823 году механизм двойной репетиции, характерный для современного рояля, стала возможной тонкая нюансировка удара — именно то, что заставляло Баха предпочитать слабый клавикорд полнозвучному клавесину. Однако в дальнейшем, совершенствуя фортепиано, преимущественное внимание обращали на силу звучности, непомерно возросшую. Чем громче становился звук, тем беднее делалась его окраска, так что современный рояль уже ничем не напоминает звук клавишных инструментов времен Баха. Звук потерял ясность и прозрачность, которую давал резонанс от деревянного корпуса; его характер определяется теперь металлической конструкцией.

Чем глуше звук инструмента, тем менее пригоден он для полифонической игры, где каждый голос должен четко вырисовываться, дабы слушатель без особого усилия ясно воспринимал его в общем движении всех голосов. Как мало пригоден наш рояль для исполнения многоголосных пьес, в частности баховских, впервые замечаешь, слушая прелюдии и фуги на хорошем клавикорде или клавесине. Клавикорд — струнный квартет в миниатюре; на нем пластично выделяется каждая деталь. На клавесине линия голосов выделяется сама собой: звук, получаемый от задевания перышком струны, является значительно более острым, чем на нашем фортепиано.

Необходимо ли вернуться к старым инструментам, чтобы по-настоящему почувствовать баховскую клавирную музыку? От клавикорда с самого начала надо отказаться, ибо мы не сможем уже снова привыкнуть к столь слабому звуку. Иначе обстоит дело с клавесином. Его сверкающий, шелестящий звук и сейчас еще чарует нас, а изменение звучности, достигаемое сменой клавиатур, копуляцией и октавными удвоениями, почти заставляют забыть, что на нем невозможно варьировать оттенок звука. Басовая же линия получается так красиво и чисто, как ни на каком другом инструменте. Кто раз слышал, как Ванда Ландовска играет Итальянский концерт на чудесном плейелевском клавесине, украшающем ее музыкальную комнату, тому трудно представить себе, что его можно сыграть и на современном рояле.

Но уже в небольшом концертном зале даже фанатический поклонник клавесина должен подавить в себе некоторое неудовольствие, чтобы сохранить свой энтузиазм, ибо такой чарующий вблизи звук кажется слабым и немного дребезжащим на расстоянии семи или восьми метров. К тому же не все баховские произведения получаются одинаково хорошо на клаве-

сине. Великолепно звучат пьесы, пробегающие в непрерывном равномерном движении, например, такие, как до-мажорная прелюдия из первой части «Хорошо темперированного клавира», построенная на арпеджиях, особенно же пьесы в чисто двухголосном сложении, как ля-минорная прелюдия из второй части. Напротив, для пьес, требующих более певучего звука, клавесин мало пригоден, так как отрывистый характер звука и невозможность его задержки производят в этом случае неприятное впечатление. Поэтому возрождение клавесина может послужить делу Баха только в интимных кругах, да и то лишь в ограниченной части произведений: подарить миру в новом великолепии все его клавирные произведения клавесин уже не в состоянии. Тем не менее любители Баха приносят глубокую благодарность ученым, исполнителям и строителям инструментов, снова восстановившим в наше время честь клавесина. Поэтому надо надеяться, что игра на этом инструменте будет все более распространяться. С другой стороны, нельзя считать, что лозунг «назад к клавесину» решил вопрос, на каком инструменте надо играть Баха.

Сейчас мы можем только констатировать, что современный рояль не кажется уже нам столь пригодным для воплощения замыслов Баха, как это находил Шпитта и его современники. Это зависит не только от особых требований, предъявляемых произведениями Баха, но также от определенного разочарования современным фортепиано, которое сейчас становится заметным. Постепенно начинают понимать, что чрезмерно сильный и глухой звук наших роялей, неизбежный в большом концертном зале, в небольшом домашнем помещении скорее оглушает, чем удовлетворяет, и что нынешний молоточковый механизм надо поместить в такой фортепианный корпус, чтобы звук снова стал светлым и ясным, с металлическим вибрированием. Когда этот взгляд получит всеобщее признание и воссоздадут инструменты примерно 1830-х годов, так называемые «столообразные клавиры», как сейчас возродили клавесин, тогда приблизится и решение вопроса, на каком инструменте играть Баха, хотя бы в домашних условиях. До этого времени тому, кто хотел бы слышать Баха не столько в звучном, сколько в красивом исполнении, приходится довольствоваться хорошо реставрированными старинными фортепиано 1830-х или 1840-х годов.

Все же этот вопрос нельзя считать до конца разрешенным, ибо Бах имел в виду два инструмента. То, что задумано для клавикорда, хорошо звучит и на современном рояле, но предназначенное для клавесина обнаруживает свою настоящую красоту только в серебристой звучности данного инструмента.

Что же касается до интерпретации клавирных произведений, то вопрос этот все более проясняется. Когда Лист и Бюлов

в середине XIX столетия задумали вернуть публике живого Баха, они отвергли старую традицию, по которой натянутость, манерность и отсутствие темперамента почитались истинным признаком баховского искусства. Легко понять, что они впали в другую крайность, полагая, будто надо омолодить Баха в духе современной виртуозности, если хочешь сделать его понятнее. Так начались модернизированные обработки и интерпретации его произведений, исходившие не столько из законов, присущих данному произведению, сколько из чувств и представлений современного человека. Позднее Бюлов сам признал ошибочность своих баховских изданий,— в этом отношении типична его редакция Хроматической фантазии,— и высказал пожелание, чтобы произведения Баха понимались проще. То, что он сам пережил, осознало новое поколение пианистов, обозревшее и осознавшее творчество Баха в целом. В качестве типичных представителей этой новой школы назовем Бузони и Виана да Мотта. Они и их единомышленники, передавая баховские клавирные произведения, стремятся не к пестрой и остроумной смене динамических оттенков, не к грандиозным эффектам, но к выявлению естественной, монументальной линии, которая должна сама во всей своей пластичности предстать перед слушателем.

Бах более органист, чем клавирист; его музыка более архитектонична, чем сентиментальна. Это значит, что даже эмоциональное он передает в определенной строго продуманной акустической форме. Как в органных произведениях, так и в клавирных между piano и forte нет постепенного перехода. В целом периоде определенная сила звука остается той же самой, так что данный период четко отделяется от следующего, имеющего иную градацию звука. «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Обычно она строится широкими террасами, как древние ассирийские храмы — первые храмы человечества»,— говорит Виана да Мотта в статье «Zur Pflege Bachscher Klavierwerke» («К пропаганде баховских клавирных произведений») [1].

Надо найти это построение пьесы, чтобы правильно передать ее. Иначе вносится произвольное понимание, невольно искажающее замысел композитора.

Исходить надо из изучения клавирных пьес, в которых Бах сам отметил forte и piano. Таковы — Итальянский концерт, последняя си-минорная партита и Хроматическая фантазия, если доверять оттенкам, расставленным в дошедших до нас копиях данного произведения. Прежде всего бросается в глаза, как необычайно просто представлял себе Бах строение этих

---

[1] «Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 678 ff. **Статья является программной для новой интерпретации Баха.**

пьес. Контрастирующие периоды весьма протяженны. Смена звучности наступает лишь там, где имеется ясная грань в развитии пьесы. Даже при эффекте эхо в заключении партиты Бах не расточителен в пользовании контрастами.

Именно эта партита показывает нам, что во многих частях Бах вообще не рассчитывает на изменение силы звука. Воспользовавшись двумя клавиатурами в увертюре, он выдерживает остальные номера в одной звучности. Куранты, сарабанда и жига играются forte; также и первые гавоты, паспье и бурре; к каждому из последних трех танцев присоединен второй, который играется на клавиатуре piano. Это свидетельствует о том, что и в других сюитах танцевальные части надо исполнять в одной звучности.

Всякое piano и forte, введенное для волнообразной передачи движения чувства, исказит характер пьесы. Напротив, большие вступления к английским сюитам и партитам чаще всего оперируют двумя звуковыми красками и аналогичны плану увертюры последней партиты. В прелюдии английской соль-минорной сюиты, начало которой приведено в примере 64, piano начинается с такта 33 и продолжается до 67-го:

затем до такта 99 идет период forte; с этого места руки играют несколько тактов на разных клавиатурах, причем каждый раз на кавиатуре forte играет та, которая исполняет вытекающий из главной темы мотив восьмыми; со 109-го до 125-го такта обе руки играют на главной клавиатуре; следующий период piano длится до такта 161, после чего правая рука переходит на клавиатуру forte, а левая остается на piano; с такта 185 и она переходит на forte.

Те произведения, где Бах сам расставил forte и piano, позволяют отчетливо понять, как он сменяет одну звуковую краску другой: то одновременно двумя руками, переходя с одной клавиатуры на другую, то последовательно одной, затем другой. Помимо того, следует изучить его органные произведения, ибо они построены более широко и просто, и ступени динамики в них значительно яснее. Не следует забывать и Бранденбургские концерты — по ним лучше всего изучать строение баховских произведений и применение различных звучностей. Надо обратить внимание и на оркестровые сюиты, названные Бахом также «увертюрами» (Б. XXXI/1): только во вступлениях и свободных пьесах указана там смена звучностей, но не в танцах. Это согласуется с принципами дина-

мических оттенков, провозглашенными в последней клавирной партите.

После изучения этих произведений всякий сможет составить себе более или менее ясное представление о динамическом плане, положенном в основу прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». И здесь есть ряд пьес, как прелюдий, так и фуг, выдержанных в одной звучности. Где не чувствуется в самом построении пьесы никакой логической необходимости для смены, где введение forte и piano кажется скорее произвольным, лучше оставаться все время в пределах хорошо звучащего гибкого forte. В качестве примеров назовем прелюдии из первой части cis-moll, d-moll и C-dur. Играя фуги, еще чаще приходишь к убеждению, что они не предполагают динамических эффектов.

В пьесах, рассчитанных на использование двух степеней звучности, возможны два случая: или forte и piano попеременно переходят из одного голоса в другой, так что каждая рука играет то forte, то piano, или одна рука все время играет forte, другая — все время piano. К первому случаю относятся прелюдии d-moll, a-moll и h-moll из второй части «Хорошо темперированного клавира», динамика которых состоит в том, что голос, проводящий тему, каждый раз выделяется, другой же — остается в тени. Для второго случая характерна средняя часть Итальянского концерта — сам Бах указал здесь динамические оттенки: piano для левой руки, forte для правой. Типична в этом отношении и трехголосная прелюдия fis-moll из второй части «Хорошо темперированного клавира», написанная так, что левая рука играет два нижних голоса, а правая один только верхний. Играть здесь то forte, то piano было бы столь же произвольно, как и в средней части Итальянского концерта,— это противоречило бы ясно выраженному указанию Баха.

Распределение света и тени в прелюдиях As-dur и A-dur из первой части определяется вступлением темы. Где она появляется,— в одном ли только голосе или в ансамбле с другим голосом,— там надо играть forte, все остальное — piano.

И в прелюдии f-moll из второй части (см. ее начало в примере 65), так что страдающей от неверного исполнения:

65

смена forte и piano вполне определяется, по крайней мере в первом разделе, вступлением темы; во втором же разделе это менее ясно, так как проведения темы и интермедии не разделены столь четко. Естественнее всего играть так: такты 1—4½

forte; $4^1/_2$—$8^1/_2$ piano; $8^1/_2$—$16^1/_2$ forte; $16^1/_2$—$20^1/_2$ piano; $20^1/_2$—$32^1/_2$ forte; $32^1/_2$—40 piano; $40^1/_2$—$46^1/_2$: правая рука forte, левая piano; $46^1/_2$—$52^1/_2$ наоборот; $52^1/_2$—$56^1/_2$ piano; затем до конца forte.

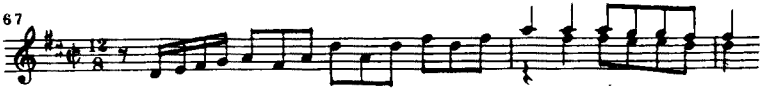
Прелюдия G-dur из первой части рассчитана, по-видимому, на эффект эхо, легко выполнимый на двухмануальном клавесине. Следовательно, первую половину такта надо играть forte, вторую — piano. На чембало это получается превосходно. Правда, такое исполнение привносит оттенок мечтательности, а не патетики, которая, как нам представляется, присуща данной прелюдии; в этом убеждаешься, когда пытаешься вслушаться в скрытую таинственную мелодию, словно парящую над арпеджиями. Но патетическое исполнение ее на нашем фортепиано никогда не дает полного удовлетворения, — все равно, играют ли ее со сплошным большим crescendo, давая в конце fortissimo, или, наперекор очевидным намерениям Баха, к концу замирают на pianissimo (а то еще делают это и в середине пьесы). Одно несомненно: из современных пианистов ни один не сыграл эту прелюдию так, чтобы она понравилась другому:

66

Фуга D-dur из первой части (см. ее тему в примере 66), написанная скорее в духе фантазии, звучит вполне естественно, если главную тему с восходящими вверх тридцатьвторыми всюду, где она проводится, играть сильно, что создает контраст со спокойными нисходящими фигурами шестнадцатых, которые исполняются затем piano. Благодаря этому хорошо выделяется мощное заключительное нарастание [1].

И в прелюдии D-dur из второй части (см. пример 67) piano:

67



нисходящей фразы-ответа отделяет ее от восходящей фанфарной темы. Чтобы правильно исполнить эту пьесу, представим себе ее инструментованной для баховского оркестра. При более

[1] Вот подробное изложение предлагаемого плана: такты 1—2 forte; 3 piano; 4—5 правая рука forte, левая — piano; 6—$9^1/_4$ обе руки forte; $9^2/_4$—10 нисходящая фраза-ответ шестнадцатыми piano; $10^1/_4$ forte; ответ шестнадцатыми снова piano; 11—16 обе руки forte; 16—19 первая четверть каждый раз сильно, три остальные слабо; 20 — forte в обеих руках; 21 — первая четверть forte, остальные слабо; 22 и до конца forte в обеих руках.

пристальном изучении найдем в ней лишь немногие краткие эпизоды, требующие piano. Именно такие краткие промежуточные эпизоды со звучностью piano характерны для Баха; его органная и оркестровая музыка дает множество подобных примеров. Благодаря незначительным размерам такие эпизоды действуют вдвое сильнее [1].

Но в большинстве пьес эти эпизоды определяются не контрастами, естественно обоснованными темой, но вытекают из самого плана построения произведения. Правильнее всего руководствоваться кадансами и развитием полифонии. Если данный раздел следует после важного каданса, или же один или несколько голосов умолкают, то с некоторой вероятностью можно предположить, что это место следует играть piano. В качестве показательного примера изберем фугу E-dur из второй части: такты 1—22 forte; 23—24 piano; 35 и до конца forte. Так же построена и фуга Es-dur из той же части; такты 1—30 forte; 30—58 piano, но тема проводится forte; с такта 59 до конца forte. Аналогичного исполнения требует также фуга cis-moll из первой части. Нарастание звучности внутри раздела, исполняемого forte с помощью чисто динамических средств, стоит у Баха на втором плане,— он увеличивает напряжение полнотой голосов и их взаимодействием.

Однако нередко не удается так четко обосновать внутреннюю необходимость вступления piano. Тогда приходится довольствоваться большей или меньшей степенью вероятности. Так, например, в фуге F-dur из второй части piano мы начнем с такта 29 и прекратим его в левой руке со второй половины такта 66, затем в правой — в такте 70 в среднем голосе, а со второй половины такта 73 и в верхнем. В фуге g-moll из первой части со второй четверти такта 13 сменим forte на piano, постоянно выделяя только тему, с такта 28 начнем заключительное tutti; в фуге C-dur из первой части piano дадим с такта 14 и продолжим до такта 24; в фуге D-dur из второй части до такта 16 проведем forte, до половины такта 28 piano и затем заключительное tutti.

Однако в очень многих фугах и прелюдиях всякие поиски динамического плана безуспешны: не удается найти такой план, который не мог бы быть заменен другим. Остается только думать о том, как лучше выделить тему, отказавшись от любых резких контрастов. В качестве примера назовем фугу f-moll из второй части. В фуге g-moll из второй части, конечно,

---

[1] Следующий план, по-видимому, наиболее естествен: такты 1—$2^1/_4$ forte; $2^2/_4$—$3^1/_{12}$ piano; $3^2/_{12}$—$4^1/_4$ forte; $4^1/_4$—$5^1/_{12}$ piano; $5^1/_4$—16 forte; 17—$18^1/_{12}$ forte; $18^1/_{12}$—$21^1/_{12}$ piano, причем левая рука такт 19 играет forte; $21^1/_{12}$—$32^1/_{12}$ forte; $32^1/_{12}$—$41^1/_{12}$ piano; $41^1/_{12}$—$42^1/_4$ forte; $42^1/_4$—$43^1/_{12}$ piano; $43^1/_{12}$—$44^1/_4$ forte; $44^1/_4$—$45^1/_{12}$ piano; затем forte до конца.

ясно, что с такта 67 начинается заключительное tutti; но не так ясно, где начинается предшествующее piano. Является соблазн начать его с такта 40.

Нельзя делать diminuendo в каданс, заключающем эпизод forte, чтобы постепенно перейти к следующему piano. И также недопустимо динамическое нарастание на участке piano для незаметного перехода к forte. Это производит впечатление ложной модернизации и нарушает пластику построения пьесы, ибо здесь требуется распределение силы звука террасами. Баховский каданс есть нечто солидное, что должно выдерживаться в силе звучности той части, которую она заключает. В непосредственном контрасте — вся прелесть. Этому учат Бранденбургские концерты. Голоса tutti внезапно умолкают, и концертино сольных голосов словно повисает в воздухе, вступая на последних аккордах tutti.

Нельзя также начинать или кончать пьесу pianissimo — это нарочитый модернизм. Как в клавирных произведениях, оттенки которых указаны самим Бахом, в Бранденбургских концертах или органных произведениях, так и в пьесах из «Хорошо темперированного клавира» нельзя ни начинать, ни кончать иначе, как на forte. Это правило непонятно исполнителю, мыслящему в духе современного пианизма, оно кажется ему чопорным. Но чем больше играешь Баха, тем более отрешаешься от всего искусственного и надуманного и только простоту находишь правильной.

В конце концов даже прелюдии es-moll и b-moll из первой части мы решаемся начинать и заканчивать красивым, насыщенным звуком величественно и патетично, а не утонченно сентиментально, как их принято сейчас играть. В прелюдии es-moll аккорды, где бы они ни находились,— вверху или внизу,— следует исполнять так, чтобы они звучали piano; все же, что относится к оживленной теме, а также все кадансы — forte. Прелюдию b-moll надо начинать богатым оттенками forte; в тактах 13—14 piano, затем снова переходят к мягкому forte, усиливающемуся до третьего такта от конца. Заключительный каданс опять играют на мягком forte.

Следующая ошибка, также коренящаяся в пианистическом чувстве нашего времени, состоит в том, что, играя фугу, жертвуют всем ради выявления темы: как только она вступает, все остальные облигатные голоса играют столь слабо, что слушатель слышит тему, а не фугу. В интермедиях, где это положено, естественно выделять тему так, будто она звучит на особой клавиатуре. Но в логическом построении начала и конца фуги все облигатные голоса равноправны и тема должна проводиться, как primus inter pares («первый среди равных»).

Из всего сказанного ясно, что на фортепиано, как и на органе, недопустимо начинать тему pianissimo и затем в не-

прерывном нарастании доводить ее к концу до fortissimo, будто хочешь показать ее слушателю вначале в виде котенка, который, пройдя все стадии развития, становится наконец львом. Любая баховская тема,— все равно, выражает ли она радость или скорбь,— звучит возвышенно. Такой она должна быть с самого начала. Тем не менее надо признать, что нам, как современным музыкантам, трудно освободиться от представления, будто Баху свойственно непрерывное нагнетание динамики. Есть еще много музыкантов, полагающих, будто фуга вообще, а баховская в особенности, требует напряженного нарастания от piano до fortissimo.

Изложенные выше законы пластики баховской музыки не завещаны нам какой-либо традицией, но обоснованы его собственными произведениями. Мы ничего не достигнем у Баха, уснащая его произведения оттенками pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo, crescendo, diminuendo — словно они написаны для аккордеона; напротив, мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всей пьесы в одной силе звучности.

Педантичным такой способ исполнения может показаться только тому, кто понимает его как возведение монотонности в художественный принцип. Как раз наоборот. Звучность, установленная на большом или малом участке, не остается все время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ соответствующей силы звука. Бах потому так и любил клавикорд, что мог пользоваться на нем этой детальной нюансировкой; очарование его игры для современников и заключалось в этой жизни деталей. Поэтому у него надо различать архитектоническую динамику больших линий и рядом с нею детализированную динамику, одухотворяющую эту линию. Последнюю можно назвать даже декламационной динамикой, ибо она до некоторой степени связана с интонированием музыкальной речи.

Баховская музыка — готика. Подобно тому как в готике общий план вырастает из простого мотива, развивается же не в окоченелых линиях, но в богатстве деталей и только тогда производит впечатление, когда действительно оживают все мельчайшие элементы,— так и баховская пьеса воздействует на слушателя, если исполнитель передал одинаково ясно и живо главные линии и детали.

Если же вместо этой двойной архитектонической динамики ввести единую современную динамику чувства, которую находим в произведениях Бетховена, то этим сделают все, чтобы Бах стал непонятен, ибо тем самым смешиваются крупные и мелкие оттенки[1].

[1] Именно это обнаруживается в «Хорошо темперированном клавире», изданном под редакцией Черни (1837). Возникает вопрос, исполнял ли

Поэтому, исполняя прелюдии es-moll и b-moll из первой части с одной и той же силой звука, мы не играем их монотонно, но декламируем с потрясающе простым пафосом, отказываясь от сентиментальных эффектов, и все богатство ищем в совершенной и убедительной нюансировке благородного forte.

Следовательно, у Баха внутри участка forte чередуются свои forte и piano, и то же самое относится к piano. Бах не знает нашего mezzo forte, знак mf у него не встречается; он порвал связь между piano и forte. Напротив, в пределах piano он различает еще pianissimo, что доказывают его исполнительские указания в партитурах кантат. Mezzo forte делает баховскую пьесу неинтересной. Это относится не только к клавирным и органным произведениям, но и к оркестровым концертам и кантатам. Если оркестровое произведение не производит впечатления, то можно быть уверенным, что в половине случаев это происходит от нехарактерной силы звука. К несчастью, наши пианисты и инструменталисты хорошо владеют mezzo forte, но у них нет богатого оттенками, разнообразного piano, а также forte. Поэтому к тем, кто намерен интерпретировать Баха, надо предъявить требование,— как оно ни покажется странным,— прежде всего научиться играть forte и piano.

Собственно, главную роль у Баха играют не столько динамические оттенки, сколько фразировка и акценты. В этом сразу же убеждаешься, просмотрев те ценные оркестровые партитуры, которые он снабдил исполнительскими нюансами. Зейфферт справедливо противополагает его Генделю в своей превосходной статье «Практические обработки баховских произведений» [1]. «У Генделя,— пишет он,— преобладает по преимуществу забота о динамических эффектах; в отношении фразировки он довольствуется случайными указаниями. Бах же дает очень мало динамических указаний и тем тщательнее фразирует оркестровые голоса». Зейфферт объясняет это тем, что Гендель располагал опытными оркестровыми виртуозами, Бах же — только городскими музыкантами. Нас не может удовлетворить такое объяснение. Причина различного отношения к партитурным указаниям лежит в различии самой музыки. Баховские произведения требуют характерной и точной фразировки тем и голосов, так как главным образом от этого

---

сам Черни бесчисленные crescendo и diminuendo, которые словно волнами разлились по всему произведению? Любопытно, что он при этом ссылается на Бетховена, в исполнении которого он часто слышал эти прелюдии и фуги. Издания Штейнгребера и Рикорди уже значительно экономнее в отношении оттенков. Тем не менее в принципе они исходят из той же точки зрения, что и Черни,— то есть предлагают динамику, которая не вырастает из естественного плана пьесы, но привносится извне. Исполнитель с подлинным художественным чутьем никогда не воспримет такую динамику как необходимую,— она случайна.

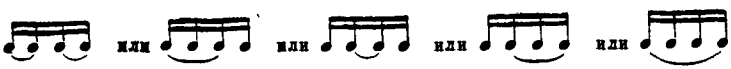
[1] Bachjahrbuch 1904, S. 59.

зависит воздействие целого; наоборот, темы и пассажи Генделя движутся обычными путями и не требуют такой индивидуальной фразировки.

Вообще, как правило, каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, будто они исполняются на смычковом инструменте. Это относится к клавиру не в меньшей степени, чем к духовым деревянным. Только тот исполняет прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» согласно намерениям Баха, кто передает их так, словно в его распоряжении не клавишный инструмент, а струнный квартет или квинтет, и звуки возникают не от последовательных нажимов клавиш, но от движения нескольких смычков по струнам.

Бах сам не пометил фразировку и лиги в своих клавирных произведениях, с одной стороны, потому, что тогда это не было принято, ибо не было музыкантов-исполнителей в нашем смысле слова; с другой же стороны, Бах имел в виду почти исключительно исполнение своих сыновей и учеников, хорошо знакомых с его принципами. В произведениях для клавира с другими инструментами в партии чембало знаки фразировки встречаются чаще, так как Бах считал необходимым, чтобы исполнитель этой партии согласовался в фразировке с инструменталистом. Характерны в этом отношении многие места в скрипичных сонатах, из клавесинных же концертов — № 4, A-dur. Наиболее показательны лиги и точки в оркестровых голосах Бранденбургских концертов и некоторых кантат. Кто изучит их, тот может уже не сомневаться относительно фразировки клавирных произведений.

Как уже было сказано в главе об исполнении органных произведений, связная игра, являющаяся наиболее характерным признаком баховской школы, не предполагает однородности в исполнении, но требует бесконечного разнообразия в соединении и группировке нот равной длительности. Для Баха четыре шестнадцатых не просто четыре шестнадцатых, но сырой материал для четырех совершенно различных музыкальных образов, в зависимости от того, как они соединены:

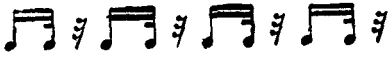



Последняя группировка обычно преобладает почти у всех композиторов, у Баха же постоянно уступает место другим, более характерным. Группировка нот по две чаще всего встречается там, где вторая и третья шестнадцатые повторяют тот же звук. В этих случаях короткие лиги Баха производят такое впечатление, будто он боится, что его могут неправильно по-

нять. Таковы лиги на первой же странице Итальянского концерта:

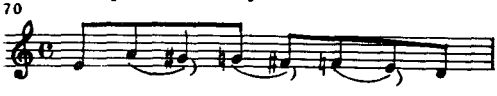
Подобная же группировка встречается иногда и там, где нет повторяющихся нот. Только это обычно бывает тогда, когда встречаются ходы на секунду. В си-минорной фуге из первой части Бах проставляет лигу, так как без нее фразировка кажется ему недостаточно ясной:

Необходимо снова подчеркнуть, что вторая из двух связанных нот должна звучать как легкий выдох после глубокого вдоха. Знаток Баха Геварт из Брюсселя предпочел бы следующую нотацию [1]:

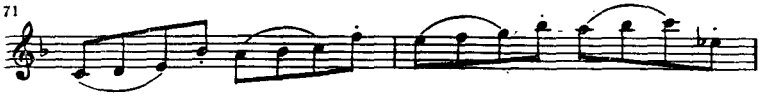


Конечно, этот закон акцентировки действителен только в обычных случаях, когда первая из двух связанных нот стоит на более сильной доле такта. В противном случае тяжесть акцента переносится на вторую ноту, а первая лишь вводит в нее:

Вторая часть. Прелюдия XX




Пример ритма, в котором четвертая нота отделяется от первых трех, находим в Presto Итальянского концерта; подчеркивая самостоятельность четвертой ноты, Бах ставит еще над ней точку, чтобы отчетливее отделяли четвертую ноту от предыдущих:



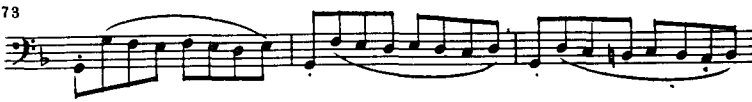

[1] Он вводит это обозначение в заключительном хоре клавираусцуга «Страстей по Матфею» (Ed. Lemoine, Paris — Brüssel).

Но еще чаще в группе из четырех нот первую противопоставляют слигованным трем последним. Чтобы еще больше разделить их, Бах над первой нотой ставит точку. Так он поступает, например, в начале Итальянского концерта:

72

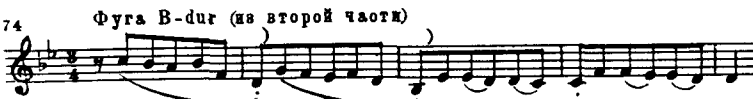
И в более длинном ряде связанных нот иногда надо отделить первую от последующих. Бас в Presto Итальянского концерта надо фразировать следующим образом:

73

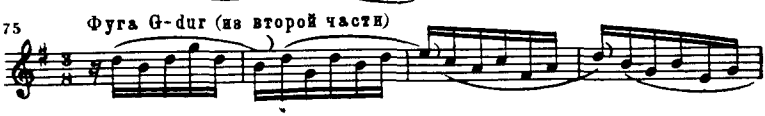


Точка означает лишь, что данная нота не принадлежит к группе последующих. Но она тесно связана с предыдущими. В нашем нотописании мы лучше всего выразили бы это, включив ее в предшествующую лигу:

74 Фуга B-dur (из второй части)

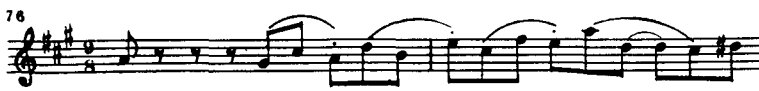


75 Фуга G-dur (из второй части)



И в трехдольном размере первая доля такта также часто является не началом группы слигованных нот, а концом предшествующей. Поэтому тема ля-мажорной фуги из первой части по духу баховской фразировки должна иметь следующий вид:

76



Даже в простых триолях иногда хорошо вторую и третью ноты отделять от первой словно легким вздохом. Например, в девятом такте прелюдии B-dur из второй части триоли следует играть так:

77

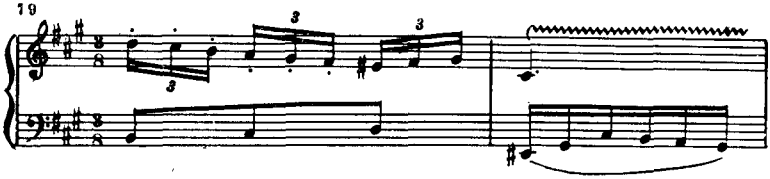
Подобная фразировка так распространена у Баха потому, что его темы и фигуры имеют преимущественно затактовое строение; это не сразу обнаруживается из-за обычного тактового деления. Следовательно, акцент не связан с «сильным временем» и не начинает, а завершает мотив. Ни в коем случае нельзя играть последовательность нот равной длительности так, как их играют в «Школе беглости» Черни или у Клементи и Крамера. У них legato начинается с акцентированной ноты, остальные же исполняются насколько возможно ровно. Баховское же legato значительно менее фортепианно, но более живо: в большой лиге содержится у него множество мелких, которые объединяют ноты в подгруппы. В его пассажах для клавира, как и для скрипки, нет равных нот. Все они имеют относительное значение — именно то, которое им надлежит иметь, согласно занимаемому месту в определенном соединении нескольких нот.

Это станет понятным, если вспомнить, что монотонное legato, господствующее в наших фортепианных школах, могло появиться лишь тогда, когда подстановка большого пальца стала единственным принципом продвижения по клавиатуре рояля. Оно невозможно при перекладывании пальцев или простом передвижении руки, когда гаммы играли аппликатурой 3 4 3 4 3 4 или 5 4 3 2 2 1, как учил Бах своего сына в «Клавирной книжечке». Связи нот порождались самой аппликатурой. Поэтому баховское legato настолько же богаче и дифференцированнее в сравнении с обычным фортепианным, насколько его аппликатура богаче и разнообразнее нашей. Неверно, будто для связной игры достаточно вписать в ноты правильную аппликатуру с подстановкой большого пальца и сложнейшими комбинациями других подстановок, обеспечивающими ровность и точность длительности каждой ноты до одной стотысячной. Правильным будет то legato и та аппликатура, которые позволят передать все разнообразие общей связи нот и принадлежащих им акцентов так, как их задумал Бах, дабы они «звучали».

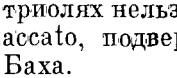
Баховское staccato только в редких случаях совпадает с нашим современным легким ударом. Это не pizzicato, извлекаемое из клавиши, но скорее отрывисто, тяжелое détaché. Оно не звучит легко, а акцентирует соответствующую ноту. В нашей нотации его следовало бы обозначать скорее черточкой, а не точкой.

Более длинные пассажи восьмыми или шестнадцатыми staccato почти не встречаются у Баха; отрывистые ноты для него — всегда только кратковременный разрыв legato. Возможно, что в таких местах, как в девятом такте «Сицилианы» четвертой сонаты для чембало и скрипки (лиги указаны самим Бахом):

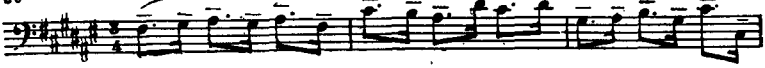
шестнадцатые между двумя лигами исполняются staccato и на этот раз не тяжело, а легко. Некоторые обозначения в оркестровых голосах, кажется, говорят о том, что на слабейших частях такта в $^6/_8$ и других того же рода при совершенно равномерном движении legato может часто сменяться легким staccato. В общем же, как правило, staccato не встречается в однородном движении и бывает не легким, а тяжелым. Интересный пример staccato находим в заключительном Allegro клавесинного концерта A-dur; оно проставлено, чтобы сделать такт более «весомым»:




Переход здесь во всех отношениях столь резок, особенно из-за трели, с которой вступает оркестр, что на триолях нельзя немного не задержаться. Играя их легким staccato, подвергаешься опасности идти наперекор намерениям Баха.

Единственный ритм, который всегда исполняется отрывистыми нотами, это ритм торжественного шага: 

Вторая нота отрывается от первой и устремляется к следующей; играть ее надо скорее тяжело, чем легко, чтобы не сгладить впечатление несколько натянутой торжественности, которую Бах стремится передать во многих сарабандах и жигах. Следовательно, бас в прелюдии Fis-dur из второй части «Хорошо темперированного клавира» надо играть так:




Даже целое произведение, если оно все выдержано в таком ритме,— например, прелюдию g-moll из второй части,— можно играть подобным образом, не связывая по-настоящему ни одной ноты.

В ритмах или со всеми их вариантами маленькие ноты следует играть несколько тяжелее, как бы опасаясь, что они останутся незамеченными, и чем они короче, тем

строже надо следить за тем, чтобы они не пропали. Этого можно добиться, отрывая их от главной ноты,— играя тяжелым staccato. Так, например, исполняется 17-я прелюдия из второй части:

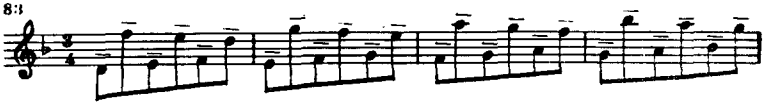
81

Как определить, играть ли staccato целую группу нот? Во-первых, staccato предписывается в движении характерными или широкими интервалами. Под это правило подпадают все темы, движущиеся скачками. Наиболее известный пример — тема фа-мажорной инвенции:

82

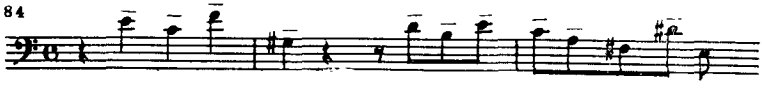
Так же staccato надо играть тему хоральной фантазии «Christus unser Heiland» из третьей части «Клавирных упражнений»:

83



Тема ля-минорной фуги из второй части «Хорошо темперированного клавира» исполняется так:

84



Баху казалось очевидным, что другого исполнения четвертей в этой теме и не может быть. Что же касается восьмых, то могли быть колебания между staccato и legato. Поэтому, чтобы избежать всякого сомнения, он снабдил их точками. Он и не подозревал, что этим введет пианистов следующих поколений в искушение связывать четверти, на которых нет точек, и противопоставлять их восьмым в staccato.

Второе правило применения staccato у Баха можно сформулировать так: всякое нарушение равномерного движения одновременно выделяет данную группу нот из общей связи. Из бесчисленного множества примеров в качестве типичного выберем тему ре-минорной фуги из первой части «Хорошо темперированного клавира»; во всех проведениях темы Бах ставит точку над четвертью после шестнадцатых:

85

Здесь яснее всего видно, что принцип баховской фразировки сводится к идеальному движению смычка. Однако это общее правило требует ограничений. Только ноты, прерывающие зигзагообразную линию, играются staccato: последовательно восходящее или нисходящее движение в равномерных и близких интервалах исполняется legato.

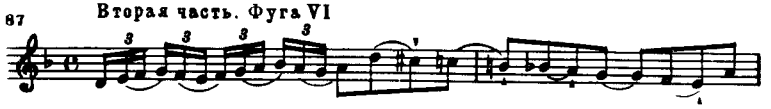
Таким образом, строение баховских тем определяется двумя принципами: дифференцированной связью нот, то есть объединением их в группы, и staccato как ритмическим разрывом legato. Поэтому фразировка баховских тем не должна быть предоставлена гениальным откровениям, но выводится из этих основных положений о legato и staccato. Каждый исполнитель может составить себе отчетливое представление о типичных комбинациях, дифференцированной связи и взаимодействии legato и staccato и обнаружить определенные группы в баховских темах.

Некоторые примеры из «Хорошо темперированного клавира» послужат объяснением сказанному.

Темы, состоящие только из дифференцированных связей:

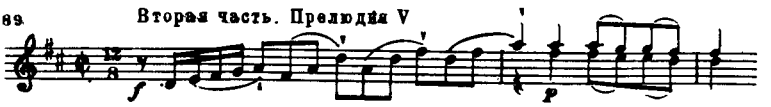
86 Вторая часть. Прелюдия XX

87 Вторая часть. Фуга VI

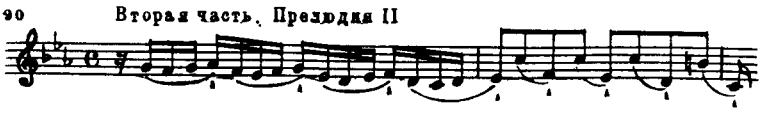


88 Первая часть. Фуга X

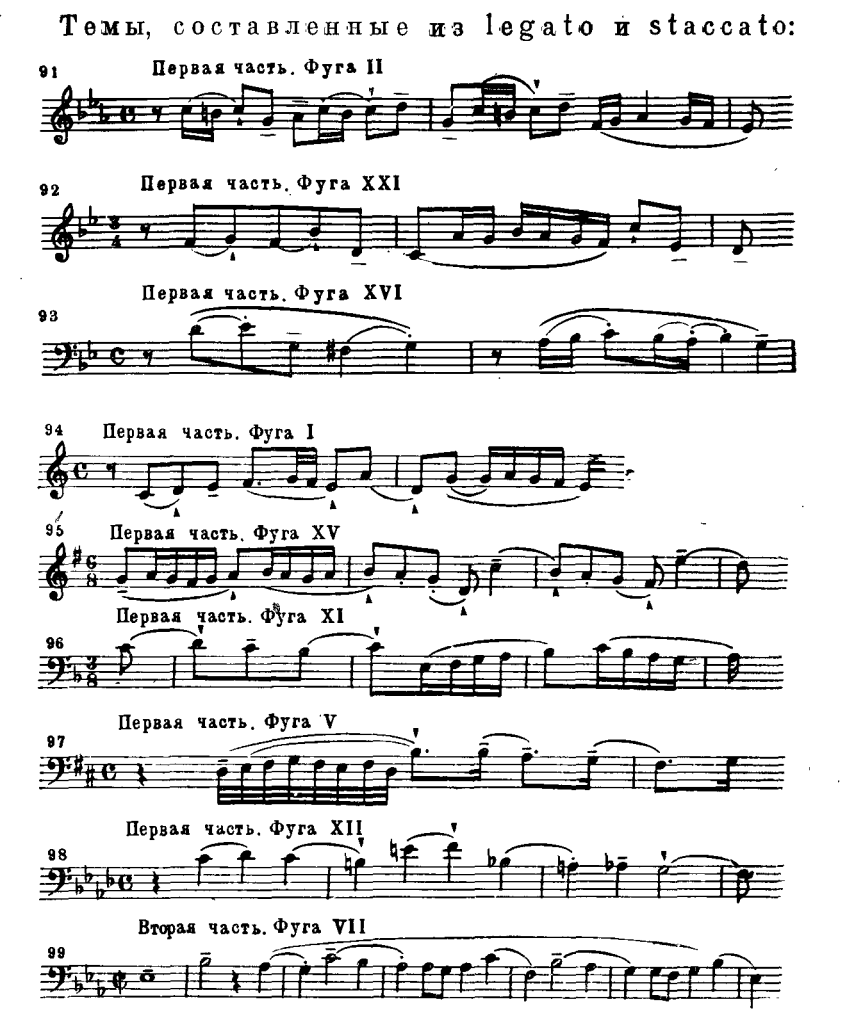
89 Вторая часть. Прелюдия V



90 Вторая часть. Прелюдия II



Темы, составленные из legato и staccato:



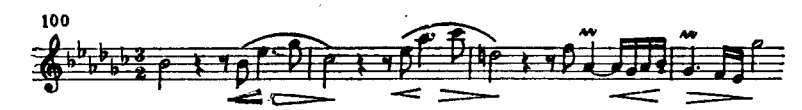

С вопросом о фразировке теснейшим образом связана и акцентировка: правильное решение первой задачи одновременно помогает решить и вторую. Говоря о соединениях, мы уже заметили, что баховские темы задуманы преимущественно с большими затактами. Безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки. Более чем у какого-либо другого композитора, тактовые деления являются у него чем-то внешним для темы, метрика которой не укладывается в простые тактовые размеры. Первым четко это высказал Рудольф Вестфаль. В своей работе о фугах в четырех-

дольном размере из «Хорошо темперированного клавира» он все время подчеркивает, что те, кто придерживается у Баха тактовой черты как границы ритмических членений, играют его неритмично[1].

В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту. На пути к нему все неспокойно, хаотично; при его вступлении напряжение разрешается, все предшествующее сразу же проясняется, и понимаешь, почему ноты двигались именно в таких интервалах и обладали именно такой длительностью. Хаос пришел в порядок, волнение стало покоем. Слушатель воспринимает тему как целое с ясно отчеканенными контурами. Если же пропустить это ударение и акцент, вытекающий из ритма темы, заменить метрическим, определяемым тактовой чертой, то слушатель не получит цельного впечатления: в подобном исполнении пьеса воспринимается как случайное собрание отдельных кусочков, снова распадающихся. Конечно, и у Баха тематический акцент иногда совпадает с матрическим, но скорее случайно.

Каждый легко может убедиться, что баховская музыка оживает и одновременно проясняется, если мы поставим главный акцент на характерные ноты. Для этого только надо осмелиться попробовать фразировать тему, исходя из ее характера, вместо того чтобы в каждом предложении делать традиционное crescendo и diminuendo. Заключительное же diminuendo во всех его оттенках, которое мы делаем повсюду только по привычке,— один из злейших врагов стильного исполнения Баха.

Чтобы понять, о чем идет речь, поясним это на теме прелюдии es-moll из первой части «Хорошо темперированного клавира». Обычно ее играют так:




Должна же она звучать так:

В таком исполнении значительно сильнее чувствуется внутрен-

---

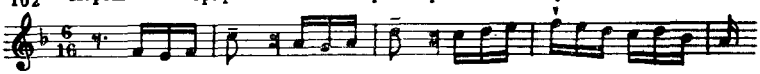
[1] Rudolf Westphal. Die C Takt-Fugen des Wohltemperierten Klaviers. «Musikalisches Wochenblatt». Leipzig 1883, S. 237 ff. С наблюдениями Вестфаля о Бахе согласится и тот, кто не разделяет его принципиальных взглядов на роль метрики в музыке.

няя связь и цельность этой пьесы, построенной в форме диалога.

Можно попытаться дать двойное правило для определения у Баха акцентируемой ноты по внешним признакам; оно может показаться слишком внешним и несовершенным, однако большей частью оказывает хорошую услугу.

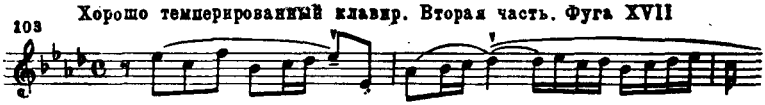
Во-первых, акцентируются ноты в конце линии, идущей в определенном направлении, независимо от того, непрерывна ли она или несколько раз обрывается и распадается на части. В последнем случае заключительные ноты каждой части являются как бы предыктами, которые, усиливаясь, ведут к последнему, главному акценту. Именно такие периодически расчлененные темы чаще всего искажаются. Вот образцы правильной акцентировки:

102 Хорошо темперированный клавир. Вторая часть. Фуга XI



Обычно первые два акцента хорошо слышны, третий же — на *f*, возглавляющий два первых, пропадает, и фуга, как бедное привидение, несет в руках свою голову:

103 Хорошо темперированный клавир. Вторая часть. Фуга XVII

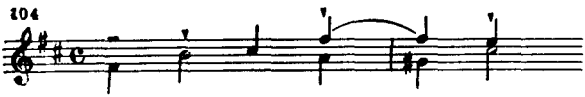


Следующий пример подобен предыдущему. Для первого акцента у исполнителя еще хватает мужества избежать соблазна сильной доли такта (второй четверти), и акцент ставится правильно. Но во втором такте он уже не в силах противостоять искушению и из уважения к традиционным правам ноты, занимающей такое важное место — первой четверти, он акцентирует *As* вместо *Des*, не замечая, что следующие за *Des* четверти являются только идеальным задержанием этой ноты перед ее разрешением в *C*.

Во-вторых, главный акцент попадает на те ноты, на которых движение более или менее неожиданно обрывается, независимо от того, синкопированы ли эти ноты или нет. В большинстве случаев это или необычный интервал или синкопа. Такая внезапная задержка характерна для целого ряда баховских тем. Если ее сглаживают, выделяя сильную долю такта, то получается искусственная, вымученная фразировка. Когда же подчеркивают ее акцентированием, то в этом угловатом ритме обнаруживается естественная широкая линия.

Поэтому всегда, когда встречается необычный интервал или синкопа, соответствующую ноту можно смело акцентировать.

Сказанное касается и деталей. В си-минорной прелюдии из первой части равномерное движение восьмых в басу как будто требует естественного тактового ударения. Если же в правой руке акцентировать так, как указано в примере 104:



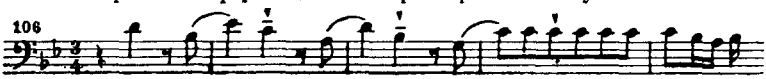

то сразу же обнаружится, что в ритмическом антагонизме между верхними голосами и равномерно двигающимся басом проявляется жизнь всей пьесы. Излишне упоминать, что акцентируемые ноты должны здесь отделяться от предшествующих.

Вот тема с акцентом на синкопе:

Хорошо темперированный клавир. Вторая часть. Фуга XIX

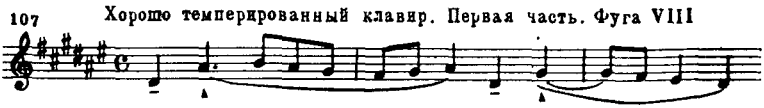
Вначале кажется чрезмерной смелостью помещение главного акцента на последней ноте, но это оправдывается всем развитием пьесы, особенно же ее заключением. Следовательно, две синкопы только предыкты, указывающие на последний акцент:

Хорошо темперированный клавир. Вторая часть. Фуга XVI



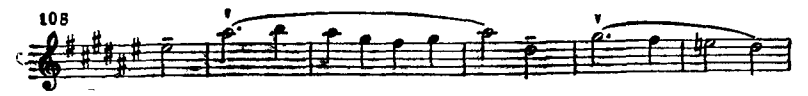

И эта акцентировка может показаться слишком смелой. Но, часто проигрывая эту фугу, в конце концов убеждаешься, что приведенная акцентировка правильнее, чем сама по себе более ясная акцентировка на первой четверти. Благодаря синкопированному ударению одухотворяются также семь восьмых, повторяющиеся на одной и той же ноте.

Хорошо темперированный клавир. Первая часть. Фуга VIII

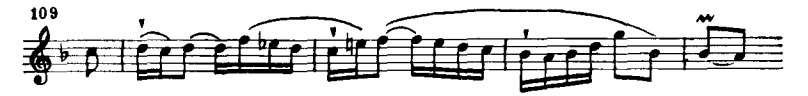



Эта тема показывает, как мало значения имеет у Баха тактовая черта для акцентировки темы. Единственная правильная акцентировка здесь — синкопированная, сам Бах подтверждает это в заключении фуги. Словно достаточно заинтриговав ис-

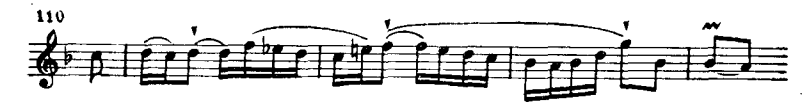
полнителя и слушателя, он дает тему в увеличении так, что синкопы попадают, наконец, на сильные доли такта:




Синкопа отнимает часть длительности соседней сильной доли такта; сказанное относится и к оживленной второй теме из первой части Итальянского концерта. Обычно делают ударения так:




Это противоречит всей структуре темы. Единственно правильным будет такое исполнение, при котором две синкопы в качестве предыктов подготавливают главный акцент:




Могут возразить, что акцентировка на основании развитых здесь правил слишком резка и груба, чтобы быть правильной. Однако только она передает непосредственную силу баховских тем. Слушатель с удовольствием воспримет острую характерную фразировку, он почувствует ее как воплощение жизненной стихии. И уж во всяком случае он получит больше наслаждения от фуг, так как услышит в их темах ритмическую жизнь, а не простую последовательность интервалов, как это обычно бывает. Несомненно, что и подготовленный слушатель воспримет тему пьесы не только как механическую последовательность интервалов, но будет прежде всего следить за возвращением характерных акцентов, с которыми у него ассоциируется затем представление о связанных с ними интервалах.

В главе об органных произведениях уже было сказано о глубоком различии между органными и клавирными темами. В органных темах акцент почти всегда падает на сильную долю такта — любой другой акцент на данном инструменте полностью исключается, ибо силой удара на нем нельзя отделить одну ноту от другой. На клавире, хотя и в ограниченной мере, удается это сделать, и Бах использует такую возможность до последней степени. Смычковый инструмент позволяет еще более индивидуализировать звук, чем клавишный. И действительно, темы других инструментальных произведений Баха фразированы значительно свободнее и смелее, чем клавирные.

Насколько полон жизни баховский акцент, настолько сдержанна и неназойлива его фразировка. В конце концов все множество группировок лиг и встречающихся среди них staccato словно объединено одной общей большой лигой, смягчающей все это разнообразие, предохраняющей от проявления беспокойства. Слушатель не должен замечать фразировки как таковой; он должен только почувствовать ее как само собою разумеющуюся живую необходимость в развитии целого вплоть до последних деталей,— так что он сам удивится, как легко воспринял эту сложную полифонию.

О темпах баховских клавирных произведений можно сказать немногое. Чем лучше играешь Баха, тем медленнее можно играть его; чем хуже играешь, тем более быстрые темпы надо брать. Хорошо играть — значит фразировать и акцентировать в всех голосах, отмечая детали. Этим поставлены определенные технические границы для скорости. Темп, сам по себе не скорый, может показаться слушателю слишком торопливым, если он не успевает следить за всеми подробностями. Нельзя забывать, насколько сложен процесс восприятия баховской полифонической пьесы для всякого музыканта,— также и для того, кто слышит ее не в первый раз.

Тот же, кто плохо фразирует, не дает акцентов и поэтому смазывает большую часть деталей, пусть спокойно играет немного быстрее, чтобы хоть этим несколько заинтересовать слушателя. Вообще же живость в баховских произведениях основана не на темпе, а на фразировке и акцентах. В этом направлении каждый исполнитель и должен стремиться к характерной темпераментной игре.

Обозначения темпов у Баха, там, где они есть, нельзя понимать в современном значении. Его Adagio, Grave и Lento не так медленны, как наши; его Presto не так быстро, как современное. Многие же впадают в крайность, растягивая медленные части и слишком торопливо играя быстрые. Круг возможных темпов у Баха сравнительно узок[1]. Собственно говоря, у него есть только различные степени умеренного темпа Moderato. Presto Итальянского концерта обычно играют вдвое скорее, чем нужно. Кто попытался бы провести все сложные перекрестные связи, требуемые здесь Бахом, тот избежал бы этой ошибки.

Как известно, обозначение Alla breve у Баха не относится к темпу, поэтому не следует удваивать скорость в такте, где обозначено $^4/_4$.

Идеалом изданий баховских клавирных произведений служила бы критически просмотренная, корректная публикация

[1] Поэтому непонятно, какой смысл имеют темповые обозначения, расставленные редакторами. Метрономические указания надо скромно приводить в скобках.

подлинника, текст которого не был бы обогащен лигами и динамическими указаниями. Трудно представить себе, сколько зла причинили старые издания и обработки. Если бы издатели хоть помечали, что внесли они от себя, дабы исполнитель, не имеющий под рукой оригинала, знал, что указал Бах и что добавил редактор, и в дальнейшем мог положиться на свою совесть. Сейчас и это было бы важно! Опрос наших любителей музыки, играющих на фортепиано, показал бы, что очень многие и представления не имеют о том, что лиги и динамические предписания исходят совсем не от Баха.

Лучше всего, если бы наши издатели, следуя примеру Бузони, выпускали не обработки, а «интерпретации» соответствующих произведений. Вообще издание Хроматической фантазии, осуществленное Бузони,— одна из лучших работ в этой области. Она покоряет и тех, кто в отдельных частностях думает о возможных границах модернизирования баховской музыки иначе. Надо надеяться, что бюловская обработка этого произведения навсегда отошла в прошлое; сам автор пожелал бы этого, если бы еще был в живых.

«Инструктивные» издания баховских клавирных произведений представляют особую трудность: если надписать хотя бы половину всех дуг, точек для staccato и акцентов, необходимых для живого исполнения, то текст будет перегружен настолько, что станет практически непригодным. Может быть, в будущем издатели, вместо того чтобы вносить свои указания в текст, поместят их в предисловии и в примечаниях? В сущности, надо отмечать только большую динамическую линию, фразировку и акценты темы. Тогда все детали сами собою обнаружатся на протяжении пьесы. Такие издания можно считать идеальными, так как они предоставили бы исполнителю разные возможности передачи, а не навязывали один определенный способ ее. Нельзя отрицать, что вообще очень многие издания клавирных произведений не развивают в исполнителе самостоятельности, но лишают его всякой инициативы. Более чем для какой-либо другой музыки, для баховской это является наибольшим злом. Только тот сможет удовлетворительно передать ее, кто осознал принципы музыкальной структуры, пробуждающие эти произведения к жизни.

Может быть, и подробная аппликатура, украшающая наши баховские издания, не так уж необходима и полезна, как это обычно считают, ибо освобождает исполнителя от исканий и лишает возможного успеха на данном пути.

Развитые здесь принципы передачи баховских клавирных произведений могут вызвать много возражений. Может показаться односторонним требование для правильной фразировки прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» изучить прежде всего фразировку оркестровых голосов; может со-

здаться впечатление, что правила акцентировки исходят из слишком сильного подчеркивания характерного; в вопросах динамики будут возражать против совершенно исключительного значения, придаваемого архитектоническому фактору.

Однако это ни в коем случае не подвергает сомнению необходимость нашего опыта. Не пора ли сформулировать общие принципы исполнения баховских клавирных произведений? Может быть, они совпадут с мыслями целого ряда наших баховских интерпретаторов-пианистов, которые также выступают с разумным протестом против чрезмерного беспорядочного модернизирования и художественное обоснование находят более плодотворным, чем любые гениальные откровения?

Насколько правильными окажутся эти новые воззрения, какая часть их будет опровергнута — это не важно. Мы будем считать цель полностью достигнутой, если только наши наблюдения и выводы поведут к размышлению и творческим исканиям.

Мыслям об искусстве, когда они облекаются в форму правил, присуще нечто несовершенное и непреднамеренно односторонне,— причем в несравненно большей степени, чем в других областях; тот, кто пытается сформулировать правила, чувствует и сознает это еще острее, чем тот, кто их критикует.

## XVII

## КАМЕРНЫЕ И ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Бах, по-видимому, с юных лет учился игре на скрипке; покинув люнебургскую гимназию, он был уже законченным скрипачом и мог поэтому вступить в капеллу Иоганна Эрнста, брата царствующего герцога веймарского. И впоследствии он не оставлял без внимания струнные инструменты. В камерном ансамбле он предпочитал альт, чтобы быть в центре живого музыкального звучания.

Насколько виртуозной была его игра, мы не знаем, об этом нет прямых сведений. Во всяком случае, практически он хорошо знал технику струнных инструментов, иначе не мог бы столь изобретательно использовать все возможности этих инструментов в своих многоголосных произведениях для скрипки, гамбы и виолончели соло.

И в сочинениях для клавишных инструментов чувствуется, что он был скрипачом. Это заметно на каждой их странице. Особенность баховского клавирного и органного стиля именно в том и заключается, что фразировку и модуляционные особенности, характерные для скрипичных инструментов, он применяет к клавишным. В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных — все преимущества в извлечении звука. Так пришел он к тому, чтобы писать многоголосную музыку для одного струнного инструмента.

Полифоническая игра на скрипке была давно известна в Германии. Николаус Брунс из Хузума (1665—1697), ученик Букстехуде, отличался в этом отношении как скрипач-исполнитель, причем одновременно он играл бас на органной педали[1]. Итальянцы в этом искусстве стояли далеко позади северян.

Хотя в действительности речь идет о трех партитах (сюитах) и трех сонатах, обычно ради краткости говорят о шести баховских сонатах для скрипки соло. Во всяком случае, все эти

---

[1] О многоголосной скрипичной игре в XVIII веке см.: Шпитта I, стр. 679.

пьесы возникли, как и следовало ожидать, зная творческую манеру Баха, в одно и то же время в Кётене. Старейший сохранившийся автограф относится приблизительно к 1720 году.

Историю этого автографа рассказывает Пёльхау, неутомимый охотник за баховскими рукописями. В краткой заметке он сообщает: «Это превосходное произведение, написанное собственной рукой Иоганна Себастьяна Баха, я нашел в 1814 году среди бумажного хлама, предназначенного для обертки масла в лавочке; оно попало туда вместе с бумагами покойного петербургского пианиста Пальшау». Впоследствии автограф вместе с собранием рукописей Пёльхау перешел в Берлинскую королевскую библиотеку.

Однако Пёльхау ошибается, приписывая автограф Иоганну Себастьяну. Он написан рукой Анны Магдалены, почерк которой уже в то время был удивительно похож на почерк ее мужа. Переписывая сонаты, она присматривала за одним из мальчиков, должно быть Фридеманом, который на одной из свободных страниц ее рукописи упражнялся в писании нот по примерам, предложенным отцом. Свободными они оставались потому, что каждая пьеса была написана на одной стороне нотного листа, так же как и прелюдии и фуги из английского автографа второй части «Хорошо темперированного клавира». При такой записи не надо было переворачивать страницы во время игры.

В лейпцигские годы Анна Магдалена приготовила вторую копию сонат для скрипки соло. Она объединила их в одну тетрадь с сольными виолончельными сонатами. Оглавление этой тетради гласит: «Часть I. Скрипка соло, без баса, сочинено господином Иоганном Себ. Бахом. Часть II. Виолончель соло, без баса, сочинено господином И. С. Бахом, капельмейстером и директором музыки в Лейпциге. Записано госпожой Бах, его женой».

В этой копии[1] Бах еще не именуется придворным композитором. Следовательно, она составлена до 1736 года.

Сонаты для скрипки соло впервые напечатаны в 1802 году у Зимрока в Бонне. В 1854 году Роберт Шуман переиздал их у Брейткопфа и Гертеля... причем добавил фортепианное сопровождение. Он следовал в этом Мендельсону, который в 1847 году проделал подобную же операцию над чаконой из

---

[1] И эта копия принадлежала Пёльхау, из наследства которого перешла в Берлинскую королевскую библиотеку. Оба «автографа» очень интересны, так как обнаруживают изменение в баховском способе нотации; это изменение замечаем и в других произведениях — оно имеет важное значение для определения дат их возникновения. В ранних рукописях Бах вместо бекара применяет знак бемоля; позже, начиная с лейпцигского времени, в таких случаях он ставит уже исключительно бекар.

Эти сонаты для скрипки соло существуют также в копии Иог. Петера Кельнера от 1726 года.

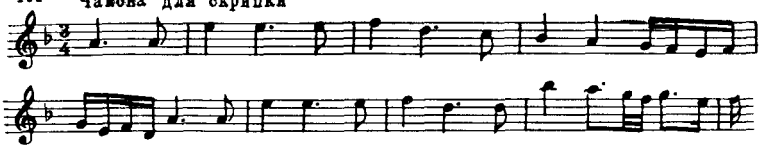
второй партиты[1]. Нам кажется сейчас непонятным: как два таких больших художника могли предполагать, что их обработки передают дух баховской музыки?

Пьесы расположены в таком порядке, что за каждой сонатой следует партита. И в сонатах и в партитах не знаешь, чем больше восхищаться — богатством изобретения или смелостью применения полифонии на скрипке. Каждый раз, когда просматриваешь, слышишь или играешь их, все более удивляешься.

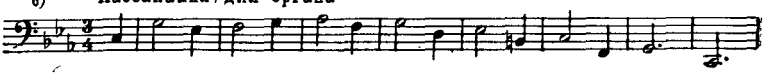
Чакона, заключающая вторую партиту, с давних пор справедливо считалась классической пьесой для скрипки соло, так как тема и все ее развитие с совершенством приспособлены к характеру инструмента. Как чародей, Бах создает целый мир из одной-единственной темы. Словно скорбь столкнулась с радостью, и под конец они объединились в едином великом самоотречении.

Очень поучительно сравнение чаконы с органной пассакальей, которая, в сущности,— та же чакона[2]. Для органа Бах берет тему, в которой акцентируются только сильные доли такта; он хорошо знает, что даже намек на синкопы внесет беспокойство в пьесу, а это невыносимо слушать на органе. Скрипка же допускает любую акцентировку; преодоление «сильного времени» в также естественно оживляет скрипичную пьесу и создает полное силы движение. Поэтому тема этой пьесы так интенсивно насыщена синкопами, как, может быть, ни в одном другом произведении. Инструмент, не связанный сопровождением, обретает, наконец, безграничную свободу. Интересно сопоставить обе темы, олицетворяющие органную и скрипичную музыку Баха:

111 а) Чакона для скрипки



б) Пассакалия для органа



[1] Он опубликовал свою обработку сначала в Лондоне, а в 1849 году в издательстве Брейткопфа и Гертеля. Издание Давида для Лейпцигской консерватории, снабженное аппликатурой и лигами, вышло в 1843 году (Кистнер). Эти сведения взяты из обстоятельного предисловия Дёрфеля к Б. XXVII/1.

[2] Чакона и пассакалья ведут свое происхождение от старинных танцевальных форм. Для них характерна все время повторяющаяся восьмитактная тема с размером в три четверти. В чаконе тема появляется во всех голосах, в пассакалье — только в басу.

Примечательно, как Бах чередует в чаконе полифонию с одноголосием, давая слушателю возможность отдохнуть, и как сильно возрастает воздействие полифонии благодаря прерывающим ее одноголосным эпизодам. Такие простые приемы, обеспечивающие наилучший эффект, встречаются у него часто.

Реальное наслаждение от этих произведений, однако, заметно уступает идеальному, что известно каждому слушателю. Многое в баховских сонатах даже в исполнении лучших скрипачей звучит жестко. Особенно неприятное впечатление производят арпеджированные аккорды. Сколь бы ни было совершенным исполнение, оно не может не вызвать некоторого недовольства. Арпеджированный полифонический стиль был и будет бессмыслицей.

Уместен вопрос: не переступил ли Бах в этих произведениях границы художественно возможного? Не шел ли он вразрез со своими же собственными принципами — ведь всегда он ставил перед инструментами только такие задачи, разрешение которых призвано дать чистое звуковое наслаждение.

Новые исследования показали, что объяснение этому надо искать в традициях баховской эпохи. Арнольд Шеринг, один из наиболее ревностных исследователей Баха, в своей интересной статье приводит некоторые места из старинных сочинений, заставляющие предполагать, что старый дугообразный смычок, в котором волос натягивался не винтом, а нажимом большого пальца, сохранился в Германии еще ко времени Баха[1]. Плоский итальянский смычок с механически натянутым волосом — предшественник нашего современного смычка,— правда, был известен в начале XVIII столетия и в Германии, но лишь постепенно вытеснил старый.

Следовательно, немецкий скрипач во времена Баха мог по желанию натягивать волос смычка туже или слабее. Аккорды, которые современный скрипач берет с трудом и всегда не очень красиво, перебрасывая смычок со струны на струну, в то время исполнялись легко: достаточно было только ослабить волос, и он охватывал дугой все струны.

Этим и объясняется то, что у немцев существовала многоголосная игра на скрипке[2], тогда как итальянцы ее почти не

---

[1] «Neue Zeitschrift für Musik», 1904. Bachheft, S. 675. «Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters». Несколько подробнее в Bachjahrbuch 1904, S. 104—115. Цитированное им место гласит: «В пользовании смычком большинство немцев используют опыт Люлли и в скрипках малого и среднего размера прижимают волос большим пальцем, остальные оставляя лежать на обратной стороне смычка... и в этом отношении... отличаются от итальянцев, которые не трогают волос, как гамбисты в басу, а держат пальцы между деревом и волосом» (Георг Муффат, предисловие к «Florilegium secundum», 1698). То же самое подтверждает Каспар Мейер в своем трактате «Neu eröffneter Musik-Saal» (Nürnberg 1741).

[2] Интересные примеры скрипичных аккордов предлагает И. Вальтер в своем «Hortus chelicus» от 1694 года (Шеринг, там же, стр. 677).

знали. В Италии прямой смычок и механическое натягивание волоса распространились уже в конце XVII века. Этот смычок допускает полифоническую игру лишь в ограниченных размерах, так как во время игры волос невозможно ослабить и вообще, ослабленный, он не ложится на струны, но прилегает к древку. Напротив, у старого немецкого смычка с выгнутой формой древка сохранялось достаточное расстояние между волосом и смычком.

Последним представителем аккордовой игры на скрипке был скандинавский виртуоз Уле Булль (1810—1880). Его подставка была совсем плоской: заказывая свои смычки, он требовал, чтобы древко далеко отстояло от волоса[1]. Интересно, что он всегда утверждал, что не вводит этим чего-либо нового, но продолжает подлинное старое скрипичное искусство. Вполне возможно, что в Скандинавии вместе со старыми смычками сохранились до его времени традиции XVII столетия.

Итак, в сонатах для скрипки соло Бах предлагал невозможную задачу не самому инструменту, но только нашей чрезмерно выгнутой подставке и нашему же плоскому итальянскому смычку. Чтобы играть эти сонаты так, как он сам исполнял их, надо только напильником сгладить выпуклость подставки настолько, чтобы струны лежали почти на плоскости, и взять смычок, в котором колодка устроена так, что волос может выгибаться по направлению к древку, не касаясь его[2]. Еще лучше смычок с несколько выгнутым древком.

Несомненно, скрипачи придут к правильному стилю исполнения Баха. Кто хоть раз слышал аккорды чаконы звучащими без тени беспокойства и без каких-либо арпеджий, тот уже не будет сомневаться в том, что это единственно верный, художественно убедительный способ передачи. Конечно, техника

---

[1] Его древко было сильно загнуто. Шеринг не упоминает Уле Булля. Для разбираемого здесь вопроса интересно было бы особо остановиться на игре этого замечательного виртуоза. Смычок Корелли был уже с механическим натягиванием, но не такой плоский, как наш.

[2] Желательно, чтобы инструментальные мастера поскорее изготовили старинные смычки. До того же времени исполнитель может сам ввести спереди и сзади какие-нибудь вставки между древком и волосом. Во всяком случае, следует попробовать воспользоваться таким примитивно сконструированным смычком.

Я признателен моему другу Е. Ханеману, благодаря любезности которого мне удалось услышать в исполнении выдающегося скрипача чакону и другие баховские пьесы для скрипки соло: он играл их в старой манере, с предварительно подготовленным смычком.

Плоская подставка мешает значительно меньше, чем это полагают, ибо у Баха не встречаются высокие положения, где струны глубоко прижаты грифом и поэтому возникает опасность, что смычок одновременно заденет две струны. По сообщению Шпора, и Уле Булль пользовался струнами A и D только в нижнем регистре.

игры со слабо натянутым смычком совсем иная; необходимость в «скачущих» штрихах навсегда отпадет[1].

Но и качество звука изменится. Он приобретет замечательную мягкость. Играя аккорды с ослабленным смычком, достигают почти органной звучности, напоминающей мягкий «салиционал». Чтобы составить себе представление об этой звучности, следует освободить волос на обыкновенном смычке, подвести древко под скрипку, волос положить на струны и снова на лицевой стороне закрепить на древке. Двигая таким перевернутым смычком, получаем органный эфирный звук, извлекаемый ослабленным смычком.

Но и со смычком, построенным по образцу старого, даже прижимая волос большим пальцем как можно сильнее, мы не получим для одноголосных пассажей интенсивный звук, извлекаемый современным смычком с механическим натягиванием. Таким образом, красота звука достигается в ущерб его силе. Уже Уле Булля часто упрекали за то, что звук его очень слаб.

Спрашивается, привыкнет ли современная публика к такой мягкой звучности? В больших концертных залах едва ли можно будет исполнять старым способом сонаты для скрипки соло, потому что звучность будет явно недостаточной. Но в камерных концертах игра в старинном стиле вполне оправдает себя. Кто слышал чакону в таком исполнении, не сможет представить себе другого. Если победит старый способ исполнения, то пьесы для скрипки соло будут вычеркнуты из программ больших концертов и возвращены камерным, которым они принадлежат по праву.

Отдельные части из сонат для скрипки соло переложены Бахом для клавира и органа[2]. Не будем решать, все ли из этих переложений хорошо звучат. Но они доказывают, сколь универсальное значение для Баха имела скрипичная фразировка: он переносит ее и на пьесы для клавишных инструментов. Просматривая прелюдию из третьей партиты, никогда не поверишь, чтобы он пришел к мысли переложить для органа эти непрерывно звучащие шестнадцатые, расчленение которых понятно только при фразировке лигами. Между тем Бах это сделал во вступлении к кантате, посвященной празднованию перевыбо-

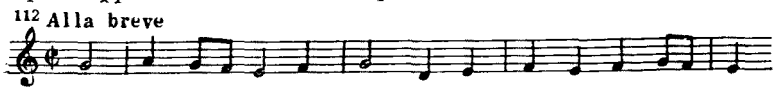
---

[1] Шеринг предполагает, что эффекты эха, играющие значительную роль в баховских оркестровых партитурах, исполнялись путем одновременного ослабления волоса смычка у всей струнной группы оркестра. Вообще интересные результаты дали бы опыты со струнной группой, играющей старинными смычками.

[2] Фуга из первой сонаты (g-moll) существует и как органная фуга d-moll (III, № 4). Вторая соната (a-moll) переложена для клавира в d-moll. Первая часть третьей сонаты (C-gur) переложена для клавира в G-dur. Интересно, как Бах преобразует здесь и оживляет басовую партию (Б. XLII, стр. 27 и след.).

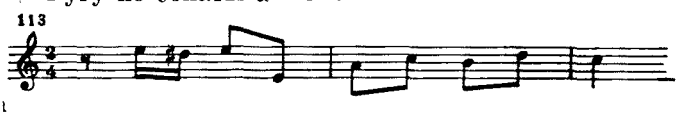
ров магистрата, «Wir danken dir Gott» (№ 39). Он осмелился на это, ибо сам сидел за рюкпозитивом органа церкви св. Фомы.

Что касается фуги из третьей сонаты, то можно усомниться, не задумана ли она первоначально для органа. Тема взята из первой фразы «Veni Sancte spiritus»:




Маттесон в «Большой школе генерал-баса» приводит эту тему и набрасывает ее разработку. В некоторых эпизодах она сходна с той, которую находим у Баха, в особенности в связи с использованием хроматического хода в качестве противосложения. Там же он приводит тему большой органной соль-минорной фуги, не называя имени Баха, поэтому вполне вероятно, что и здесь дана баховская тема и ее разработка. Исполнял ли Бах эту фугу около 1720 года в Гамбурге на органе? Во всяком случае, не в той форме, в которой дошла до нас скрипичная фуга, напоминающая по своей структуре чакону и не имеющая ничего общего с органным произведением,— в таком виде она могла быть задумана только для скрипки. Следовательно, скрипичная фуга — оригинал[1].

Фугу из сонаты a-moll:




Маттесон упоминает дважды и оба раза с безграничным восхищением[2].

Шесть сюит для виолончели тоже относятся к кётенскому времени. В своем роде они так же совершенны, как и пьесы для скрипки соло. Аккордовая игра, конечно, отступает на второй план, двухголосие же, легко исполнимое, встречается не раз. Это объясняется тем, что для «больших скрипок» немцы, подобно итальянцам, пользовались смычком, который нельзя было ослабить.

По своему характеру данные сочинения напоминают французские сюиты. Предпоследняя носит название «Suitte discor-

[1] Об этой фуге см.: Шпитта I, стр. 690; Шпитта считает, что Маттесон слышал эту фугу в органном исполнении, ибо он знал ее уже в 1727 году, то есть до знакомства с сонатами и сюитами для скрипки. Но почему Бах не мог в 1720 году привезти с собою в Гамбург свои скрипичные произведения?

[2] «Kern Melodischer Wissenschaft» (1737), S. 147; «Der Volkommene Kapellmeister» (1739), S. 369. Оба раза он цитирует тему неточно. (Шпитта I, стр. 687). Поэтому и неудовлетворительную редакцию темы органной фуги g-moll можно отнести на его счет, а не считать первоначальной формой этой темы.

dable»; для ее исполнения надо струну A перестроить в G. Следовательно, звучит она так: . Последняя написана для пятиструнного инструмента, в котором к струне A добавлена еще струна E, то есть так: Тогда были и пятиструнные виолончели. Скорее же всего Бах написал последнюю сюиту для изобретенной им Viola pomposa — она настраивалась, как пятиструнная виолончель. Сын ученика Баха Гербер (автор Музыкального словаря) сообщает, что в первые лейпцигские годы Бах применял этот инструмент в оркестре. «Во времена Баха,— пишет он,— виолончель не предоставляла возможностей для достаточно гибкой игры; это и заставило его для исполнения подвижных басов изобрести инструмент, названный им Viola pomposa. Она была немного длиннее и выше альта и, помимо четырех подобных виолончельным струн, имела еще квинту E; держали ее на руках. Этот удобный инструмент позволял исполнителю легче выполнять встречавшиеся в высоком регистре быстрые пассажи».

Что касается сочинений для солирующего инструмента с клавесином, то надо помнить о различии, которое тогда проводили между облигатным и сопровождающим чембало. В сонате с облигатным клавесином чембало играет главную роль, так как проводит несколько обязательных голосов, в то время как солирующему инструменту поручается только один. В этих случаях Бах не пишет «Соната для скрипки и чембало» или «Соната для флейты и чембало», но — «Соната для чембало и скрипки» и «Соната для чембало и флейты». В то время было принято пьесу для чембало и скрипки называть «трио», если она была трехголосной. Значит, считали не инструменты, а облигатные голоса. Но «Сонатой для скрипки и чембало» Бах называет сочинение, в котором клавесин исполняет только цифрованный бас. Еще Цельтер строго придерживался этого способа обозначения.

Из баховских произведений для облигатного чембало и скрипки дошли до нас сюита A-dur [1] и шесть сонат [2]; для скрипки с сопровождающим клавесином написаны соната и фуга [3].

Сюита для чембало и скрипки не стоит на той же высоте, как шесть сонат; очевидно, она сочинена раньше. Сонаты Бах все время исправлял, это подтверждается различными копиями. Последняя редакция — копия Альтниколя. Рукопись же из на-

---

[1] Б. IX, стр. 43 и след.
[2] Б. IX, стр. 69 и след.
[3] Б. XLIII/1, стр. 31 и след.

следства Эммануила чрезмерно перегружена украшениями. Также и Фридеман, переписывая органные сонаты отца, прикрасил их, следуя вкусу времени[1]. Из этого видно, насколько можно доверять рукописи баховской вещи в отношении орнаментики, если она дошла до нас только в копии, даже снятой его сыновьями.

Эти сонаты возникли в Кётене. Как незначительны в сравнении с ними произведения Корелли и других итальянских скрипичных композиторов, учеником которых Бах был еще в Веймаре!

В этих сонатах, как и в бетховенских, запечатлены душевные состояния и внутренние переживания, но у Баха вместо страсти выступает сила. Погружен ли он в скорбь или в мистические сны, в конце концов он сдерживает себя в строго фугированной заключительной части.

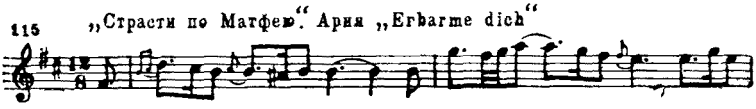
Но преобладает скорбь, словно эти сонаты написаны под впечатлением смерти первой жены. Сицилиана строится на теме, родственной теме арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею»; в обеих слышится всхлипывание:

Сицилиана из четвертой сонаты

114

„Страсти по Матфею". Ария „Erbarme dich"

115

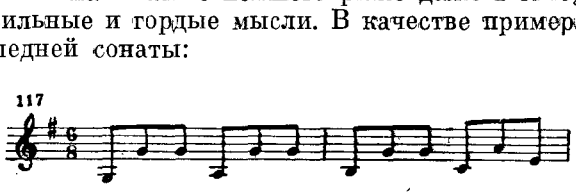


Разумеется, между сицилианой из четвертой сонаты и старинной сицилианой нет ничего общего, кроме характера движения и размера. Ничего не осталось от лирического пасторального настроения. Вся она проникнута высоким пафосом. Соответственно этому и надо ее исполнять, довольно тяжело акцентируя скрипичный голос, как и в соответствующей арии из «Страстей». Следует делать особый упор на третью и шестую восьмую, словно с трудом преодолевая следующую затем сильную долю такта. Так задумано Бахом; иначе, чтобы усилить к концу напряжение, он не перенес бы ударение посредством синкопы на слабую долю такта:

116

[1] Сведения об источниках этих сонат находим в превосходном предисловии Руста к Б. IX. Жалко, что уважаемый издатель этого тома только после его опубликования познакомился с некоторыми автографами, в которых есть много интересных указаний Баха, касающихся фразировки.

Кажется, будто многие наши скрипачи, исполняя эти сонаты, под баховской «выразительностью» разумеют «сентиментальность». Один компетентный критик в «Новом музыкальном журнале»[1] справедливо упрекал практическое издание Нового баховского общества за то, что оно вводит исполнителя в заблуждение, предлагая ради привычного постепенного нарастания динамики начинать с нежного piano даже в Allegro, передающем сильные и гордые мысли. В качестве примера укажем тему последней сонаты:




Согласно своему характеру, она выражает мощное, бурное движение. И действительно, Бах снова воспользовался ею, но в более совершенной форме, в светской кантате «Weichet nur betrübte Schatten» (Б. XI/2), передавая текст «Феб спешит на быстрых конях».

К чему эти piano, mezzo forte и forte, которыми снабжают сонаты большинство наших исполнителей и многие издатели? Еще не родился музыкант, который достаточно убедительно доказал бы другому музыканту, где проходит водораздел между piano и forte или forte и piano, где начинается и где кончается нарастание или затухание, требуемые нашими знаками crescendo или diminuendo. Конечно, вне сомнения остаются очевидные эффекты эха и предписанные Бахом противопоставления темы piano и темы tutti. Разве можно, например, «оживить» нюансами первые части сонат h-moll и E-dur? Возможно ли в Andante первой сонаты играть то тихо, то громко? Эта смена не обоснована строением баховских пьес. Поэтому она может вызвать у слушателя лишь ощущение бесцельного беспокойства.

Что бы мы сказали, если бы кто-либо, под предлогом «оживления» красивой старинной гравюры, раскрасил бы ее в современных тонах? Но пестрота, с которой исполняют Баха, пока еще не вызывает всеобщего осуждения.

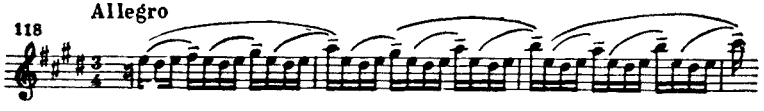
В основном надо считать выясненным: отдельные части скрипичных сонат исполняются каждая с равномерной звуковой силой. Это не значит, что их надо играть монотонно. Декламационные оттенки в пределах соответствующей звуковой краски должны подчеркнуть и оживить детали так же, как в клавирных сочинениях. Но архитектонические смены, определяемые

[1] «Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 686 и 687. Помимо того, критик справедливо осуждает множество лиг и знаков staccato, внесенных в текст.

общей линией развития, в этой музыке трудно найти; поэтому наша современная динамика чувств нарушила бы план пьесы и создала бы ложное представление о взаимодействии трех облигатных голосов.

Исполняя эти сонаты, надо думать только об одухотворенной и пластичной разработке деталей и величавой декламации, смену же оттенков предоставить живому взаимодействию голосов. Непосредственное впечатление от такого исполнения оправдывает декларированный нами принцип.

Что касается темпов, то обыкновенно Andante играют немного медленнее, чем надо; Allegro — слишком быстро. Редко услышишь скрипача, исполняющего тему заключительного Allegro третьей сонаты так, что у слушателя создается впечатление упрямой силы, вызываемое последовательностью интервалов в движении шестнадцатых:




И однако даже при лучшем исполнении нельзя получить полного удовлетворения. Это зависит от нашего фортепиано: его глухой звук не сливается со звуком скрипки. Само по себе это бессмыслица — взаимодействие современного фортепиано и струнного инструмента. Не кто иной, как Рихард Вагнер, указал на несоединимость рояля и скрипки. В баховской клавирной сонате это особенно сильно ощущается и производит невыносимое впечатление: ведь автор имел в виду одновременное звучание абсолютно однородных облигатных голосов. Так оно и было тогда, потому что чембало давало чистый звук вибрирующей струны с резонансом от дерева. Звук был только немного светлее скрипичного из-за металлической струны. При передаче партии чембало на современном фортепиано разрушается ансамбль равноценных однородных голосов: слышится сольный голос с сопровождением фортепиано.

Но если мы и вернемся когда-нибудь в будущем к домашнему инструменту, который вместо силы и грубости звука наших гигантских фортепиано снова обретет чистое серебристое звучание, то и тогда недостатки в исполнении сонат для чембало и скрипки будут устранены только наполовину. Клавирная партия в этих произведениях рассчитана на одновременное звучание нескольких октав для одного тона, что возможно только на чембало. Хорошее чембало, например перешедшее из наследства Фридемана к графу Фоссу, имело четыре струны для каждого тона: одна давала нижнюю октаву, две — основ-

ной тон и одна — верхнюю октаву. В зависимости от копуляции звучали две основные струны, или обе вместе с верхней октавой, или все четыре. Получалась тонкая, но богатая звучность. В этом отношении наше фортепиано не выдерживает никакого сравнения с шелестящим блеском звучания чембало. К тому же исполнитель того времени всегда мог выделить тему, включив верхнюю или, для баса, нижнюю октаву. Можно представить себе, как звучало тогда Adagio из первой и третьей сонат и Largo из пятой; сейчас на клавишном инструменте это уже невозможно, так как мы не в состоянии играть тему в трех октавах!

Adagio из пятой сонаты с удвоениями у скрипки и тридцатьвторыми на чембало, напоминающими звуки арфы, в современном исполнении звучит даже, попросту говоря, безобразно. Здесь требуется густой и в то же время ясный звук, совершенно невозможный на нашем фортепиано, а удвоения у скрипки всегда вызывают какое-то неприятное ощущение, так как их можно хорошо исполнить только ослабленным смычком. Лишь тогда эти два скрипичных голоса на фоне серебристых тонов клавесинных пассажей звучат по-органному мягко[1]. Спасибо сострадательной природе, которая заставляет нас верить, что музыку мы слышим только ушами, тогда как в действительности мы воспринимаем ее и глазами, исправляющими то, что слышит ухо! Мы испытываем наслаждение от пьесы, ибо глаз, способный в нотных знаках распознать прекрасное, и наше представление о красивых линиях голосоведения заставляют ухо предполагать, что эти произведения так, как нам их передали, звучат красиво. Даже когда оба исполнителя по бессмысленному взаимному соглашению сообща пробегают пьесу то в pianissimo, то в fortissimo, нам все еще кажется, что мы слышим благозвучную музыку.

Тот же, кто имеет несчастье слышать только ушами, вынужден констатировать,— желает он того или нет,— что сонаты Баха для чембало и скрипки могут быть исполнены только с участием чембало. Это высказал еще Руст в 1860 году в предисловии к изданию подлинника (Б. IX). Он не мог и подозревать, что через сорок лет это требование будет выдвинуто с еще большей решительностью и практически осуществлено благодаря построению новых чембало.

Мы не отнимаем радости играть и слушать эти сонаты у тех, кто располагает только современным фортепиано. Одно только надо помнить: следует ясно представить себе, как эти вещи должны звучать идеально, чтобы не искать идеала в ложном модернизировании.

---

[1] Интересно, что в первоначальной редакции этой пьесы клавесин исполнял не тридцатьвторые, а шестнадцатые. Б. IX, стр. 250 и след.

Заметим еще, что замена в этих сонатах басовой партии чембало струнным инструментом скорее приблизит нас к традициям старого времени. И действительно, скромная виолончель и в этих баховских пьесах может оказать хорошую услугу, особенно когда следует выделить тему в нижнем голосе. Хорошо попробовать это в Largo фа-минорной сонаты. Старинная, в отдельных частях подлинная рукопись этой сонаты даже советует применить гамбу для усиления баса. Она озаглавлена «Шесть сонат для концертирующего чембало и скрипки соло, с басом, по желанию исполняемым виолой да гамба. Сочинил Иог. Себаст. Бах».

Цифровые обозначения аккордов, которые надо брать для поддержки облигатных голосов, обозначены очень экономно. Но они необходимы всюду, где полифоническая ткань слишком тонка, когда, например, скрипичный голос играет вместе с басом без континуо или чембало вступает самостоятельно, исполняя два голоса. Если пьеса начинается только с одной басовой ноты, то, разумеется, надо взять полный аккорд, но так, будто он звучит на другом чембало, а не на том, который играет облигатные голоса. При таком осторожном методе исполнения можно на протяжении всей пьесы наметить гармоническую основу целого — даже там, где проводится три и больше голосов. Но для этого требуется специальная подготовка, и надо знать особенности баховской цифровки, чтобы правильно брать гармонию. Кирнбергер для исполнения сонат применял, по-видимому, два чембало: одно играло облигатные голоса, другое подкрепляло бас и давало гармонию[1].

Помимо того, из инструментальных сонат у Баха есть еще три чудесные сонаты для чембало и гамбы (Б. IX, стр. 175 и след.); три — для облигатного чембало и флейты (Б. IX, стр. 3 и след.); три — для флейты с сопровождением чембало (Б. XLIII/1, стр. 3 и след.); одна — для двух скрипок с сопровождением чембало (Б. IX, стр. 231 и след.); одна — для двух флейт с сопровождением чембало (Б. IX, стр. 260 и след.). Позднее Бах переделал ее для чембало и гамбы (первая из трех сонат для этих инструментов). Но с флейтами она звучит лучше[2].

В первой части третьей ля-минорной сонаты для чембало и флейты отсутствует заключение. Бах написал его на таких же листах, как и один из концертов для двух клавесинов с сопровождением оркестра; причем, как всегда экономный, он использовал три оставшиеся свободными строчки. У шести из этих листов нижний край отрезан так, что отсутствует около пяти-

---

[1] Замечание Руста о наличии двух клавирных голосов в копии сонаты Кирнбергера — см. предисловие Б. IX, стр. 17.

[2] Одна соната для скрипки и чембало g-moll (Б. IX, стр. 274), если она подлинная, то принадлежит к юношеским произведениям.

десяти тактов[1]. Автограф был уже искалечен, когда фон Винтерфельд за несколько грошей приобрел его у одного бреславльского антиквара.

Соль-мажорная соната для флейты, скрипки и сопровождающего чембало (Б. IX, стр. 221 и след.) написана для Violino discordato; Бах требует здесь, чтобы две верхние струны были опущены на тон ниже, то есть так: , и поэтому нотирует на тон выше. Скрипичную партию можно было бы также хорошо сыграть в обычном строе, Бах изменил строй скрипки только ради характера звука, чтобы он стал мягче и лучше сливался с тоном флейты.

Из оркестровых произведений Баха, вероятно, ничего не утеряно. Сохранились четыре большие сюиты[2] и шесть концертов[3].

Сейчас уже нельзя решить, где возникли сюиты — в Кётене или в Лейпциге. Во всяком случае, Бах исполнил их не только перед герцогом кётенским, но и в Телемановском музыкальном обществе в Лейпциге, в котором он дирижировал с 1729 по 1736 год. Он назвал эти произведения увертюрами, а не сюитами или партитами, ибо тогда было принято называть так оркестровые сюиты, в которых главная роль принадлежала вступительным частям. Но это настоящие партиты, такие же, как в «Клавирных упражнениях», только в них старые танцы — аллеманда, куранта и сарабанда — очень отступают на второй план в сравнении с новыми и свободно написанными пьесами.

Вступления — монументальные произведения, построенные по плану французской увертюры. Они начинаются торжественной частью; затем идет ширико развитое великолепное Allegro; в заключение снова повторяется торжественная часть. Когда Мендельсон в 1830 году играл престарелому Гете увертюру первой ре-мажорной сюиты, тому казалось, что он видит торжественное шествие нарядно одетых людей, поднимающихся по большой лестнице. В 1838 году пионер баховского движения исполнял ее с оркестром в лейпцигском «Гевандхаузе». Таким образом, впервые после смерти Баха одно из этих великолепных произведений было снова вызвано к жизни[4].

---

[1] Фрагмент Б. IX, стр. 245 и след.
[2] Б. XXXI/1 (1881).
[3] Б. XIX (1868).
[4] Затем они были опубликованы у Петерса в 1853 году, но не все. Вторую ре-мажорную увертюру издательство осмелилось опубликовать только в 1881 году... ибо из-за отсутствия автографа до этого времени не было уверенности в подлинности увертюры!

В танцевальных мелодиях оркестровых сюит сохранился отошедший в прошлое мир грации и элегантности. Это — идеальные музыкальные изображения эпохи рококо. Сюиты очаровывают нас совершенством, с которым выражены в них сила и привлекательность.

Знаменитая «Ария» находится в первой ре-мажорной увертюре.

Шесть концертов названы Бранденбургскими потому, что написаны для маркграфа Христиана Людвига (1677—1734), младшего сына великого курфюрста от второго брака. Он был страстно предан музыке и содержал превосходный оркестр. Маркграф познакомился с Бахом около 1719 года, возможно, в Мейнингене,— с тамошним двором он был связан через свою сестру,— может быть, в Карлсбаде, когда Бах сопровождал туда своего герцога. Восхищенный игрой Баха, он попросил его написать что-либо для своей капеллы. Бах исполнил его просьбу и два года спустя прислал ему шесть концертов со следующим посланием:

«Его королевскому высочеству, монсеньёру
Христиану Людвигу, маркграфу Бранденбургскому.
Монсеньёр,

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

Монсеньёр,

Вашего королевского высочества
смиреннейший и покорнейший слуга
*Иоганн Себастьян Бах*

Кётен,
24 ма[марта? мая?] 1721».

Как маркграф принял дар и как он отблагодарил Баха, мы не знаем. После смерти маркграфа эти концерты вместе со всем его богатым музыкальным наследием были описаны и оценены. В концертах Вивальди и других итальянцев авторы названы, остальные же произведения, в том числе и баховские, упакованы в две пачки — в одной 77, в другой 100 концертов — и инвентаризированы под общим названием «Концерты различных композиторов». Каждый концерт был оценен в четыре гроша[1]. Следовательно, в 1734 году шесть Бранденбургских концертов стоили 24 гроша. Впоследствии автографы этих партитур перешли во владение Кирнбергера, который передал их своей ученице прусской принцессе Амалии. После ее смерти они по завещанию перешли в библиотеку Иоахимстальской гимназии, а оттуда — в Берлинскую королевскую библиотеку. По изяществу и аккуратности этот автограф превосходит даже знаменитую партитуру «Страстей по Матфею». Тактовые черты проведены всюду с помощью линейки[2].

При всей тщательности в партитуре имеется грубая ошибка. В одиннадцатом такте Пятого концерта шестнадцатые у скрипок и облигатного чембало спускаются вниз квинтами. Любопытно, что Бах сделал ошибку, исправляя чистовую рукопись. Он заметил, что альт и скрипка соло, подымаясь вверх, образуют скрытые октавы — так было в первоначальной редакции, сохранившейся в инструментальных партиях. Он исправил ошибку в красивой чистовой рукописи партитуры, поставив нисходящие шестнадцатые вместо восходящих, и не заметил, что тем самым попал из огня да в полымя[3].

Несомненно, эту ошибку имеет в виду Цельтер, упоминая о Мендельсоне в письме к Гете: «В партитуре великолепного концерта Себ. Баха мой Феликс, когда ему было десять лет, обнаружил своими рысьими глазками шесть чистых квинт одна за другой, которых я никогда бы не нашел, так как в больших произведениях не обращаю на это внимания; данное место имеет шесть голосов»[4].

---

[1] Шпитта нашел этот инвентарный список в королевском домашнем архиве в Берлине (Шпитта I, стр. 737).

[2] Эти концерты впервые отпечатаны у Петерса в 1850 году.

[3] Руст в предисловии к Б. XIX, стр. 17. Для печати издатели Баховского общества выбрали первую редакцию, как меньшее зло.

[4] Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe. Ed. Reclam II, S. 394. Письмо от 25 мая 1826 года. В Presto Четвертого концерта в такте 182 (Б. XIX, стр. 120, четвертый такт) имеется еще одна ошибка. Три последние восьмые первых флейт идут вниз в октаву с басом. Шпиро полагал, что это — простая описка, и предлагал указанные три восьмые играть на терцию выше (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1900—1901, S. 651—653). Однако данная описка лежит на совести не Баха, а издателей, что любезно сообщил мне профессор Людвиг из Страсбурга. См. не совсем ясное исправление ошибки в Б. XXXVIII, стр. 45.

Бранденбургские концерты — чистейшее откровение баховского полифонического стиля. Ни на органе, ни на чембало он не мог так непосредственно осуществить свой архитектонический замысел. Только оркестр предоставлял ему абсолютную свободу в применении и группировке облигатных голосов. Когда говорят, что эмоциональное у Баха выражается как пластическое, и требуют соответствующего исполнения, не надо думать, что под новым названием снова выдвигается старая, окоченелая манера интерпретации его произведений. Кто изучит эти партитуры, в которые Бах с педантичной тщательностью внес все оттенки, тот не будет считать застывшей пластичность в развитии музыкальных мыслей, но почувствует ее, как живую одухотворенность. Бах принимает основной принцип старого концерта: оркестровое произведение развивается во взаимодействии между большой звуковой массой — tutti — и малой — concertino. Но этот формальный принцип Бах одухотворил. Здесь уже нет механической смены tutti и concertino. Обе звуковые группы 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,— это, собственно говоря, и есть «концерт». Здесь словно осуществлено то, что философия всех времен изображала как последнюю тайну высшего творения,— саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть ее, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть ее, и так далее, пока она не вернется к себе самой после того, как исчерпана жизнь. Испытываешь подобное же впечатление непостижимой необходимости и загадочного удовлетворения, следя за развитием темы в этих концертах, когда она впервые выступает в совместном tutti, затем покоряется таинственно разделяющим силам и в заключительном tutti снова обретает себя.

Очень часто у Баха встречается не одна, а несколько групп солирующих инструментов, в разработке вступающих в борьбу. С гениальной смелостью он применяет духовые. В Первом концерте наряду со струнными он привлекает ансамбль духовых в составе двух валторн, трех гобоев и фагота; во Втором — к струнной группе присоединяются, словно солирующий квартет, флейта, гобой, труба и скрипка; в Третьем — Бах не ищет звуковых контрастов, но оперирует с тремя струнными «трио» одинакового состава; в Четвертом — концертируют скрипка и две флейты; в Пятом — клавесин, флейта и скрипка; в Шестом — Бах использует звуковые эффекты, возникающие из взаимодействия струнных инструментов — двух альтов, двух гамб и виолончели.

Изучение указанных Бахом оттенков каждый раз очаровы-

вает нас по-новому. Все они так просты и в то же время так совершенны и богаты! Например, в первой части Четвертого концерта с такта 27 от конца, сверху вниз, проходит волнами piano, следуя за развитием темы forte, которая в мощном судорожном движении устремляется вниз. Затем внезапно возникает смелое forte всего оркестра, изгоняя беспокойство, внесенное вступлением второй темы у скрипок, и тем самым подводит к победоносному заключению.

Правда, многие дирижеры все еще считают, что Баха надо немного подправлять, смягчая противопоставление оттенков непрерывными crescendo и diminuendo. Тогда, конечно, полностью разрушается террасообразное строение баховских произведений, о котором говорит Виана да Мотта. Встречаются и такие дирижеры, которые ради достижения большего эффекта даже заключительное tutti проводят pianissimo.

Что касается темпов, то правила остаются те же, что и в органных и клавирных произведениях: чем лучше играют, тем медленнее темпы, потому что при выразительной передаче всех деталей и самый медленный темп слушателю покажется оживленным, так как он едва поспевает следить за богатством полифонии.

Можно ли исполнять эти произведения в наших концертах? Тот, кто слышал их под управлением, например, Штейнбаха и наблюдал впечатление, которое они производят на слушателей, без сомнения, ответит утвердительно. Они должны стать таким же народным достоянием, как и бетховенские симфонии. В страстной статье, защищающей права слушателя на баховскую оркестровую музыку, Шпиро справедливо замечает, что эти концерты в действительности не «концерты», а симфонии [1]. Желательно, чтобы и увертюры в недалеком будущем были восстановлены в правах гражданства. Нашим инструменталистам будет только полезно пройти школу Баха.

Исполнение Бранденбургских концертов не представляет непреодолимых трудностей. Замена в Четвертом концерте продольных флейт нашими современными поперечными, правда, не производит благоприятного впечатления, но целому не вредит. Альтисты, умеющие играть на гамбе, найдутся во всяком оркестре, так что Шестой концерт может быть, наконец, освобожден от вавилонского пленения. Для Второго концерта инструментальные мастера братья Александер в Майнце изготовили небольшую трубу in F, на которой каждый хороший трубач после некоторого упражнения сможет исполнять баховскую партию в оригинале; поэтому не придется более переделывать ее или поручать кларнету, как поступил Мендельсон, испол-

---

[1] Bach und seine Transkriptoren («Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 680 ff).

няя первую ре-мажорную увертюру. В издании Давида для концертов «Гевандхауза» труба тоже заменена кларнетом. Предписанная для Первого концерта маленькая квартовая скрипка, передающая 4-футовый регистр, тоже должна найти своего исполнителя.

Слишком большой оркестр принесет скорее вред, чем пользу, так как этим нарушается нормальное соотношение между солирующими инструментами и tutti. Бранденбургские концерты лежат как раз на границе между камерной и оркестровой музыкой. Конечно, деревянных духовых в tutti должно быть по нескольку на каждый струнный инструмент. Даже при большом составе оркестра обязательно сопровождение клавира. В маленьком зале можно пользоваться хорошим старинным («столообразным») фортепиано или небольшим эраровским роялем прежнего образца. На современном фортепиано аккорды будут звучать слишком глухо. Но для партии концертирующего чембало оно вполне пригодно, так как речь идет о проведении солирующего голоса; аккорды же надо исполнять на другом фортепиано. Очень хорошо получается, если басы в tutti поддерживаются роялем, по возможности в октаву,— так они лучше выделяются, чем при чрезмерном составе и звучности контрабасов. Вообще надо заметить, что всякое форсирование звучности в этих произведениях производит плохое впечатление.

Если Бранденбургские концерты и увертюры зазвучат в наших концертных залах, то вопрос об исполнении отдельно инструментальных вступлений к кантатам уже не будет иметь практического значения. Принципиально он решен тем, что сам Бах, не колеблясь, переносил некоторые части из увертюр и концертов в кантаты. Вступление к Первому Бранденбургскому концерту он использовал для кантаты «Falsche Welt dir trau ich nicht» (№ 52) под названием «Синфония»[1]. Первая часть Третьего концерта стала вступлением к кантате Баха «Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte» (№ 174). Но так как произведение для одних только струнных показалось ему в оркестровом отношении недостаточно богатым для духовной кантаты, особенно праздничной — на троицу,— он добавил, не меняя композиции, еще три облигатных гобоя и две валторны, что с точки зрения композиционной техники поразительно. Еще более поразительно, как он создал великолепный хор рождественской кантаты «Unser Mund sei voll Lachens» (№ 110):

---

[1] В этой форме она помещена в приложении Б. XXX/1, стр. 96 и след. Маленькая квартовая скрипка отсутствует. Весь Первый Бранденбургский концерт дошел до нас также в несколько сокращенном виде, под названием «Синфония»; рукопись этой редакции 1760 года содержит только Allegro, Adagio, Menuett, Trio I, Trio II. См. предисловие Дёрфеля Б. XXXI/1, стр. 19.

Бах просто вставил хоровые голоса в Allegro второй, ре-мажорной увертюры (Б. XXXI, стр. 66 и след.). Можно подумать, что увертюра и кантата сочинены одновременно; тема Allegro в увертюре так характерна для музыкального изображения смеха, что кажется созданной под впечатлением текста из кантаты («Наши уста полны смеха»):

Из кантатных вступлений, которые можно исполнять как отдельные оркестровые сочинения, прежде всего укажем на чудесную оркестровую «картину настроения» из кантаты «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42); Бах изображает здесь тишину и мир, опускающиеся на землю вместе с медленно наступающими сумерками [1].

Перекладывать для оркестра баховские клавирные и органные произведения не нужно, даже если они инструментованы с тонким вкусом, как это сделал Рафф с английской сольминорной сюитой.

Название «клавесинный концерт» или «скрипичный концерт» может ввести в заблуждение. У Баха эти произведения не имеют ничего общего с современным концертом, в котором оркестр выполняет скорее роль сопровождения. В баховском концерте речь идет о наиболее блестяще проведенном голосе, поручаемом солирующему инструменту. Если это случайно чембало, то, чтобы занять обе руки, требуется исполнять и бас.

В первую очередь Бах думал об облигатном голосе, на втором месте у него — выбор инструмента, которому поручается проведение обязательного голоса. Это ясно уже из того, что большинство из семи клавесинных концертов первоначально задумано не для клавесина. Почти все они — переложения; оригиналы шести из них, по-видимому, скрипичные концерты [2].

---

[1] Упомянем еще следующие: мощную до-мажорную «синфонию» из «пасхальной кантаты» № 31, «сонату» из кантаты № 182, вступление к кантатам № 152 и № 18, оркестровую хоральную фантазию из кантаты № 75. Прекрасны меньших размеров вступления к кантатам: № 106, 150, 21, 156.

[2] См. Б. XVII (1867). № 1 (d-moll) ведет свое происхождение от утерянного скрипичного концерта. Две первые части снова появляются в конце кантаты «Wir müssen durch viel Trübsal» (№ 146). Первую часть, обогащенную тремя облигатными гобоями, Бах применяет в качестве вступления. Во вторую часть — Adagio — он вставляет главный хор. Выполнено это так же блестяще, как и переработка ре-мажорной увертюры во вступительный хор рождественской кантаты (№ 110).

№ 2 (E-dur). Вступление и «Сицилиана» из этого концерта встречаются снова в кантате «Gott soll allein mein Herze haben» (№ 169); финал служит вступлением к кантате «Ich geh' und suche mit Verlangen» (№ 49). Этот концерт вполне мог быть задуман как клавесинный.

Баху были нужны клавесинные концерты в то время, когда он руководил Телемановским обществом. Переложения часто сделаны с почти неправдоподобной поспешностью и небрежностью. Может быть, не хватало времени или просто скучно было этим заниматься. Скрипичные эффекты, которые нетрудно было переделать в клавесинные пассажи, он совсем не изменяет; позже в партитуре он улучшает их кое-где, но оставляет по-прежнему в партии клавесина[1]. Объясняется это, по-видимому, тем, что партию чембало он играл сам, мог распоряжаться записанными нотами как ему вздумается и создавать новый голос.

Нет особой надобности включать эти транскрипции в программы наших концертов. Другое дело — знаменитый ля-минорный тройной концерт для клавесина, флейты и скрипки. Нет слушателя, которого бы эта музыка не захватила при первом же знакомстве. Несомненно, он стоял бы на первом месте в репертуаре каждого серьезного пианиста, если бы участие двух других солирующих инструментов и самый характер произведения не требовали большего числа репетиций, чем это могут сейчас допустить концертные организации.

Известно, что тройной концерт возник из ля-минорной прелюдии и фуги. Сравнивая первоначальный набросок с гениально расширенной разработкой, понимаешь гордость, с которой Бах созерцал рождение обоих клавирных сочинений из фуг, и мощное величие нового творения. Средняя часть заимствована из ре-минорной органной сонаты[2].

---

№ 3 (D-dur) переработан из скрипичного концерта (Б. XXI/1, № 2).

№ 4 (A-dur), судя по фактуре, ведет свое происхождение от скрипичного произведения, хотя разработан более, чем другие, в духе клавесинного концерта. Оригинал неизвестен.

№ 5 (f-moll) является обработкой утерянного скрипичного концерта g-moll, как это с очевидностью вытекает из характера музыки.

№ 6 (F-dur) идентичен с Четвертым Бранденбургским концертом (Б. XIX, стр. 85 и след.).

№ 7 (g-moll) — это концерт a-moll для скрипки (Б. XXI/1, № 2). На шести последних пустых строчках концерта g-moll помещено начало второго концерта d-moll для клавесина, сохранившееся полностью в качестве вступления к кантате «Geist und Seele wird verwirret» (№ 35).

См. также предисловие Руста: Б. XVII.

[1] Руст приводит ранние редакции этих переложений: Б. XVII, стр. 273 и след. Особенно интересна первоначальная транскрипция концерта d-moll.

[2] См. Б. XVII, стр. 223 и 297 — он здесь назван восьмым клавесинным концертом. Пятый Бранденбургский концерт с тем же самым составом солистов можно назвать вторым баховским оригинальным концертом для клавесина. Оба имеют наряду с партией концертирующего чембало еще вторую — для сопровождающего чембало; последняя поддерживает гармонию, когда вступает tutti. Однако и в обычных клавесинных концертах Бах пользуется вторым чембало, как это подтверждается концертом № 4 (A-dur), к которому он собственноручно выписал партию сопровождающего чембало.

Из трех концертов для двух клавесинов и оркестра первый и третий являются переложениями скрипичных концертов (Б. XXI/2, 1871). Оригинал первого, до-минорного, утерян; третий, тоже до-минорный, представляет переложение ре-минорного концерта для двух скрипок (Б. XXI/1, стр. 41). Как решился Бах поручить клавесину, с его отрывистым звуком, исполнение двух певучих скрипичных голосов из Largo этого концерта? Пусть это останется на его совести. Если бы он сам этого не сделал, то из уважения к имени Баха мы протестовали бы против таких не отвечающих его духу переложений. Это не единственный случай, когда Бах сам мешает своим пророкам выступать во имя его против толпы злобных транскрипторов.

Зато оригинальный до-мажорный концерт № 2 вознаграждает за разочарование от двух предшествующих, если только допустимо говорить о разочаровании по отношению к Баху.

Этот концерт с самого начала задуман для двух клавесинов; при первом же взгляде на него замечаем не только богатое оформление обеих сольных партий и прекрасную фугу в третьей, сплошь трехголосной части, но и полное оттеснение оркестра на второй план. Это уже не оркестровый концерт с двумя концертирующими чембало, но концерт для двух клавесинов с сопровождением оркестра.

Возможно даже, что первая часть существовала без инструментального сопровождения. Есть основания предполагать, что оно было добавлено потом, причем записано не в партитуре, а сразу в голосах. Иначе нельзя объяснить, каким образом в двух местах первого Allegro (такты 83 и 108) оркестр вступает с большой терции, тогда как клавесинные партии сохраняют вполне обоснованные предыдущим развитием малые терции, которые переходят в большие только на следующей четверти. Бах, конечно, заметил бы эту ошибку, если бы имел перед глазами партитуру с клавесинными и оркестровыми голосами.

Удивительно только, как Бах не услышал ошибки при исполнении и почему сразу же не исправил клавесинного голоса [1].

Сопровождающего чембало здесь не требуется. Оба сольных клавесина сами дают необходимую гармонию. Роль аккомпанирующего чембало исполняет, в сущности, оркестр, состоящий

---

[1] Замечание Руста — предисловие к Б. XXI/2, стр. 8. В издании Баховского общества ошибка, конечно, исправлена. Руст предполагает, что подобная концертная форма возникла у Баха из желания сэкономить третий обязательный клавесин — чембало, исполняющее партию континуо. Однако эта гипотеза необоснованна.

из простого струнного квартета; он играет цифрованный бас, довольно интересный в ритмическом отношении. При исполнении в небольшом кругу слушателей его можно заменить чембало. Достаточно опытный исполнитель сыграет оркестровую партию прямо по партитуре. Можно даже поручить солирующим клавесинам исполнять одновременно необходимый минимум оркестрового сопровождения[1].

Два концерта для трех клавесинов (Б. XXXI/3) написаны в том же роде, как и для двух клавесинов,— сопровождающий струнный квартет отступает далеко на задний план. В основном он только играет гармонию и стремится поддержать ведущий голос и выделить его из ансамбля трех клавесинов. Является спорной первоначальная тональность второго концерта — C-dur или D-dur; он более монументален, чем первый (d-moll). Также и оркестру уделяется более значительная роль. В Adagio встречаются даже отдельные tutti, в которых три клавесина ограничиваются только аккомпанементом. Невозможно описать эффекты, которые Бах применяет здесь с помощью регистрового и ритмического взаимодействия трех клавесинов. Слушая эти произведения, всегда теряешься перед загадкой такого непостижимо изобретательного и комбинационного дара.

Согласно старой традиции, Бах написал эти концерты, чтобы исполнять их с двумя старшими сыновьями. Если это так, то они возникли между 1730 и 1733 годами.

Концерт для четырех клавесинов переработан из концерта Вивальди для четырех скрипок[2].

Из скрипичных концертов сохранилась лишь половина — то, что перешло к нам из наследства Эммануила. Доставшиеся Фридеману — утеряны навсегда. Уцелели три концерта для скрипки и оркестра (a-moll, E-dur и G-dur)[3]; значительный отрывок Allegro из пьесы для скрипки и оркестра с большим составом оркестра (D-dur)[4]; концерт для двух скрипок с про-

---

[1] Это предлагает уже Форкель (стр. 58). Там же он замечает, что еще Пахельбель написал токкату для двух клавиров. Шпитта предполагает, что Бах знал аллеманду Куперена для двух клавесинов (II, стр. 625). Другие произведения того времени для двух клавесинов, помимо баховских, по-видимому, не представляют интереса.

[2] Б. XLIII/1, стр. 71 и след. Вслед за ним помещен итальянский оригинал. С середины XIX столетия, после того как его видел Хильгенфельд, он считается утерянным.

[3] A-moll и E-dur: Б. XXI/1, стр. 3 и след., 21 и след.; как клавесинные концерты (g-moll и D-dur) — Б. XVII, стр. 199 и след., 81 и след. Концерт G-dur фигурирует в качестве Четвертого Бранденбургского концерта: Б. XIX, стр. 85 и след.; как клавесинный концерт (F-dur) — Б. XVII, стр. 153 и след.

[4] Б. XXI/1, стр. 65 и след. Заключение написано другой рукой.

стым струнным оркестром (d-moll)[1]. Из утерянных скрипичных концертов по крайней мере три сохранились в клавирном переложении: два — для одной скрипки и один — для двух скрипок[2].

Сохранившиеся концерты для скрипки и оркестра принадлежат к тем произведениям, в отношении которых мы с самого начала должны отказаться от всякого анализа и отнести их к той категории, о которой Форкель кратко и красноречиво сказал: «Невозможно словами передать их красоту». Концерты a-moll и E-dur постепенно начинают завоевывать свое место в наших концертных залах. Оба Adagio, в которых скрипичное соло идет на остинатном басу, очаровывают современную публику. Непроизвольно думаешь о чем-то связанном с идеей судьбы. Ля-минорный концерт величав в своей суровой красоте; ми-мажорный концерт полон непобедимой жизнерадостности, которая в первой и в последней части изливается в торжествующей песне.

Может быть, еще более известен ре-минорный концерт для двух скрипок. Он исполним и в домашних условиях, так как его оркестровая партия легко перекладывается для фортепиано. Едва ли найдется такой любитель музыки, который не почувствовал бы чудесное спокойствие Largo ma non tanto (F-dur).

Ми-мажорный концерт уже во времена Цельтера регулярно исполнялся в берлинской Певческой академии. Как показывают исполнительские пометки в оркестровых партиях, Цельтер считал нужным «исправлять» Баха; он сильно увеличил число смен solo и tutti, несмотря на ясные указания автора. Эммануил, по-видимому, исполнял этот концерт в Гамбурге, иначе он не заказывал бы переписку партий.

Любопытно замечание Форкеля: он утверждает, что во время причастия Бах исполнял инструментальные пьесы и бо́льшую их часть сочинил именно для этой цели[3]. Однако из вы-

---

[1] Б. XXI/1, стр. 41 и след.; как концерт для двух клавесинов (c-moll) — Б. XXI/2, стр. 83 и след.

[2] Клавесинный концерт d-moll (Б. XVII, стр. 3 и след.) соответствует скрипичному концерту d-moll. Клавесинный концерт f-moll (Б. XVII, стр. 135 и след.) — скрипичному g-moll. Концерт для двух клавесинов c-moll (Б. XXI/2, стр. 3 и след.), несомненно, предполагает существование концерта для двух скрипок в той же тональности. Однако эти сочинения говорят только о части утерянных концертов для скрипки и оркестра. Желательно обратное переложение для скрипки этих клавесинных концертов.

[3] Forkel, S. 60. Речь идет об общем предположении Форкеля: в главе об «инструментальных пьесах» он признается, что почти не знает их, и одновременно оплакивает утерю того жанра баховских инструментальных концертов, о которых ничего не знает и не может составить себе никакого представления.

шеназванных сочинений он мог использовать только Largo из концерта для двух скрипок.

Обычно оба концерта для скрипки исполняются у нас слишком большим составом оркестра. Особенно неприятно звучат средние части, когда остинатный бас играется полудюжиной контрабасов и вдвое большим числом виолончелей,— эта неуклюжая игра просто невыносима. Сопровождающее чембало обычно совсем отбрасывается. Однако слушатель отметит пустые места там, где звучит лишь скрипка с басом. Почему такой замечательный скрипач, как Изаи, часто склонный даже к почти чрезмерной модернизации этих концертов, поручает генерал-бас фисгармонии,— это непонятно ни с исторической точки зрения, ни с логической, ни с звуковой стороны.

## XVIII
## «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» И «ИСКУССТВО ФУГИ»

Бах написал «Музыкальное приношение» в 1747 году, после своего возвращения из Потсдама. 7 мая он прибыл к королю; 7 июля он отправил ему свое «Приношение». Следовательно, композиция и гравировка отняли меньше двух месяцев. При этом гравер жил в другом городе. Это был Шюблер из Целла, который издал уже некоторые клавирные произведения Баха и шесть органных хоралов.

Экземпляр, посланный королю через принцессу Амалию, впоследствии перешел в Иоахимстальскую гимназию и сейчас хранится в Берлинской королевской библиотеке. Посвящение, которым Бах снабдил свое послание, гласит:

«Всемилостивейший король!

Настоящим в глубочайшей покорности посвящаю Вашему величеству Музыкальное приношение, благороднейшая часть которого принадлежит Вашей высокой руке. С почтительнейшим удовольствием вспоминаю я особую королевскую милость, когда некоторое время тому назад, в бытность мою в Потсдаме, Ваше величество соизволили сыграть мне на клавесине тему для фуги и всемилостивейше предложили мне здесь же, в Вашем высоком присутствии, ее воспроизвести. Исполнение приказа Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом. Однако вскоре я заметил, что благодаря отсутствию необходимой подготовки выполнение фуги не было таким хорошим, какого требовала столь прекрасная тема. Поэтому я решил и почел своей обязанностью предпринять искусную обработку этой поистине королевской темы, дабы сделать ее известной миру. Это решение по мере моих сил ныне исполнено, и я не имею никакой другой цели, помимо непорицаемого желания возвеличить, хотя бы в одной только небольшой области, славу монарха, величие и мощь которого в военных и гражданских науках, а также и особенно в музыке, вызывают у всех восхищение и почитание. Осмелюсь приложить нижеследую-

щую всеподданнейшую просьбу: соизвольте, Ваше величество, милостиво принять эту скромную работу и не лишать в дальнейшем Вашей высочайшей королевской милости

Вашего величества
всеподданнейшего покорнейшего слугу,
*автора.*

Лейпциг.
7 июля 1747».

«Приношение», отправленное с этим посвящением, содержит только треть всего произведения, до шестиголосного ричеркара[1], который туда уже не входит; обе следующие части Бах переслал через своего сына.

Пять листов в коричневом кожаном переплете с золотым тиснением составляют главную часть первого послания. Бумага удивительной красоты и плотности. Посвящение занимает два листа; затем идет трехголосный ричеркар и канон. К этому приложена тетрадь большого формата, содержащая «Canon perpetuus», пять «Canones diversi» и «Fuga canonica in Epidiapente» — все на королевскую тему.

Ричеркар — скорее фугированная трехголосная фантазия, чем фуга; она производит несколько странное впечатление[2]. Например, непонятно, к чему движение в триолях, неожиданно появляющееся в такте 31 и сразу же прекращающееся; правда, затем оно снова появляется два раза, но только затем, чтобы вскоре исчезнуть. Почему Бах не поставил во главе своего «Приношения» более строгую и широко задуманную клавирную фугу на королевскую тему? Наиболее естественно объяснить это тем, что Бах хотел начать с импровизации, исполненной перед королем. «Искусная обработка», о которой говорится в посвящении, обозначает, что композитор только тщательно отредактировал фугу, исполненную им 7 мая 1747 года. Так сохранилась одна из импровизаций Баха, записанная его рукой. На это указывает и своеобразно непринужденная жизнь, пульсирующая в этом произведении[3]. Жалко, что большинство исполнителей не знает этой прекрасной пьесы, так как она не включается в собрание клавирных произведений.

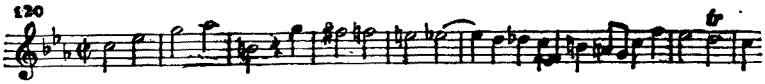
---

[1] Ричеркаром в старое время назывались все имитационные и фугированные произведения, хотя бы они и были написаны в наиболее свободной форме. Этимологически это слово обозначает пьесу, в которой надо что-то «искать», а именно тему. При Бахе ричеркаром называли фугу, особенно изысканно разработанную.

[2] «Приношение» озаглавлено: «Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде») — акростих на слово «ricercar».

[3] Например, задорная игра с уменьшением темы.

Вот как звучит королевская тема:

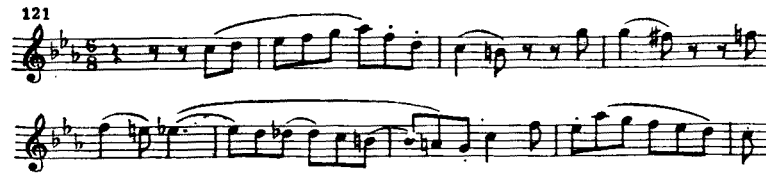



Фридрих II предложил Баху сымпровизировать шестиголосную фугу на эту тему. Бах выполнил его желание, однако не на эту, а на свою тему, оправдываясь тем, что не всякая тема допускает шестиголосное проведение. Потом же он решил показать свое умение и в обращении с королевской темой. Так возник шестиголосный ричеркар; вместе с двумя канонами он составляет второе послание. Оно уже не так роскошно, как первое, и состоит из четырех обычных листов, скрепленных булавкой.

Шестиголосный ричеркар насыщен контрапунктической техникой более, чем какое-либо другое произведение Баха. Ради наглядности он записал его в виде партитуры с шестью строчками. Но его можно играть на фортепиано как любую фугу из «Хорошо темперированного клавира»[1].

С точки зрения композиционного искусства, это — произведение единственное в своем роде. Но напрасно будем искать в нем вдохновения и поэтического содержания, составляющих красоту фуг «Хорошо темперированного клавира». Сколь бы часто ни игралась эта пьеса, она не дает полного удовлетворения. Эта фуга принадлежит к последнему творческому периоду Баха, когда контрапунктическая техника хотя и не стала для него самоцелью, но приобрела настолько большое значение, что чисто музыкальное, непосредственное вдохновение отступило на второй план.

Заключением «Музыкального приношения» является соната для флейты, скрипки и сопровождающего чембало; к ней приложен еще «Canon perpetuus». Соната в четырех частях: Largo, Allegro, Andante, Allegro. В Largo сохраняется лишь отдаленная связь с королевской темой; в фугированном Allegro она используется как cantus firmus; Andante возвращается к мотивам трехголосного ричеркара; заключительный финал построен на королевской теме, измененной таким образом:




[1] В автографе, подготовленном для гравировки, Бах записал фугу, как обычно, в две строки. В этой форме, более удобной для исполнения, она вышла в приложении к Б. XXXI/2, стр. 45 и след.

Следовательно, Бах написал две сонаты для флейты, скрипки и сопровождающего чембало: одну в Веймаре или Кётене[1], другую — за три года до своей смерти. Но какое различие между двумя этими произведениями! Первое, полное наивности и непосредственности, относится к тому периоду, когда творчество его было рассчитано только на благозвучие. Слушая эту сонату, представляешь себе лесной ручей, кажется, что бродишь по его берегам, по полям, усеянным алмазной утренней росой. Последнее творение переносит слушателя на вершины скалистых гор, где жизнь уже прекратилась и нагроможденные друг на друга скалы остро очерченной линией отделяются от голубого неба. Такова красота трио-сонаты из «Музыкального приношения». Она глубока и сурова, но в ней нет уже привлекательного очарования, которым отличается первая соната[2].

Сохранилась еще одна рукопись сонаты из «Музыкального приношения»; цифровка партии чембало расшифрована в ней Кирнбергером[3]. Работа баховского ученика ценна для нас тем, что показывает, как просто и сдержанно мастер использовал генерал-бас.

«Музыкальное приношение» содержит всего десять канонов, считая и каноническую фугу в заключении первой части. Однако это не те каноны, что появляются на протяжении пьесы ради определенного художественного эффекта, но остроумные музыкальные шарады, которые в то время музыканты задавали друг другу. Разрешение шести первых канонов Кирнбергер предлагает в своем «Искусстве чистой композиции»[4]. Во втором, четвертом и пятом канонах Бах применил определенную звуковую символику. К четвертому, который идет с увеличением в противосложении, он добавил замечание: «Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis», то есть: «Пусть счастье короля растет, как растут значения нот». Пятый — круговой восходящий — канон в целых нотах имеет надпись: «Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis», то есть: «И как модуляция двигается, подымаясь вверх, так пусть будет и со славой короля».

Обычно давали ключ к разгадке канона, указывая, на каких нотах темы должны вступать остальные голоса. В обоих канонах, предшествующих сонате, Бах не дает этого указания. «Quaerendo invenietis» («Ищите и обрящете»),— гласит подпись. Первый — двухголосный, второй — четырехголосный. По-

---

[1] G-dur: Largo, Vivace, Adagio, Presto (Б. IX, стр. 221 и след.).

[2] Первое издание «Музыкального приношения» вышло в 1832 году у Брейткопфа и Гертеля; Петерс опубликовал его в 1866 году.

[3] Приведено в Б. XXXI/2, стр. 52 и след.

[4] II, S. 45 ff. Сообщено в Б. XXXI/2, стр. 41 и след. См. также: Шпитта II, стр. 673 и след.

следний однозначен, первый же допускает много решений, над которыми трудились Агрикола, Кирнбергер и позже фрейбергский кантор Фишер и один неизвестный; оба последних напечатали свои решения во «Всеобщей музыкальной газете» от 1806 года[1].

Сверх того имеется еще пять баховских канонов. Один из них приведен в «Рассуждении о фуге» Марпурга. Другой, возникший в 1713 году, Бах посвятил неизвестному, должно быть, своему веймарскому коллеге и другу Вальтеру. Во время гамбургской поездки в 1727 году той же чести удостоился тамошний любитель музыки «господин Худеман», отблагодаривший Баха стихотворением; второй канон, приводимый Марпургом в «Рассуждении о фуге», по предположению Шпитты, посвящен органисту Шмидту из Целла. Последний канон помещен на портрете Баха, написанном художником Хаусманом и принадлежащем школе Фомы[2].

Во время работы над «Музыкальным приношением» Бах принял решение выполнить заново и по общему плану то, что здесь сделано до некоторой степени случайно,— написать целое произведение на одну только тему. Новая работа должна была стать своего рода практическим пособием по фуге; оно было названо «Искусство фуги».

Неверно, что это сочинение не закончено. Бах не дожил до окончания гравировки. Поэтому оно дошло до нас в таком виде, что лишь кажется незавершенным.

В последние недели никого из старших сыновей не было при отце. После его смерти они продолжали гравировку, не зная плана, задуманного Бахом. Доски были приготовлены Шюблером в Целле, которому он доверил издание «Музыкального приношения»[3]. Возможно, что вначале Бах предполагал сам гравировать свое произведение; во всяком случае, три листа автографа написаны так, что их можно копировать на досках.

Шюблер и сыновья Баха отнеслись столь невнимательно к изданию, что не заметили даже перечня ошибок, тщательно составленного Бахом и, к счастью, сохранившегося. Им неясен был и порядок расположения фуг. Простой вариант одной из фуг они напечатали как самостоятельную пьесу: фуга № 14 тождественна фуге № 10, в ней только не хватает первых двадцати двух тактов.

---

[1] Б. XXXI/2, стр. 12, 13 (предисловие) и 49. Шпитта II, стр. 675—676.

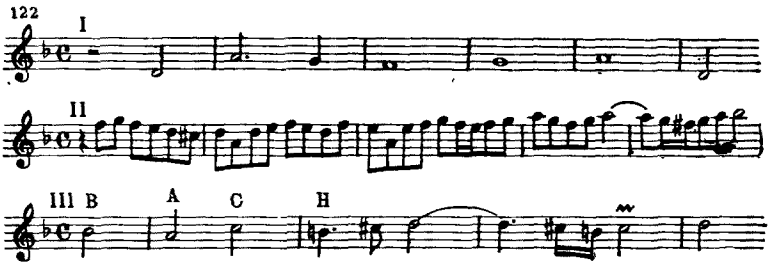
[2] Эти каноны вместе с их решениями опубликованы: Б. XLV/1 (1895), стр. 131—138. См. также: Шпитта I, стр. 386; II, стр. 478, 506, 717, 747; приложение к II, стр. 19.

[3] Сохранились еще четыре экземпляра оригинального издания, а также более ранний баховский автограф. Следующее издание впервые появилось у Негели в Цюрихе, затем у Петерса в Лейпциге.

Руст полагает, что сам характер издания исключает участие одного из старших сыновей. Нет, просто они немного торопились.

От Баха осталась еще большая фуга на три темы, над которой он работал до последних дней, не успев ее закончить. Эммануил и Фридеман думали, что она предназначена для «Искусства фуги», и включили ее туда, хотя она не была готова. Но, чтобы все произведение не выглядело незавершенным, они добавили еще органный хорал «Wenn wir in höchsten Nöten sein», продиктованный Бахом Альтниколю. Насколько это входило в намерения Баха, никто не знает: может быть, да, а может быть, и нет. Казалось бы, последние две пьесы не следует включать в это образцовое собрание фуг на одну и ту же тему, так как они написаны на другие темы. Но, с другой стороны, они так искусно разработаны,— вспомним хотя бы о постоянном проведении обращения темы в органном хорале,— что, возможно, Бах задумал их в виде приложения к «Искусству фуги».

Вот три темы незаконченной фуги:




Три фуги, построенные каждая на одной из этих тем, закончены. Затем Бах предполагал провести одновременно все три темы. На этом месте рукопись обрывается.

Тема последней фуги изображает в нотах имя «Бах» (BACH). Уже в Веймаре он указал своему коллеге Вальтеру на особенность четырех букв своей фамилии, объясняя этим музыкальность всех Бахов. Вальтер упоминает это в небольшой заметке, которую он посвящает в Музыкальном словаре своему бывшему другу, подчеркивая, что наблюдение исходит от самого господина капельмейстера Баха. Но странно, что он ждал до последних своих дней, прежде чем приступил к сочинению фуги на столь интересную тему. Фридеман на вопрос Форкеля ответил вполне определенно, что отец не сочинил ни одной фуги, кроме последней, на семейное имя[1]. Тогда все фуги,

[1] Форкель передал об этом Грипенкерлю, а от последнего узнал это Ройцш.

написанные на тему BACH и приписываемые Иоганну Себастьяну, не принадлежат ему. Таких всего четыре. Одна если и не баховская, то все же довольно интересно разработана. Шпитта пытается спасти для Баха хотя бы две фуги. Но издание Баховского общества не поместило их даже в число сомнительных произведений, только указало темы [1].

У современных композиторов эта тема очень популярна. Лист и Шуман занимались ее обработкой. У Регера ее находят иногда даже там, где она неясно выражена. Нельзя не упомянуть и совершенную по стилю органную пассакалью Барблана на ту же тему.

«Искусство фуги» вышло через несколько месяцев после смерти Баха и стоило четыре талера. Однако покупателей не было. По просьбе Эммануила Марпург написал к этому собранию фуг предисловие. В новом виде с рекомендацией знаменитого музыкального теоретика баховское творение было выпущено на лейпцигскую пасхальную ярмарку 1752 года. Новое издание получило признание; Маттесон дал исключительно похвальный отзыв, и все же никто не покупал его. К 1756 году Эммануил продал едва тридцать экземпляров. Полученные сто двадцать талеров не покрыли даже издержек. Разочаровавшись, сын продал на слом доски, на которых было выгравировано последнее творение его отца. Такова судьба «Искусства фуги».

Возмущаясь, Форкель пишет в своей биографии: «Если бы подобное творение такого знаменитого мужа, как Бах, появилось где-нибудь за пределами Германии, то из одного лишь патриотизма раскупили бы и десять роскошных изданий. В Германии же не продали и столько, чтобы окупить расходы по печатанию» [2].

Может быть, Форкель и не совсем прав, возмущаясь своими соотечественниками. Дело не в людях, а во времени. Произведения великого кантора хвалили, но не играли; в музыке пролагались новые пути, уводившие ее от искусства фуги; те же, кто еще интересовался фугами, сами были уже не мастерами полифонии, а подмастерьями, поэтому не могли понять подлинного Баха, хотя и ссылались на него. Подобное же впечатление производит и предисловие Марпурга, наполовину состоящее из неостроумной полемики против нового направления, не признающего больше фугу в качестве жизненного источника истинной музыки [3].

---

[1] Шпитта II, стр. 685 и 686. Темы четырех апокрифических фуг на тему BACH: Б. XLII (1892). Предисловие, стр. 34.

[2] Forkel, S. 53.

[3] Сообщено в Б. XXV/1, предисловие, стр. 15 и 16.

«Искусство фуги» состоит из четырнадцати фуг и четырех канонов на следующую тему:

123

Собственно говоря, эту тему нельзя назвать интересной; она не рождена гениальной интуицией, но скорее изобретена ради всесторонней ее обработки и обращения. И все же она приковывает к себе внимание всякого, кто ее снова слышит. Перед нами открывается тихий, серьезный мир, пустынный, окоченелый, бескрасочный, сумрачный, без движения; он не радует и не развлекает. И все же мы не можем оторваться от темы.

Таково впечатление от первых четырех фуг, построенных на простой теме и ее обращении. Но затем, с пятой фуги, монотонность темы нарушается: ноты равной длительности ритмически оживляются. Тема приобретает взволнованно-торжественный склад:

124

С восьмой фуги тема еще более оживляется, пока, наконец, в одиннадцатой она не принимает такой вид:

125

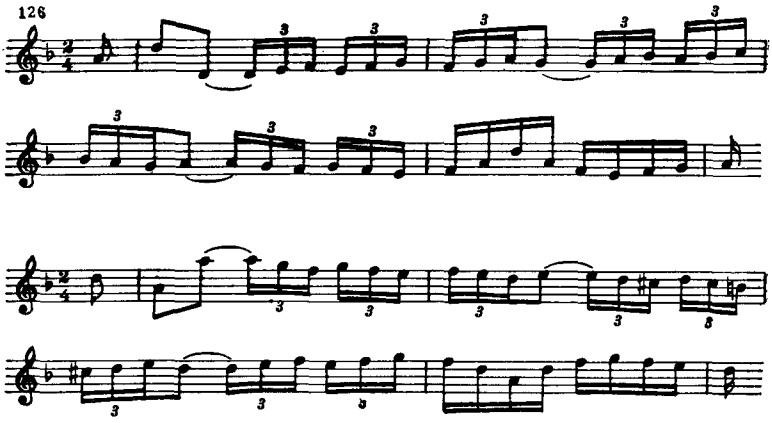
Всевозможные типы, даже такие, которых сам Бах никогда не применял, представлены в «Искусстве фуги». Не знаешь, чему больше удивляться: множеству комбинаций, которые выдумал этот музыкальный гений, или естественности и непринужденности, с которой движутся голоса, несмотря на искусные проведения, как будто пути их не предуказаны технической необходимостью до мельчайших деталей.

Так как это произведение преследует дидактические цели, Бах записал фуги в виде партитуры, назвав их «контрапунктами».

Четыре последние фуги соединены попарно так, что каждая последующая дает точное обращение предыдущей, как бы отраженной в зеркале. Они трехголосны; «зеркальная» фуга следует сразу же вслед за оригиналом. И здесь Бах, словно играя, преодолевает технические трудности. «Зеркальные» фуги остроумны, непосредственны и живы, будто возникли

случайно, а не являются лишь точным отражением предшествующих.

Самому Баху они доставляли светлую радость. Последние две фуги он переложил для двух клавиров и, чтобы как следует занять оба инструмента, присочинил еще четвертый облигатный голос. В таком виде они были добавлены к «Искусству фуги» в качестве приложения. Будучи доступными для исполнителей, они вскоре стали наиболее популярной частью всего произведения, когда последнее вновь вышло в свет в XIX веке. Вот тема последней фуги и ее обращения:



## XIX

## БАХ И ЭСТЕТИКА

Мы ведем споры о чистой музыке, звукописи, программной музыке и музыкальном языке как об очень актуальных для нас вопросах и полагаем, что лишь историкам интересно обнаружить тенденции к звуковой живописи, к программной музыке, к отчетливо выраженному музыкальному «повествованию» в итальянском, немецком и французском искусстве XVII и XVIII веков. Как ни примитивно в отношении средств и возможностей выразительности то, что создали два или три добаховских поколения в области изобразительной музыки, оно обнаруживает те же самые искания, что и наиболее современная и рафинированная программная музыка Листа или Рихарда Штрауса.

Впрочем, старое искусство не было столь уж примитивным. Фробергера, Кунау и авторов итальянских и французских характерных пьес можно еще считать представителями наивно-«повествовательной» музыки — они переходили границы чистой музыки, не сознавая всей важности совершаемого дела. Но мастера гамбургского театра знали, чего хотели. Для них музыка была изображением поступков, картин, идей. Они верили, что все можно изобразить в звуках. Маттесон дает даже рецепты для четкого и верного выражения чувств в музыке.

В одной из кантат 1744 года на восьмой день после троицы Телеман изображает ложных пророков в овечьих шкурах модуляцией по квинтовому кругу через все двенадцать мажорных тональностей [1]. Это уже скорее метафизическая символика. Но вместе с тем в партитурах старых мастеров встречаются нередко страницы, внушающие нам уважение к намерениях их авторов и к их умению.

Музыка, на которой Бах вырос, расцвет которой пережил и завершителем которой явился, в отличие от всякой другой называла себя «музыкой аффектов», тем самым признавая своей главной задачей характерное и реалистическое изображение. Во всех учебниках много говорится об этом. Тем не менее наша

---

[1] Jakob Adlung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Zweite Auflage, 1783, S. 395.

музыкальная эстетика недостаточно глубоко изучает сущность музыки того времени, роль и значение в ней программного начала; подобные же изобразительные моменты рассматриваются как преходящие патологические извращения чистой музыки.

Бах целиком принадлежал современной ему «музыке аффектов». Он подтвердил это своим «Каприччио» — программной сонатой на отъезд брата. Вместо того чтобы спросить себя, не проявился ли тот же дух и в более поздних произведениях, рассматривают эту пьесу как любопытную юношескую причуду, которой он отдал дань своему времени и которую можно простить ради прелюдий и фуг, написанных во имя чистой музыки. При этом не попытались даже исследовать его музыку, посмотреть, как соединяется она с поэзией в хоралах, кантатах и «Страстях», не заметны ли и в ней изобразительные тенденции современного ему искусства.

Мозевиус, единственный из музыкальных эстетиков, постарался понять баховскую музыку как искусство характерного звукового изображения. Однако он не имел последователей. Его работа «Иоганн Себастьян Бах в своих церковных кантатах» (1845), хотя она время от времени и цитируется, не оказала ни малейшего влияния на дальнейшее изучение творчества Баха.

Со второй половины XIX столетия, когда разгорелась борьба за современную музыку, к Баху уже не подходили так непосредственно, как это делал Мозевиус. Многое, конечно, в этих вещах казалось странным. Когда встречались явные приемы звукописи, их нельзя было отрицать, например, в хорале «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (V, № 13), где грехопадение Адама передано падающими вниз септимами в басу, или в арии из кантаты «Геркулес на распутье», где музыка живописует змей, упоминаемых в тексте. Известны и другие примеры. Но, как только встречался подобный случай, сразу же считали себя обязанными указать на его незначительность, дабы не пострадала слава Баха как классического композитора и не заподозрили, что он заодно с теми, кто низводит звуковое искусство до уровня изобразительной музыки.

Именно Филипп Шпитта тщательно заботился о том, чтобы кто-либо, соблазненный слишком характерной фигурой, не усомнился хотя бы на мгновение в принадлежности Баха к чистому звуковому искусству и не сошел с пути «правильного понимания его музыки».

Разбирая кантаты, в наиболее каверзных случаях Шпитта приводил следующие аргументы в защиту музыкального человечества. «Сколь охотно Бах ни пользовался живописными элементами,— говорится по этому поводу в одном месте,— он прибегал к ним не из принципиального убеждения в необходимости музыкальной пластики. Живописные элементы у него — только шутки, возникшие в результате мимолетного побуждения;

их наличие или отсутствие не изменяет ни ценности музыкального произведения в его сущности, ни его понимания. Как только встречаем у Баха какую-либо необычно острую мелодическую линию, странный гармонический оборот и характерное или выразительное слово, совпадающее с этим музыкальным образом, мы сразу же стараемся найти между ними более глубокую внутреннюю связь, чем это мог иметь в виду сам композитор» [1].

Подобные рассуждения типичны для тенденций, проводимых Шпиттой. Его обычно столь чудесные и глубоко проницательные анализы теряют свою силу, как только нужно найти внутреннюю связь между поэтической мыслью и ее музыкальным выражением у Баха. Он не пытается изучать бросающиеся в глаза примеры звуковой живописи, дабы, исходя из них, исследовать и другие характерные темы и обороты: не вдохновлены ли и они в известной мере образами и мыслями текста? Не обусловлены ли «настроения» у Баха вполне конкретными музыкальными идеями? Шпитта не желает изучать баховскую музыку в указанном направлении. Он не считает возможным, чтобы в этой музыке, как в ясной водяной зыби, живо отражался текст. Она не должна быть слишком характерной. Поэтому Шпитта считает в известной мере случайным совпадение необычайно выразительных тем или оборотов с «характерными и выразительными словами» и предостерегает от поисков «более глубокой и внутренней связи между текстом и музыкой, чем это мог иметь в виду сам композитор».

Чтобы музыка Баха не показалась излишне конкретной, наиболее чудесное в ней объясняют своего рода случайностью. Это напоминает известного нидерландского философа Гейлинкса, который из страха перед философским материализмом отрицал влияние представления и воли на движение частей человеческого тела и считал, что бог отрегулировал и тело и душу, как две пары абсолютно одинаковых часов, чтобы всегда было полное соответствие между телесной и душевной жизнью. Следовательно, то, что при внешнем способе рассмотрения объясняется как непосредственная связь, в действительности является только установленным от вечности временным совпадением движения, мыслимого в душе, и движения, осуществленного телом.

Так и Шпитта, из страха перед музыкальным материализмом, издал несколько повелений о сущности истинной музыки и запретил эмпирические поиски связи между поэзией и музыкой у Баха. Сказав: «La question ne sera pas posée» («Не следует задавать этого вопроса»), он хотел бы закрыть рот всем, кто интересуется не только пониманием баховских произведе-

---

[1] Шпитта II, стр. 406.

ний, но и такой важной для познания самой сущности музыкального искусства проблемой, как отношение лейпцигского кантора к использованным им текстам.

Взгляд, высказанный Шпиттой на музыку Баха, отчасти понятен, так как архитектоническое и контрапунктическое совершенство баховских произведений дает глубокое удовлетворение чувству, способному воспринимать эти чисто музыкальные особенности его творений; поэтому все другое, что в них еще можно найти, кажется чем-то второстепенным и незначительным. У Шпитты был к тому же инстинктивный страх: он боялся, чтобы Баха не использовали тенденциозно для защиты запрещенной им и его приверженцам современной изобразительной музыки. Отчасти же им руководило и справедливое отвращение к поверхностной модернизации старинной музыки вместо основательного ее изучения.

Таким образом, в то время, когда вели спор о Вагнере и Берлиозе, мир год за годом получал баховские кантаты, и никто не подозревал, какие сокровища драматичной и живописной музыки таятся в этих больших коричневых томах, какие перспективы открывают они для разработки учения о сущности музыки. И сейчас еще можно упрекнуть наших эстетиков, даже лучших среди них, что двести кантат Баха и органные хоралы для них, в сущности, не существуют, хотя подчас ими приводятся оттуда отдельные примеры. Своеобразная жизненность и живописность этих творений не оказала никакого влияния на теории о характере музыкального искусства, которые ныне создаются и подвергаются обсуждению.

Казалось бы, для эстетики нет ничего более своевременного, как ухватиться за эти вновь открытые творения и изучить на них основную проблему всей музыки — вопрос о сущности тематического изобретения. Соблазн был действительно велик, ибо стоит только перелистать пять или шесть томов кантат, чтобы растеряться от повторяющихся неожиданностей, внутренне родственных мотивов, вариантов той же самой темы, необъяснимых причуд — все это в таких размерах, как ни в какой другой музыке. Какую загадку задают нам одни только темы «Страстей по Матфею»! Вспомним оживленно-веселую музыку в соль-мажорной арии сокрушенного раскаянием Иуды «Gebt mir meinen Jesum wieder»; вспомним свирепое двухголосное флейтовое сопровождение в басовом ариозо «Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein», или кажущуюся бессмысленной с чисто музыкальной точки зрения аморфность темы арии «Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen», или любопытное музыкальное сродство некоторых ариозо со следующими за ними ариями, короче — именно то, что тем больше привлекает внимание музыканта в этом сочинении, чем чаще он к нему обращается. От этого испытываешь

даже какое-то неприятное чувство, теряешься в догадках, как исполнять подобную музыку, ибо не знаешь, что она обозначает, и только под конец начинаешь предчувствовать, что музыка определяется здесь не сама собою, а другой, чуждой ей, мощной силой, не имеющей ничего общего с чисто музыкальными законами построения.

Но эстетика, вместо того чтобы помочь, наконец, практическому искусству, обошла почти полным молчанием все странные вопросы, которые задают нам мотивы «Страстей», кантат и хоральных прелюдий: она и не предполагает, что этот классический мастер уже владел музыкальным языком, основанным на конкретном выражении определенных мыслей.

В то же самое время музыканты, посвятившие себя исполнению кантат, предчувствовали, где искать ключ к его музыке. Непрерывно экспериментируя, они пришли к удивительным откровениям. Однако они не обобщали свои наблюдения и высказывались намеками и преимущественно в узкой среде специалистов, ибо заинтересованы были лишь в одном: чтобы эти произведения сами заговорили благодаря правильному исполнению.

Так была создана музыкальная эстетика, в которой Бах отсутствует. Если бы мы просто сосчитали, сколько раз упоминается его имя в сочинениях о сущности музыкального искусства, то подобная статистика дала бы малоутешительные результаты.

Дело не только в том, что Баха действительно еще мало знают, но в самом характере наших работ о сущности музыкального искусства. Наши эстетики исходят не из произведений искусства; напротив, они обычно кончают там, где начинается музыка. Шопенгауэру, Лотце и Гельмгольцу в их трудах отводится значительно больше места, чем Баху, Моцарту, Шуберту, Бетховену, Берлиозу и Вагнеру. Эстетические работы по вопросам живописи в несравненно большей степени говорят о самих художественных произведениях, нежели аналогичные работы, посвященные музыке.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что музыкальная эстетика не в состоянии ответить на вопросы, которые задает ей сама музыка. Только под конец, благополучно построив систему определений и теорий, заимствованных из музыкальной физиологии, в виде приложения она обращается к проблемам собственно музыкального искусства — к звуковой живописи, изобразительной музыке, программной музыке, к взаимодействию других искусств с музыкой.

## XX

## ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ МУЗЫКА

Непосредственное впечатление от баховских произведений двойственно. Они кажутся вполне современными; в то же время мы чувствуем, что они не имеют ничего общего с послебетховенским искусством.

Музыка кантора школы Фомы кажется нам современной, поскольку она резко порывает с неопределенностью звукового изображения и с предельной силой стремится выразить то, о чем говорит связанная с ней поэзия. Музыка хочет конкретно изображать.

Но в способе и средствах передачи поэтического текста она не имеет ничего общего с современным искусством. Не только полтора века — целый мир лежит между Бахом и Вагнером; они принадлежат к двум совершенно различным родам изобразительной музыки. Поэтому раньше всего надо понять сущность изобразительной музыки и различие ее основных видов.

Речь идет об одной из проблем общего вопроса о взаимодействии искусств. Обычно ошибочно рассматривают этот вопрос только в связи с одним определенным родом искусства. На самом деле это наиболее общая проблема — с нее должно начинаться любое размышление об искусстве. Но прежде всего надо освободиться от некоторых традиционных условностей языка, которые здесь, как и вообще, очень часто мешают правильному пониманию.

Мы делим искусства по материалу, которым они пользуются при художественном отображении мира. Музыкантом называют того, кто высказывается в звуках, живописцем — того, кто пользуется красками, поэт говорит словами. Но это чисто внешнее отличие. В действительности материал, которым пользуется художник,— нечто второстепенное. Он не только живописец, или только поэт, или только музыкант, но все они вместе взятые. В его душе живет и живописец, и поэт, и музыкант. Его творчество основано на их взаимодействии. В каждой его мысли участвуют сообща все они. Различие только в том, что у одного преобладает один, у другого — другой из этих художников и что каждый раз они выбирают себе тот язык, который для них наиболее привычен.

Однако бывает и так, что «другой художник» и возможности «другого языка» настолько ясно сознаются, что личность словно раздваивается, не зная, какой род искусства ей надлежит избрать. Так было с Гете, когда, возвращаясь из Вецлара, он не знал, посвятить ли себя живописи или поэзии.

«...Я отправился в путь,— рассказывает он в «Поэзии и правде»,— вдоль извилистых и живописных берегов этой речки. Я еще не принял решения и находился в том благодетельном душевном состоянии, которое вызывается присутствием безмолвной живой природы. Глаз мой, привыкший открывать живописные и сверхживописные красоты в ландшафтах, блаженствовал, созерцая близкие и дальние предметы, скалы, покрытые кустарниками, освещенные верхушки деревьев, влажные долины, гордо вздымающиеся замки и синевшие в отдалении смеющиеся горы.

Я шел по правому берегу реки, нижняя часть которой, поросшая ивовым кустарником, сияла предо мной вдали, залитая светлыми лучами солнца. Снова возродилось во мне прежнее желание — достойно подражать подобным предметам. В эту минуту в руках моих случайно оказался красивый карманный ножик — и вдруг точно какой-то голос шепнул мне из глубины души предоставить выбор самой судьбе. Я вздумал бросить ножик в реку и решил, что если я увижу, как он упадет в воду, то это будет знаком, что художественное желание мое исполнится; если же погружение в воду будет скрыто ветвями кустарников, то следует оставить все попытки к достижению моей цели.

Мысль эту привел я в исполнение так же быстро, как она возникла. Не задумываясь о необходимости иметь в путешествии этот ножик, на черенке которого были прикреплены некоторые другие полезные инструменты, бросил я его левой рукой, в которой он был, прямо в реку. Но и тут пришлось мне испытать на себе двусмысленность изречений всяких оракулов, на которую так много жаловались в древности. Ветви деревьев скрыли от меня падение ножика в реку, но поднявшийся вследствие падения высоко вверх фонтан воды был виден мне ясно. Я истолковал, однако, случай этот не в свою пользу и, оставив из-за этого мои дальнейшие ревностные попытки отличиться на поприще живописи, дал тем самым возможность сказать, что оракул изрек правду» [1].

И тем не менее Гете был живописцем. Правда, его рисунки — любительские, и его понимание живописи не настолько развито, как это ему кажется. Но он видит и изображает как

---

[1] Гете. Поэзия и правда моей жизни, ч. III, начало кн. 13, Собр. соч. Гете в переводах русских писателей под ред. Н. В. Гербеля. Т. 10, Спб., 1880, стр. 456—457. Текст отредактирован заново.

живописец. Всегда он гордился, что глазами художника умел видеть мир, творения которого запечатлелись в его очах. Венеция представляется ему серией картин художника венецианской школы. Непостижимая тайна его языка — это пластичность, с которой он в двух фразах, даже без описания, показывает все видимое им окружение так, словно оно стоит перед глазами читателя; читатель видит и слышит и то, что не сказано, и не может забыть, как и все, что действительно видел. В «Фаусте» следуют друг за другом не сцены, но живые картины. Гете пишет свой автопортрет в последовательности времен на идиллическом, наивном, трагическом, шуточном, фантастическом или аллегорическом фоне. Он не описывает ландшафты словами, но, как истинный художник, видит их и бросает слова как звучащие цветные мазки, вызывающие своим мерцанием живую картину в душе слушателя.

И многие другие, помимо Гете, перейдя от живописи к изображению словами, все же оставались собою — тем, кем они были,— лишь материал они избирали тот, который давал им возможность лучше всего запечатлеть созерцаемый мир. Тэн несомненно относится к живописцам. Отрывистое и в то же время удивительно ясное построение рассказов Готфрида Келлера только тогда понимают по-настоящему, когда ясно сознают, что его пером водил не поэт, но драматический художник.

Кто в Микеланджело более велик — поэт или живописец?

Гейне называют нашим величайшим лириком. Не правильнее ли с точки зрения «всеобщего искусства» назвать его гениальнейшим живописцем среди лирических поэтов?

Бёклин — поэт, ставший живописцем. Поэтическая фантазия уводит его в сказочный мир чудесных и в конце концов нереальных ландшафтов. Видения настолько овладевают им, что ему безразличны нарушения композиции и даже, на первый взгляд, ошибки в рисунке. Он взялся за кисть и палитру, полагая, что именно так он лучше всего сможет передать свою поэму о жизни изначальных сил природы. Его картины — в конечном счете притчи в стихах, не передаваемые словами. Поэтому естественно, что в первую очередь против него восстала французская живопись, которая в своей объективной правдивости совершенно не понимала подобного соотношения поэзии и живописи; она боролась с таким искусством с точки зрения абсолютной живописи так же, как приверженцы абсолютной музыки нападали на музыкальное искусство, склонившееся перед искусством поэтическим.

Живописец не может не осудить с несправедливой суровостью изображение чумы у Бёклина, хранящееся в музее Базеля. Но отнесемся к этой картине, которая кажется нам чуть ли не рисунком гениального ребенка, как к стихотворению,— тогда она предстанет перед нами во всем своем величии.

Отношение к поэзии — вот что в последнем счете отличает немецкую живопись от французской. Кто общается с художниками обеих стран и попытается проанализировать первые впечатления немецких живописцев в Париже и отношение французских живописцев к немецким произведениям и раскрыть подлинный смысл несправедливых суждений обеих сторон, тот скоро заметит, что различие взглядов надо искать в различном отношении к поэтическому искусству. Немецкий живописец в большей мере поэт, нежели французский. Поэтому французская живопись упрекает немецкую в недостатке объективного, конкретного восприятия природы, немецкую же, в свою очередь, почти оскорбляет намеренная бедность фантазии во французской живописи, хотя и восхищает ее грандиозная техника. В области литературы это различие взглядов на природу привело к тому, что в Германии есть прекрасная лирика, а во Франции ее нет.

Так видим, что в поэзии просвечивает живопись, в живописи — поэзия. Эта более или менее яркая дополнительная окраска определяет своеобразие данного искусства. Рассматриваемые по материалу, которым они пользуются, оба искусства строго разделены, но в своей сущности через незаметные оттенки они переходят друг в друга.

Не иначе обстоит дело с музыкой и поэтическим искусством. Шиллера мы относим к поэтам. Он сам, если бы его спросили о его творчестве, признал бы себя музыкантом. 25 мая 1792 года он пишет Кёрнеру: «Когда я сажусь за стихотворение, музыкальная сторона его открывается моей душе значительно чаще, чем ясное понятие о содержании, о котором я часто не имею даже определенного представления» [1]. Действительно, за его словами скрывается не чистое созерцание, как у Гете, но звук и ритм. Его описание звучит, но как изображение оно недействительно, ибо не представляет глазам слушателя ничего живого. Все его ландшафты, в сущности, театральные декорации.

Ламартин тоже музыкант, так как описывает, а не изображает.

Ницше относился к музыке, как Гете — к живописи. Он считал себя обязанным испытать свои силы в композиции. Однако его музыкальные творения еще более незначительны, чем рисунки Гете. Как мог он при такой беспомощности все же считать себя композитором? Тем не менее он был им. Его литературные произведения — симфонии. Музыкант не читает их, но слышит, как будто просматривает оркестровую партитуру. Он видит не слова и буквы, но развивающиеся и переплетающиеся

---

[1] Schillers Briefwechsel mit Körner. Leipzig, Zweite Auflage, 1894. Band I, S. 453.

мотивы. В его «По ту сторону добра и зла» он находит даже небольшие фугированные интермеццо, подобные тем, которые иногда встречаются в произведениях Бетховена.

В чем тут дело? Кто бы мог проанализировать это? Во всяком случае, сам Ницше вполне ясно сознавал музыкальную сущность своего поэтического творчества. Поэтому он так ополчается против современного человека, который «оставляет в письменном столе свои уши» и страницы своей книги пожирает глазами. Кроме того, непосредственно ясная общая связь мыслей, несмотря на видимую несвязность и непоследовательность изложения, подтверждает, что автор книги «Так говорил Заратустра» соединяет свои идеи с помощью не словесной логики, но звуковой, как музыкальные мотивы. Мысли, по-видимому уже вполне разработанные, он неожиданно вводит снова, подобно тому как музыкант возвращается к основной теме.

Вагнер относится к музыкальным поэтам, но наряду с языком слов он владел и языком звуков. Известна формула Ницше о художественной многоликости того, кого он почитал и ненавидел как никого другого: «Вагнер как музыкант-живописец, как поэт-музыкант, как художник — прежде всего актер» [1].

Вагнер со своей стороны знал живописцев, которые для него были музыкантами. «Великие живописцы итальянского Ренессанса,— пишет он однажды,— почти все были музыкантами; погружаясь в созерцание их святых и мучеников, мы забываем себя, так как дух музыки витает над ними» [2].

До того момента, как художественная мысль реализовала себя в определенном языке, она остается комплексной. Ни живопись, ни музыку, ни поэзию нельзя считать абсолютным искусством, образцом для других искусств, которые затем объявляются ложными; в каждом художнике живет еще и другой, участвующий в его творчестве. Но в одних случаях этот соучастник настойчив, в других едва заметен. В этом все различие. Искусство в себе — не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены.

Живое, напряженное взаимодействие искусств создает у каждого из них потребность к расширению; поэтому пока искусство не достигает последних границ своей области, оно не находит покоя. Достигнув же, чувствует себя вынужденным перейти за свои границы в соседнюю область. Не только музыка подвергается соблазну живописать и рассказывать. И поэзия стремится дать картину, которую надо созерцать глазами, и живопись своими средствами пытается передать поэтическое содержание. Только материал музыки столь мало подходит для отображения конкретных образов, что она очень скоро дости-

---

[1] «Jenseits von Gut und Böse». S. 256.
[2] R. Wagner. Beethoven. Ges. Schriften, IX, S. 146.

гает границы, за которой воплощение поэтических и изобразительных моментов становится недостаточно отчетливым.

Поэтому живописные и поэтические тенденции во все времена оказывали на музыку вредное влияние и создали ложное искусство, вообразившее, будто оно может высказывать такие идеи и изображать такие события, для передачи которых звуковой язык явно непригоден. Это ложное звуковое искусство жило необоснованными претензиями и самообманом. Высокомерие этого искусства, претендующего на звание совершенной музыки, давно создало ему дурную славу.

Отсюда понятно, как пришли к тому, чтобы считать вредными всякие поэтические и живописные тенденции в музыке. Вот почему в кризисные эпохи выдвигался лозунг «абсолютной музыки», причем знамя «чистого» музыкального искусства водружалось над Бахом и Бетховеном. Это совершенно неверно. Они не заслуживают такого ограничения.

Не только творчество комплексно; искусство восприятия комплексно в не меньшей мере. Во всяком подлинном художественном восприятии принимают участие все чувства и представления, на которые человек способен. Этот процесс многосторонен, хотя только в очень редких случаях воспринимающий догадывается, как разнообразны элементы, составляющие его фантазию, и сколько обертонов звучит, присоединяясь к основному тону, на который в данный момент обращено все внимание.

Иной думает, что видит картину, тогда как в действительности он слышит, ибо его художественное волнение проистекает от музыкального звучания или молчания, которое он ощущает в изображенном. Кто не слышит пчел в цветущем ландшафте Дидье-Пуже, тот не видит глазами художника. Для кого самое посредственное полотно, изображающее какой-либо сосновый бор, не покажется захватывающей картиной, потому что ему слышатся бескрайние симфонии ветра, колеблющего вершины деревьев, тот только наполовину человек, то есть не художник.

Так же и с музыкой. Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового ви́дения, какого бы рода оно ни было: ви́дение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей.

Отдадим себе отчет: почему, слушая произведение Палестрины, мы испытываем ощущение некоторой святости? Большинство признается, что они представляли себя под сводами римского собора, где через боковые окна солнечные лучи пронизывают сумрачный полумрак. Мы присочиняем больше, чем предполагаем. Простой опыт подтвердит это. Будем смотреть с намерением не слушать или слушать, стараясь не допускать

до порога сознания зрительных ассоциаций; сразу же другой художник внутри нас, которого мы считали бездеятельным, воспротивится, заявив свои права.

Всякое художественное восприятие активно. Художественное творчество в противоположность бытию — только частный случай художественного восприятия действительности. Многие люди переживают, слышат и видят все, что окружает их, как художники. Но только немногие из них обладают способностью воспроизводить все видимое и слышимое на языке цвета, звука или слова. Они различаются, в сущности, не тем, что одни в большей степени художники, другие в меньшей, но только тем, что первые могут говорить, а последние немы. Если посмотреть, с какой непосредственной силой и страстностью художественно воспринимают иногда люди, предназначенные только к «восприимчивости», какое богатство содержания вкладывает их немая фантазия в творения других людей, как много говорят им эти произведения,— то уже не покажется парадоксальной мысль, что лишь случайно немногие получили дар языка.

Искусство есть передача эстетической ассоциации идей. Чем более многообразно и интенсивно передает художник в своем произведении сознательные и бессознательные представления и идеи, тем сильнее его воздействие. Тогда он увлекает за собою людей в живом, полном фантазии восприятии, которое мы называем искусством, в отличие от обычного слышания, ви́дения и переживания.

То, что в художественном произведении воспринимается органами чувств, в действительности является лишь средством общения между двумя деятельными фантазиями. Всякое искусство говорит с помощью знаков и символов. Никто не объяснит, каким образом художник оживляет для нас действительность в том виде, как он ее воспринимает и переживает. Художественный язык сам по себе никогда не бывает адекватным выражением того, что он передает; главное в искусстве — заключенное в нем невысказанное содержание.

В поэзии и живописи это не так очевидно, потому что язык этих искусств одновременно является обычным житейским языком. Но прочтем какое-либо стихотворение Гете и сравним значение отдельных слов из этого стихотворения с богатством вызываемых им представлений; тогда сразу же убедимся, что язык слов в искусстве является только поводом для возбуждения взаимодействия между фантазиями двух художников — созидающего и воспринимающего. «Поистине,— говорит Вагнер,— величие поэта скорее всего открывается там, где он молчит, чтобы невысказанное само высказалось в молчании» [1].

---

[1] R. Wagner. Zukunftsmusik. Ges. Schriften, VII, S. 172.

В живописи неадекватность выражения уже более заметна. Невозможно даже представить себе, как много привносит зритель от себя, чтобы цветное полотно стало для него ландшафтом.

Гравюра же предъявляет совсем непостижимое требование к фантазии, так как рисунок черным и белым — только схема ландшафта и реален только как схема. И все же для того, кто понимает это отображение как сравнение, оно является чуть ли не наиболее мощным средством совершенного видения.

Таким образом, уже в живописи наивное «это есть» отменяется удивительным «это обозначает» — выражение, характерное для художественного языка. Такой язык требует изучения и практики.

Но бывает и так, что язык непонятен, зрителю неясны его обозначения, они кажутся бессмысленным скоплением красок и линий. Так происходит потому, что художник вложил в них больше, чем они способны передать, или зритель не проник в тайны языка художника.

В музыке язык уже полностью стал символом. Передача даже самых общих чувств и представлений становится загадочной. Здесь не поможет нам и физиология восприятия звука со всеми ее новейшими открытиями: она завоевывает для музыкальной эстетики прекраснейшую колонию, которая ей, однако, никогда не пригодится. «Самое главное,— говорит Эдуард Ганслик,— останется для нас все равно непонятным: сам нервный процесс, посредством которого ощущение звука переходит в чувство и в настроение» [1].

Чем выразительнее музыкальный язык, тем более он проникается символикой. В конце концов он предъявляет фантазии слушателя такие требования, которые и при самом искреннем желании тот не в состоянии выполнить. В результате символика музыкального языка приводит к самым дурным злоупотреблениям.

Но неверно, будто так называемая чистая музыка говорит не символическим языком и однозначно передает свои мысли. И она обращается к воображению слушателя, но возбуждает скорее фантазию чувства, нежели конкретного представления. Все дело в том, может ли поэтическая фантазия стать понятной другой, воспринимающей фантазии, с которой она общается с помощью языка звуков.

Обычно пользуются критерием непосредственной понятности и с точки зрения «чистой» музыки признают только то искусство, которое говорит непредвзятому и неподготовленному

---

[1] E. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Erste Auflage, 1857; Zehnte Auflage, 1902, Leipzig.

слушателю то, что желает выразить. Но тогда отрицают возможность развития музыкального языка. С тем же успехом можно требовать от человека, впервые услышавшего иностранную речь, чтобы он сразу же понял ее, коль скоро эта речь признана в качестве определенного языка. Но всякий язык существует только благодаря соглашению, в силу которого известные соединения звуков соответствуют тем или иным чувствам или представлениям. Не иначе обстоит дело и в музыке. Кто знаком с языком композитора и знает, какие образы он выражает определенными сочетаниями звуков, тот услышит в пьесе мысли, которые непосвященный не обнаружит, несмотря на то, что эти образы заключены в ней. Но немного найдется композиторов — самых великих, способных передать до известной степени понятно конкретное содержание их идей. Остальные же, как только осмеливаются выйти за пределы общепризнанного образа мыслей, говорят сбивчиво и заблуждаются, полагая, что их можно понять. Они пытаются, наконец, даже снабдить свою музыку программой, наподобие того, как старинные художники вкладывали в рот изображаемых людей записочки, на которых было написано то, что они говорили. Незачем искать эту наивную изобразительную музыку только в прошлом. Многие современные и современнейшие симфонические поэмы, несмотря на всю их изобретательность и технику, столь же наивны — в них лишь предполагается конкретность выражения, в действительности далеко не достигнутая и вообще в музыке недостижимая.

Трагическая судьба музыкального искусства именно в том и состоит, что конкретное содержание фантазии, которая его породила, отражается в нем лишь в малой степени. Однако из-за этой неопределенности звукового изображения нельзя заключать, будто вызвавшая его фантазия неопределенна и что поэтому-де только «абсолютная» музыка имеет право на существование.

Поучительный пример дает в этом отношении «Концертштюк» Вебера. В 1821 году, утром того дня, когда был впервые исполнен «Фрейшютц», Вебер преподнес своей жене только что законченный «Концертштюк» и сыграл его в присутствии жены и любимого ученика Бенедикта. При этом он рассказывал, что обозначает эта музыка:

«Larghetto. На башне замка стоит жена рыцаря и печально глядит вдаль. Муж с крестоносцами — в святой земле. От него нет известий. Жив ли он? Увидит ли она его снова?

Allegro appassionato. Ужасно! Она видит его раненым, покинутым на поле сражения. Кровь течет из его ран... и она не может помочь ему.

Adagio e tempo di marcia. Вдали на опушке леса сверкает оружие, слышен шум,— они приближаются. Это рыцари, они

несут крест. Знамена развеваются, раздаются приветственные клики народа, и вот среди приближающихся рыцарей... он!

Piu mosso, presto assai. Она бросается ему навстречу. Она в его объятьях. Лес и поле радостно ликуют, поют гимн верной любви».

Ученик записал это «объяснение», но Вебер не пожелал опубликовать его вместе с пьесой [1]. Если бы оно случайно не сохранилось, никто бы и не подозревал, какие события отображены в этой концертной пьесе, и ее без всякого сомнения отнесли бы к разряду «чистой» музыки.

Произведения Бетховена сочинены тоже под впечатлением определенных сцен, хотя и считаются «чистой» музыкой. Когда его спросили о содержании сонат d-moll и f-moll, он ответил: «Прочтите «Бурю» Шекспира». В Adagio квартета F-dur (ор. 18, № 1) ему мерещится сцена погребения из «Ромео и Джульетты». Соната Es-dur (ор. 81), части которой озаглавлены самим Бетховеном, изображает прощание, разлуку и возвращение.

В его последних камерных произведениях особенно ясно чувствуется зависимость музыкальной последовательности мыслей от поэтической; но у нас нет никаких указаний, которые позволили бы, исходя из музыки, точно воссоздать все то, что видел и думал автор, сочиняя ее.

Лист предпочитал импровизировать после чтения стихов, возбуждавших силу его воображения.

Все это Ганслику известно; подобные примеры приводятся в его книге «о музыкально-прекрасном». Но сочинение «на поводу» у поэзии, которое противополагается чисто музыкальному изобретению, он считает исключением. Знание конкретных идей, из которых возникло музыкальное произведение, ничего не дает для его понимания. «Эстетически безразлично,— говорит он,— выбирал ли Бетховен определенные сюжеты для своих произведений; мы их не знаем, поэтому для его произведений они не существуют. Сами произведения, без всяких комментариев,— вот что мы имеем, и как юрист считает несуществующим все, что не записано в официальных актах, так и для эстетического обсуждения не существует то, что живет вне художественного произведения» [2].

Это неверно. Конечно, музыка сама по себе — только «чистая» музыка. Но эта «чистая» музыка дает лишь знаки образов, письмена, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они настойчиво взывают к фантазии слушателя

---

[1] См. интересную работу Иоганна Вебера «Les illusions musicales et la vérité sur l'expression». 2 edition, Paris 1900.

[2] Hanslich, S. 98 ff.

и требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова, хотя бы до некоторой степени, прошел тот путь, по которому шла творческая фантазия композитора. Некоторые выдающиеся музыканты признавались, что последние произведения Бетховена не доставляли им удовольствия; в подобном признании нет ничего предосудительного ни для этих музыкантов, ни для Бетховена; просто они констатировали тот факт, что нет сродства между их фантазией и фантазией Бетховена.

Средний слушатель невзыскателен. Какого-нибудь непритязательного анекдота для него достаточно, чтобы перенестись в «настроение пьесы» и найти в ней все, что от него требуют. Не так давно посредством поясняющих подзаголовков к бетховенским сонатам и песням без слов Мендельсона пытались приблизить их к слушателю. Мы стали более строгими и не терпим подобных средств, помогающих возбудить воспринимающую фантазию. Для нас важно только то, что вытекает из знания языка музыканта или из интуиции нашего поэтического представления и что близко к истине, так как не может быть высказано и, значит, непонятно для другого. Только величайшие художники имеют право указывать другим путь, по которому шла их фантазия, когда они слушали речь равного им.

Нет ничего более смелого, чем толкование Вагнером величественного квартета cis-moll как рассказа о «подлинно бетховенском дне жизни». Во вступительном Adagio передается тоска при пробуждении дня. Она преодолевается. В Presto Бетховен направляет свой «несказанно просветленный взор» на внешний мир. В раздумье созерцает он жизнь. После короткого Adagio — «мрачного размышления» — он пробуждается и в финальном Allegro создает «неистовый танец, какого мир еще никогда не слыхал» [1].

Может быть, Бетховен передал бы совсем другими словами и образами то, что происходит в его музыке. Тем не менее толкование Вагнера не такой «комментарий», от которого можно отделаться шуткой, как от многих других музыкальных объяснений. Нет, здесь заговорил поэт.

Как среди поэтов есть живописцы и музыканты, так и среди музыкантов есть поэты и живописцы. Они ясно различаются друг от друга, как только участие «другого художника» достигает определенной силы выражения. Поэтическая музыка стремится передавать идеи, живописная — образы; одна обращается больше к чувству, другая — к представлению. Дискуссия о звуковой живописи, программной и изобразительной музыке ни к чему обычно не приводит, так как не

[1] R. Wagner. Beethoven. Ges. Schriften, IX, S. 118.

обращают внимания на два идущих рядом и пересекающихся главных направления звукового искусства, полагая, что все прегрешения против чистой музыки уводят от истины только в одну сторону.

Бетховен и Вагнер принадлежат более к поэтам; Бах, Шуберт и Берлиоз — скорее к живописцам.

Вагнер часто говорит, что Бетховен — поэт. Он считает, что пробуждение в нем «другого художника» было великим событием в жизни Бетховена. За первым периодом безмятежного музыкального изобретения последовал новый, когда композитор заговорил языком, который нередко казался субъективным и произвольным, ибо связь идей определялась только поэтическим замыслом, причем в музыке он не мог быть высказан с той же ясностью, что и в поэзии. Так начинается великий скорбный период страданий в жизни Бетховена, потому что он не мог быть столь же понятным слушателю и потому казался пораженным гениальным безумием[1]. Симфонии в своей последовательности повествуют о тоске музыки, пытающейся вырваться из тисков своих же собственных средств выразительности на просторы всеобщего искусства; наконец в Девятой симфонии, призвав на помощь поэтическую речь, Бетховен объединил ранее разделенные искусства.

Можно иначе относиться к привлечению хора в конце Девятой симфонии и признавать это скорее заблуждением и вырождением симфонии, а не началом музыкальной драмы, и все же наблюдения Вагнера о характере изменения бетховенской музыки остаются правильными.

Возможно, что Бетховен слишком подчинил поэзию своему искусству. На деле его фантазия значительно более живописна, нежели у Вагнера. Достаточно для этого сравнить свойственные им приемы музыкального выражения словесного текста, что всегда яснее всего определяет манеру оформления мыслей человека. Вагнер не знает элементарной силы выражения Бетховена. Он почти не прибегает к образам, чем сильно отличается и от Берлиоза, у которого они стремительно несутся, переплетаясь друг с другом. Как музыкант, Вагнер удивительно «рассудочен». Ведь музыкантам обычно свойственна склонность к живописанию. Надо только послушать, как они говорят! В желании объяснить что-либо они нагромождают сравнение на сравнение, где уместное смешано с неуместным, прибегают к причудливому языку, предполагая, что таким образом смогут понятнее выразить невысказываемое, заключенное в их мыслях.

Те, кто, как Вагнер, заинтересован только в том, чтобы передать эмоциональную сущность мысли, являются среди них

---

[1] R. Wagner. Oper und Drama. Ges. Schriften, III, S. 344.

почти исключением. Сам Шуман в своей музыке говорит значительно более живописным языком, чем творец трилогии о кольце нибелунга.

Конкретное, как в слове, так и в музыке, для Вагнера вообще не существует. Изображение характерного самого по себе он не считает задачей даже для живописи и требует, чтобы и она передавала мысли. Идеально творческая сила живописи Ренессанса, говорит он, слабеет, отдаляясь от религии. С этого момента начинается ее неудержимое падение. Это сказано вполне в немецком духе.

Музыка Вагнера живописует не для фантазии, но для чувства. То, что он изображает в звуках, даже если это изображение обращается к зрительному представлению, никогда не является самоцелью, но только чувственным выражением идей. Он хотел бы совсем исключить из музыки пластическую фантазию. Поэтому он требует, чтобы действие, эмоциональное движение которого передает музыка, иллюстрировалось зрительными образами. Он считает, что композитор тогда доходит до высшей, бесконечно напряженной живописности, «когда вместо фантазии снова обращается к чувству» [1], то есть когда предмет музыкального изображения предстает в своей объективной реальности перед слушателем, как внешнее действие. Подлинно звуковая живопись для него — музыкальная драма.

Этим Вагнер отрицает то, что обычно называют звукописью, ибо то, что видит глаз, нельзя передать звуками. «Музыкальный язык,— говорит он,— может выражать только чувства и ощущения».

Его темы покоятся на гармонической основе. Характерно отчеканенные, они рождаются из основного аккорда, который, в свою очередь, подымается из океана гармонии, подобно тому как идея всплывает из глубины чувства. Модуляции обусловлены не чисто музыкальными закономерностями, но имеют смысловое поэтическое значение. Они необходимы в подлинном смысле слова только тогда, когда соответствуют тому, что происходит в области чувства.

Искусство, скажем, Шуберта или Берлиоза значительно более материалистично. Правда, и они выражают чувства, но в более образной, картинной форме. Их изображение обращается к «воспроизводящей» фантазии и становится до известной степени самоцелью, чего никогда не бывает у Вагнера. В сопровождении шубертовских песен больше конкретной звуковой живописи, чем во всех музыкальных драмах творца трилогии о нибелунгах.

У Берлиоза это особенно ясно. Его искусство не имеет

---

[1] R. Wagner. Oper und Drama. Ges. Schriften, IV, S. 234.

ничего общего с вагнеровским. Оно следует совсем другим путем. Для Берлиоза совершенная звуковая живопись не средство для выражения одного лишь чувства, но необычное живописание. Его музыка передает внешнюю форму действия. И, создавая для сцены, он всегда стремится к исключительной отчетливости программной музыки, у него все видишь вдвойне: на сцене, а также в самой музыке. У Вагнера же иное: он не зарисовывает внешнюю обстановку, но передает невыразимый на языке других искусств ход развития эмоционального действия.

Это пристрастие к отображению внешних событий отталкивало Вагнера от музыки Берлиоза. По собственному признанию, Вагнер был восхищен началом трогательной любовной сцены в симфонии «Ромео и Юлия», когда развивается главная тема. Но затем, еще до окончания этой сцены, восхищение улетучилось и перешло в явное неудовольствие. «Правда, мотивы,— говорил он,— несомненно, соответствовали знаменитой шекспировской сцене на балконе, но композитор совершил большую ошибку, строго следуя драматургу в их расположении и развитии».

Присмотримся также к тому, что́ взял Берлиоз из «Фауста» Гете: он извлек оттуда с величайшим произволом ряд живописных сцен, которые воплотил в музыке.

Темы у Шуберта и Берлиоза не в той мере, как у Вагнера, обусловлены главной гармонией, не освещены ею, как вагнеровские. Возникшие на основе определенного музыкального миросозерцания, они кажутся скорее характерными штрихами в интуитивно найденном рисунке. Это различие, непосредственно воспринимаемое чувством, трудно точнее, детальнее определить. Тем не менее оно затрагивает самую сущность обоих родов музыки.

И все же живописное у Шуберта и Берлиоза не преобладает настолько односторонне, чтобы их можно было с полной решительностью противопоставить мастеру из Байрейта. При всем различии, у них есть общее с Вагнером и вообще с послебетховенской музыкой, а именно: отображение в звуках в виде песни или программного произведения поэтического развития мысли; композиторы следуют за текстом во всех его деталях и таким образом остаются в русле поэтической музыки. Но последовательно живописная музыка ограничивается запечатлением чувства или действия в каком-либо одном характерном моменте, передает его живописные свойства, изображает его таким, каким он является вне связи с предшествующим и последующим. Так поступает Бах. Он наиболее последовательный представитель живописной музыки, подлинный антипод Вагнера. Оба они — полюсы, между которыми пролегла вся характерная музыка.

## XXI

## СЛОВО И ЗВУК У БАХА

Трудно представить себе более живую, тесную связь музыки с текстом, чем в произведениях Баха[1]. Это бросается в глаза даже при поверхностном знакомстве с ними: обнаруживается не только большее или меньшее соответствие между фразой словесной и музыкальной — их структура тождественна. Сравните в данном отношении Баха с Генделем! У последнего музыкальный период, соответствующий длинному словесному предложению, состоит из отдельных отрывков, мастерски соединенных; при таком методе отчасти нарушается естественная форма словесного предложения, которая претерпевает изменения в результате музыкального развития. Поэтому между ритмом музыки и текста всегда сохраняется некоторый антагонизм. Кажется даже, что если тему Генделя освободить от текста, то мелодии музыкальная и речевая, разделившись, окажутся разной длины. Напротив, у Баха обе эти мелодии неотделимы друг от друга, так как его музыкальная фраза — та же словесная, только воплощенная в звуках. Его музыка именно не мелодическая, но декламационная. О Бахе можно сказать то же, что Гвидо Адлер утверждал о Вагнере: в нем возродилась великая музыка Ренессанса.

Если музыкальные фразы у Баха кажутся нам совершенными и в мелодическом отношении, то объясняется это его высокоразвитым, отточенным чувством формы. Он мыслил декламационно и все же писал мелодически, иначе он не мог писать. Баховская вокальная тема — это декламационно оформленное построение, которое будто случайно, благодаря постоянно повторяющемуся чуду, облекается в мелодическую форму, что в равной мере относится к речитативу, ариозо, арии или хору.

---

[1] См. интересную работу: Arnold Schering. Bachs Textbehandlung (Leipzig, Kahnt 1900); в ней впервые столь тонко и наглядно показано поэтическое начало в музыке Баха. См. также монументальный труд: André Pirro. L'Esthétique de J. S. Bach (Paris, Fischbacher, 1907), в котором наблюдения, изложенные в настоящей книге, убедительно обоснованы и дополнены.

При этом его тексты сами по себе абсолютно непригодны для музыки. Библейский стих не образует собою не только музыкального, но даже речевого периода, ибо это не подлинник, а прозаический перевод. Со свободными текстами, которые ему поставляли либреттисты, дело обстояло не лучше. И там не приходится говорить о внутреннем единстве: их тексты представляют собой нагромождение стихотворных строк, навеянных чтением библии и песенных сборников. Когда же снова прочитываешь этот текст, озвученный баховской музыкой, вдруг обнаруживаешь в нем замкнутые музыкальные периоды.

Декламационное единство звука и слова у лейпцигского мастера то же, что и у Вагнера. Но у Вагнера это единство вполне естественно, ибо само словесное предложение у него задумано музыкально и для его «озвучивания», если можно так выразиться, следовало лишь добавить интервалы. У Баха же это согласие звука и слова представляет волнующее зрелище: при звуках музыки словесное предложение, как бы движимое высшей жизненной силой, сбрасывает с себя одеяние пошлости, чтобы явиться в своем подлинном виде.

Так как это чудо все время повторяется, то в кантатах и «Страстях» его принимают как нечто обычное и само собой разумеющееся. Но затем, когда глубже проникаешь в Баха, все более поражаешься его мастерству; так бывает, когда мыслящий человек, наблюдая повседневные явления природы, воспринимает их как величайшие чудеса.

Кто раз внимательно прослушал какой-либо библейский стих в музыкальной интерпретации Баха, тот уже не может представить себе этот стих ни в каком другом ритме. Тот, кто знает «Страсти по Матфею», уже не может читать слова, сказанные на тайной вечери, не придавая им, сознательно или бессознательно, тех акцентов и той длительности слогов, которую он слышал в баховской декламации. Кто знает кантату «Nun komm der Heiden Heiland» (№ 61), тот уже не может вспоминать слова из «Откровения Иоанна» «Siehe! Ich stehe vor der Tür und klopfe an» иначе, как в баховской фразировке. Если он и позабыл интервалы, то все же, прослушав несколько раз этот речитатив, он воспринимает его музыкальное строение как естественное выражение словесного предложения и уже не в состоянии освободиться от этого впечатления.

Могут возразить, что таково воздействие всякой музыки, если текст хорошо озвучен, но это неверно. Так непосредственно и устойчиво музыкальная интонация запоминается только у Баха и Вагнера; даже у Шуберта этого нет. Но замечательно, что у Баха запоминается преимущественно декламация — длительность слогов и ударения, а не интервалы. Правда, темы Баха столь характерны и оригинальны по своим интер-

валам, что и мелодии сами собой прочно запечатлеваются в памяти.

Один из наиболее выдающихся примеров его декламации представляет вступительный речитатив кантаты «Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» (№ 18). Он написан в характере ариозо. Стихотворные строки, одинаково построенные в еврейском оригинале библии, но недостаточно связанные между собою в немецком переводе, скрепляются музыкой в единый большой период. Совершенство музыкальной композиции словно чудом уничтожает неуклюжесть языка; кажется, что поэтический текст веками ждал своей музыки, чтобы, наконец, раскрыться с захватывающей пластичностью.

И тогда, когда Бах пишет арию, его музыка также чисто декламационна. Если прочесть текст первой арии кантаты «Selig ist der Mann» (№ 57), соблюдая только долготу слогов и акценты, указанные нотами, стоящими над словами, не обращая внимания на интервалы мелодии, то станет ясным, что баховский звуковой язык рождается непосредственно из декламации.

Бах не связывает себя рифмой и размером, но стремится передать внутреннюю форму предложения. Его музыкальный период не сообразуется с рифмой и никогда не подчиняется ей. Прочтем текст арии из «Страстей по Матфею»:

«Охотно готов я себя успокоить,
Крест и чашу принять,
Выпью (чашу) я ведь за спасителем вслед» [1].

Кажется почти невозможным, чтобы музыка смогла преодолеть здесь рифму (bequemen — anzunehmen, см. пример 127). Тем не менее Баху это удается: он распределяет акценты и интервалы так, чтобы отвлечь внимание от рифмы, и при правильной интерпретации она уже не ощущается. Для этого надо первое «ich» (во втором такте) спеть так, как предписано музыкой и как этого требует связь с предшествующим ариозо «Der Heiland fällt».

Вот эта известная тема:

127

Ger - ne will ich mich be - que - men Kreuz und

Be - cher an - zu - neh - men, trink ich doch dem Hei - land nach.

[1] Чтобы можно было проследить связь слов и их значения с мелодией, дан подстрочный перевод *(примеч. переводчика)*.

Но Бах не может нести ответственности за исполнение этой арии многими нашими певцами, которые поют не его музыку, но стихотворные строки и рифмы.

Если просмотреть вокальные партии хора «Nun ist das Heil und die Kraft» (№ 50), то увидим, что и в проведениях голосов фуги Бах, по сути, мыслит чисто декламационно.

То, что производит столь непосредственное воздействие, должно показаться естественным. Однако баховская манера музыкального воплощения текста нередко воспринимается как нечто противоестественное. Ритмика, структура, акценты, длительности слогов — все кажется сначала неправильным. Слог, на который в обычной речи падает главный акцент, очень часто помещается в тени слабой доли такта; наоборот, слово, не имеющее никакого значения, резко выделяется странным, необычным интервалом; там, где ожидается пауза, ее нет. Таким образом, взятая сама по себе, каждая деталь музыкального оформления представляется непонятной. Выбрав наудачу отдельные речитативы и арии, нетрудно было бы найти у Баха очевидные погрешности против естественной декламации. Если же исходить из предложения в целом и исполнять мелодию свободно, соблюдая, однако, все предписанные Бахом длительности нот, тогда это предложение благодаря некоторой акустической перспективе приобретает рельефность, о которой, анализируя детали, мы и не подозревали. Перед подобным искусством бессильно всякое объяснение. Общее впечатление основано на интуитивном сравнении и оценке деталей в их взаимодействии, и то, что сейчас воспринимается как результат, скрыто в музыке как цель! Конечно, нет более основательного способа разрушить воздействие баховской музыки, чем та ложная художественная свобода, к которой прибегают многие беспомощные певцы, пытаясь произвольным исполнением нот преодолеть необычные, странные места [1].

Бах передает в звуках не только внешнюю оболочку, но и душу словесного предложения. Это обнаруживается в его хоральных гармонизациях. Великие мастера хорала — такие, как Эккард, Преториус и многие другие,— гармонизовали мелодию; Бах — слова. Для него хоральная мелодия сама по себе безлична. Она приобретает индивидуальность от текста: когда слова зазвучат, мелодия заговорит, передавая содержание фраз гармониями, присоединяющимися к мелодии.

Не кто иной, как Карл Мария фон Вебер, с полной решительностью утверждал, что хоралы из кантат и «Страстей» не

---

[1] См.: Alfred Heuss. Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. Bach-Jahrbuch 1904, S. 82 ff. Дискуссия по докладу Альфреда Хейса, особенно соображения Морица Вирта, дали много интересного, однако одновременно показали, как до сих пор мало изучена эта проблема.

являются чисто музыкальными по своей природе. Сын Баха Филипп Эммануил опубликовал их без текста, которым были снабжены мелодии этих хоралов. Он не понял поэтических замыслов своего отца и думал, что предлагает миру просто сборник примеров совершенного хорального сложения[1]. Когда в начале XIX столетия математически-эстетическая система гармонии аббата Фоглера вызвала всеобщее восхищение, его ученик Вебер почел себя обязанным доказать, что и в искусстве хорального сложения его учитель превосходит старого Баха, так как работает более систематично, чем лейпцигский кантор; в то же время он считал достойным удивления богатство гармоний в хоралах Баха, хотя тот и не знал системы Фоглера. Вебер сравнивает двенадцать баховских гармонизаций с соответствующими гармонизациями Фоглера и находит, что баховские уступают новым, так как многие странные гармонические последовательности в них необоснованны[2].

Неверно было бы говорить, что Вебер не понял баховских хоралов,— его замечания верны. С точки зрения чистой музыки, гармонизации Баха совершенно загадочны. Ибо он имеет в виду не последовательность звуков, образующих независимое эстетическое целое, но исходит из поэтического смысла слов. Как смело и далеко отходит Бах от естественных принципов музыкальной разработки, видно из гармонизации хорала «Soll's ja so sein, daß Straf und Pein» (на мелодию «Ach Gott und Herr») из кантаты № 48. Этот хорал производит просто невыносимое впечатление, если слушать его как «чистую» музыку, потому что Бах хочет передать мучительное состояние греховного сознания, о чем говорится в тексте.

Сын Баха совершил ошибку, издав хоралы без принадлежащих к ним слов, и показал, что не понимал сущность искусства своего отца. Поэтому хоровой дирижер Людвиг Эрк (1807—1883) оказал величайшую услугу делу Баха, опубликовав их вместе с текстом[3].

---

[1] Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Philipp Emanuel Bach. Erster Teil 1765, zweiter Teil 1769. См. Б. XXXIX, стр. 177 и след.

[2] Ausgewählte Schriften von Karl Maria von Weber. Ed. Reclam, S. 89—97: «Двенадцать хоралов Себ. Баха, обработанных Фоглером, анализированных К. М. Вебером». Георг Иосиф Фоглер родился в Вюрцбурге в 1749 году; в Италии изучал музыку и теологию, в Риме принял духовный сан и в 1775 году вернулся в Мангейм, где основал музыкальную школу. Впоследствии жил в Париже, Стокгольме и Лондоне. В 1807 году стал придворным капельмейстером в Дармштадте, где вновь основал свою музыкальную школу, к которой принадлежали Вебер и Мейербер. Он умер в 1814 году.

[3] Ludwig Erk. Johann Sebastian Bachs Choralgesänge und geistliche Arien. Leipzig, Peters. Erster Teil 1850, zweiter Teil 1865. Это произведение все время переиздается. Недавно хоралы появились на французском языке в превосходном переводе Альбрехта Махо с восторженным предисловием Венсана д'Энди (Брейткопф и Гертель, 1905 и 1906).

Последовательно сравнивая обработки той же самой мелодии в издании Эрка, замечаем, как меняется ее характер в зависимости от поэтической гармонизации. Светлый, победный, мажорный мотив звучит в следующем хорале подавленно-скорбно; траурная мелодия преобразуется и предвещает победу. Какое величие приобретает мотив страданий в хорале «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen», когда в «Страстях по Иоанну» он передает стих «Ach großer König, groß zu allen Zeiten». Непонятное с чисто музыкальной точки зрения движение восьмыми в басу изображает победное шествие. Можно сказать, что в баховских хоралах отображается каждая строка, каждое слово.

Вагнер однажды заметил об одной из своих модуляций, что на первый взгляд она кажется неподготовленной и необоснованно смелой. Но на самом деле это не так: данная модуляция возникла из столкновения двух часто повторявшихся мотивов; для уха, уже знакомого с ними, такая почти экстравагантная гармония покажется вполне естественной. В своих хоралах Бах исходит из аналогичного принципа. Мелодия знакома, следовательно, допустима и наиболее смелая гармония, ибо мелодическое развитие хорала не обманет ожиданий слушателя.

Только тогда станет понятным поэтический смысл баховской хоральной музыки, когда хор поет не мелодию, а текст и в своей декламации будет выделять не мелодические акценты, но слова, которые Бах иногда даже слишком резко подчеркивает гармонией. Чем больше занимаешься этими хоралами, тем больше убеждаешься, что в них живет сдержанная страстность выражения, подобной которой не найти во всей музыкальной литературе.

Из баховских хоральных произведений для органа сохранились лишь немногие [1]. Но и того, что дошло до нас, достаточно, чтобы понять, как он работал. Когда арнштадтская консистория была им недовольна в связи с самовольным продлением отпуска, она воспользовалась случаем и вынесла Баху порицание за слишком темпераментное сопровождение хоралов. В протоколе предлагается «поставить ему на вид, что в хора-

[1] Каталог Брейткопфа 1764 года упоминает «Полный хоральный сборник вместе с положенным на ноты генерал-басом из 240 употребительных в Лейпциге мелодий Иог. Себ. Баха, стоимостью десять талеров». Этот хоральный сборник утерян. Песенный сборник Шемелли от 1736 года содержит частично и баховские гармонизации. По-видимому, они заимствованы из лейпцигского сборника (Шпитта II, стр. 588—594). Наряду с этим у нас есть еще несколько гармонизаций, дошедших в копиях баховских учеников. Они помещены в петерсовском издании хоральных прелюдий. См.: V, стр. 39, 57, 102 № 1, 103 № 2, 106 и 107; VI, № 26. Помимо того: Б. XL, стр. 60 и след., а также гармонизации хоральных партит (V, стр. 60, 68, 102 и 103).

ле он играет много странных вариаций и вводит много чуждых тонов, чем приводит в смущение общину».

Мы поймем эти обвинения, взглянув на гармонизацию хорала «In dulci Jubilo» (V, стр. 103), задуманного как сопровождение общинного пения. Бах заполняет с помощью пассажей паузы между отдельными фразами мелодии — в этом не было еще ничего предосудительного, тогда так было принято. Но и там, где снова вступает мелодия, она теряется в движении гармоний. Правда, Бах мог позволить себе такую вольность, ибо хор вел за собою общинное пение.

В этом периоде «бури и натиска» уже дает о себе знать поэтическая тенденция. Если в рождественском хорале «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (V, стр. 106), сохранившемся благодаря Кребсу, пассажи обыгрывают мелодию, радостно пробегая вверх и вниз по ступеням гаммы, то это означает, что Бах изображает так ангелов на небе, о которых поет община. Для юношеских хоральных произведений характерно нагромождение полнозвучных аккордов без строгого соблюдения голосоведения.

Для периода зрелости показательна гармонизация хорала «Herr Gott, dich loben wir» (V, стр. 65—69) [1], охватывающая все строфы текста. Гармонии ясные и создаются облигатными голосами, но в сравнении с современным хоральным сопровождением они необычно подвижны и перегружены проходящими нотами. При этом полностью выявляется поэтический замысел. Как только текст делается более характерным, это сразу же отражается в звуках. Обратим внимание на величавое движение четвертями во всех голосах с того момента, как появляются слова «Dein göttlich Macht und Herrlichkeit» («Твое божественное всемогущество и слава», стр. 66, такт 8 и след.), а также на хроматический мотив скорби, вступающий со словами «Nun hilf uns, Herr» («Ныне помоги нам», стр. 67, такт 19 и след.), где идет речь о страданиях и смерти Иисуса. строка «Hilf deinem Volk» («Помоги твоему народу», стр. 67, такт 39 и след.) иллюстрируется ритмом, передающим в кантатах и в «Страстях» мирный покой, ибо в этой строке встречается слово «благословить». Вслед затем вступает баховский мотив радости (стр. 68, такт 6 и след.) — текст имеет в виду небесную славу [2]. Позже (стр. 69, такт 13 и след.) в трепетном хроматизме высказывается мучительно страстная мольба «Zeig uns deine Barmherzigkeit». В заключение при словах «Auf dich hoffen wir, liber Herr» («На тебя надеемся», стр. 69, такт 23 и след.) возвращается уже знакомый ритм мирного

[1] «Te Deum laudamus». В старых песенных книгах он называется гимном св. Амвросия и Августина.

[2] В тексте упоминается слово «вечность», которая у Баха ассоциируется с небесной славой *(примеч. переводчика)*.

покоя. Тот, кто хоть немного посвящен в баховскую манеру выражения, найдет, что все детали в развитии текста переданы музыкой исключительно красноречиво.

Рассмотрение хоральной гармонизации в соответствии с текстом показывает, как тесно связаны у Баха слово и звук. Именно из хоральных прелюдий и кантат, в которых музыкальное изображение развивается самостоятельно, мы прежде всего узнаем, как много его музыка извлекает из поэзии.

Само собою разумеется, что настроение поэтического текста Бах передает во всех его тончайших оттенках. И для его искусства верно изречение Вагнера: музыка передает то, что слова не могут выразить,— поэтический замысел в его наиболее совершенной форме.

Понимание Бахом библейского слова не всегда совпадает с общепринятым и рождается из глубоко своеобразного чувства. Нас поражает его музыкальное толкование слов причастия на тайной вечери в «Страстях по Матфею». Никакого следа скорби. Музыка дышит покоем и величием; чем ближе к концу, тем величественнее движутся восьмые в басу. Бах видит, как Иисус с просветленным лицом подымается перед учениками и пророчествует о том дне, когда он снова будет пить с ними чашу в царстве отца своего. Композитор освободился от традиционного понимания этой сцены и благодаря художественной интуиции почувствовал ее правильнее всех теологов.

Начало речитатива, предшествующего тайной вечери,— «Aber am ersten Tage der süßen Brote» — удивительно просветленное, почти радостное; таков же хор учеников — «Wo willst du, das wir dir bereiten das Osterlamm zu essen». Для Баха в этой части до слов Иисуса «Wahrlich ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten» («Истинно говорю вам, что один из вас предаст меня») [1] преобладает простодушно-праздничное настроение.

Слова одного из стражников Петру во второй части «Страстей по Матфею»: «Wahrlich! Du bist einer von denen, denn deine Sprache verrät dich» («Точно, и ты из них, ибо речь твоя обличает тебя») — не выделяются, но передаются мимоходом в четырех тактах без какой-либо страстности. Просто стражникам надо было как-то провести время. И это тонко подмечено.

Так шаг за шагом обнаруживается глубоко продуманная характеристика чувств и ситуаций. При этом убеждаемся, что иногда Бах действительно необычайно преувеличивает напряженность чувств, передаваемых в тексте. Удовлетворение становится в его музыке ликующей радостью, скорбь — неисто-

---

[1] Здесь, как и дальше, даются канонические переводы библейских текстов.

вым отчаянием. Правда, он сохраняет оттенки в этих преувеличениях — музыка изображает разные степени радости и скорби. Но все они переключаются в область высокопатетичного: чтобы передать чувство в звуках, он возвышает его.

В первом хоре кантаты «Ach, lieben Christen, seid getrost» (№ 114) Бах подчеркивает слово «getrost» («утешьтесь») с чувством, насыщенным такой неисчерпаемой радостью, что музыка далеко выходит за рамки текста. То же радостное волнение оживляет смирение, выражаемое в первом хоре кантаты «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» (№ 111).

Так же и в органных хоралах. В музыке хоральных прелюдий «Mit Fried und Freud fahr ich dahin» (V, № 41) и «Wer nun den lieben Gott läßt walten» (V, № 54) чувствуется не спокойное доверие, как стоит в тексте, но скорее оживленная радость.

Таким образом, главное для Баха — любой ценой передать музыкой характерное выражение. Прежде чем ограничить себя скромной целью — написать к тексту красивую музыку, он сделает все возможное и невозможное, дабы выявить скрытое в словах чувство, поддающееся музыкальному выражению после усиления заключенного в нем аффекта. Он мысленно преобразует свой текст, представляя его себе таким, каким он должен звучать в музыке. Отдельные слова — лишь слабые тени его музыкальных мыслей. Бах относится к своему тексту активно — он не вдохновляется им, но сам одухотворяет его. Музыка Баха просветляет содержание слов; без нее слова остались бы беспомощными и часто банальными.

Поэтому для того, кто изучает музыку лейпцигского кантора, почти не существует безвкусных баховских текстов. Его даже немного раздражают постоянные жалобы на поэзию кантат, ибо он слышит ее преображенной в музыке Баха, для которого стихотворные тексты давали только вспомогательные образы [1].

Приходишь в ужас, читая банальный текст альтовой арии из кантаты № 114:

> «О смерть, меня ты больше не пугаешь,
> Через тебя достигну я свободы,
> Ведь надо ж мне однажды умереть».

---

[1] Конечно, из этого не следует, что не надо вносить улучшения в текст. Некоторые кантаты этого настойчиво требуют. Плохую услугу оказывает Баху, тот, кто исполняет без изменения речитатив «O Sünder, trage mit Geduld» из кантаты № 114: там содержится рассуждение о «греховной водянке» («Sündenwassersucht»).

Переводы на иностранные языки должны быть вполне свободными и придерживаться только того, что Бах подчеркивает музыкой, то есть идеального текста. По этому принципу переведены на французский язык тексты кантат, изданных у Брейткопфа и Гертеля. Шедевром в этом роде является перевод кантаты «Sie werden aus Saba alle kommen», осуществленный Густавом Бретом.

Но в музыке слова эти наделяются страстным порывом — они говорят о блаженном ликовании освобожденной души, для которой скорбное слово «умер» звучит как что-то уже преодоленное. Заключительное замечание о том, что человек смертен, дало Баху повод преобразовать текст в поэму о смерти и просветлении.

Можно привести сотни подобных примеров. Создается впечатление, что композитор относится безразлично к словам и к пошлости текстов не потому только, что разделяет дурной вкус своего времени,— нет, он сознает, как мало останется от самих слов, когда он преобразует их силою своего поэтического вдохновения. С таким же сознанием своей силы он принимает и современную мелодическую итальянскую форму арии da capo: он чувствует, что его музыкальная декламация победоносно пробьется и через этот шаблон.

Существует коренное отличие в отношении Баха и Моцарта к плохому тексту. У обоих его забываешь из-за музыки, но по совершенно разным причинам. Моцарт красивой музыкой сознательно отвлекает внимание от текста. Бах углубляет его и придает ему форму, пока он в звуках не получит новое образное толкование.

Следует ли его музыка за всеми перипетиями поэтического текста? Передает ли Бах звуками переход от одной мысли к другой?

Он избегает этого. Правда, иногда музыка в его произведениях так тесно примыкает к словам, что строго следует за развитием мысли. Например, в кантате № 61 средняя часть «Des sich wundert alle Welt» благодаря оживленному движению отчетливо отделяется от остальных. Но во всех этих случаях имеется в виду не столько самостоятельная музыкальная передача живого движения мыслей в тексте, сколько подчеркивание отдельных резко выделяющихся предложений и слов.

Бах не следует строго за текстом во всех его перипетиях, как бы они ни были соблазнительны, но выражает какое-либо одно характерное чувство; слово, которое бросается ему в глаза, определяет настроение целого. Это чувство и характеризующее его слово он передает говорящим мотивом, который дополняет и поясняет основную мелодию. Причем он убежден, что в этом мотиве выразил смысл поэтического текста в целом. Будет ли это хоральная прелюдия из «Органной книжечки» или какой-нибудь большой хор из кантаты,— почти всегда видим одно и то же: мотив, появившийся уже в первом такте, проходит через все такты до последнего, как будто композитора совсем не трогает то, что в это время происходит в тексте.

Если оркестр овладел у него каким-либо безмерно радостным мотивом, он звучит и дальше, хотя бы в тексте эмоциональный тон уже изменился. Если встретится более характер-

ное слово, то оно несколько выделяется благодаря соответствующим гармониям. В первом хоре кантаты № 115, так же как и в хоре «Wachet auf» из кантаты № 140, господствует стремительный, оживленный мотив, символизирующий «das Wachen» («бдение»); следующее затем слово «beten» («молиться») не изменяет общего характера музыки, но все же отмечается волнующей модуляцией. И в хоральных фантазиях порою появляются, словно мелькающие тени, музыкальные характеристики отдельных слов.

Вообще Бах отмечает в своей музыке только совсем необычные эпизоды текста, ограничиваясь выражением основного чувства. Иногда оно состоит для него в контрасте, который он изображает в виде двух борющихся характерных мотивов. Классический пример этого дает вступительный хор кантаты «Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen» («Вы восплачете и возрыдаете, а мир возрадуется», № 103). Подобные тексты при любви Баха к острым контрастам особенно его привлекали. И даже тогда, когда противопоставление идей в тексте дано скорее случайно, мимоходом, он кладет этот контраст в основу музыкального развития.

В «Капричччио на отъезд возлюбленного брата» Бах обратился к программной музыке. Но это уже не наивная программная музыка какого-нибудь Кунау, пытавшегося рассказывать в музыке целые истории,— нет, это искусство, сознающее свои границы, отдающее себе отчет в том, что можно отчетливо изобразить в звуках; оно ограничивается сопоставлением отдельных пластических сцен, отказываясь от их полной музыкальной характеристики. Это ясное сознание возможного в музыке, о котором свидетельствует юношеский опыт, и заставило Баха искать совершенную выразительность совсем на другом пути. Его художественное величие проявилось в том, что в годы расцвета наивной и претенциозной программной музыки он в первых же своих творческих опытах преодолел подобные стремления и никогда не пытался сказать в музыке то, чего она не в состоянии передать в достаточной мере понятно звуками.

Наивная программная музыка — старая и новейшая — допускает ту же ошибку, что и библейская живопись: исходя из той предпосылки, что библейские истории известны до мельчайших подробностей, казалось, что возможно представить эти сцены, изобразив на холсте соответствующих людей и необходимые предметы; но ведь нельзя передать главное — само действие. Мужчина с ножом в руке; связанный юноша на обрубке дерева; голова овцы в кустах; бородатое лицо, выглядывающее из-за облаков,— все это должно было изображать жертвоприношение Исаака. Мужчина и женщина рядом с колодцем; позади — город; на дороге — двенадцать мужчин попарно на разных расстояниях друг от друга — это должно изображать рассказ об

Иисусе и самаритянке. Предполагалось, что зритель воссоздает подлинное действие, мысленно заменяя одновременность сопоставления живой последовательностью. Однако только немногие библейские мотивы действительно «живописны». Для их изображения требуется, чтобы событие сводилось к четкой ситуации, заключающей в себе все действие. Поэтому большинство библейских живописцев, предполагая знакомство с содержанием, писали не картины, а иллюстрации, ничего общего не имевшие с настоящей живописью и преступавшие ее границу, подобно тому как описательная программная музыка выходила за пределы подлинного искусства.

Но Бах не соблазнился всеобщим распространением хоралов и библейских строф и не стал изображать в своей музыке все подробности и отдельные эпизоды текста. Он остается в пределах музыкальной выразительности там, где другой композитор, следуя за словами, дал бы подробнейшую звуковую иллюстрацию.

Следовательно, Бах пренебрегает передачей текста в его движении и развитии. Он изображает идею в статическом состоянии, но не развивает ее в сопоставлении и изменении. Правда, он подчеркивает характерные детали, выявляет контрасты, дает мощное нарастание, но напрасно мы будем искать у него переживание идеи, ее борьбу, отчаяние, умиротворение — все то, о чем говорят бетховенские произведения и что хочет выразить послебетховенское искусство. Однако из этого не следует, что баховское искусство выражает чувство менее совершенно, чем бетховенское. Речь идет о качественно другом совершенстве. Чувство, которое Бах хочет выразить, передается его звуками так потрясающе и мощно, как вряд ли у кого другого. Отдельные подробности и оттенки чувства он характеризует исключительно своеобразно.

Поэтому музыка Баха, как и музыка Вагнера,— подлинная и глубочайшая музыка чувства, хотя они идут абсолютно различными путями. Оба стремятся к воплощению в музыке поэтических мыслей; оба отвергают программную музыку, то есть всякую наивную передачу поэтического текста; оба остаются в пределах реальной возможности музыкальной выразительности. Но они отличаются тем, что Бах изображает идею статически, в ее бытии, как она есть сама по себе, Вагнер — в ее становлении и жизни. Нет искусства, к которому вагнеровское определение сущности музыки подходило бы менее, нежели к баховскому. По Вагнеру, модуляции «необходимы» постольку, поскольку соответствуют поэтическому замыслу и эмоциональному состоянию, которое может быть выражено только музыкально. У Баха не так: его модуляции обычно чисто музыкальной природы. И они воспринимаются как «необходимые», но в другом смысле: они должны появиться в музыкальном само-

развитии темы, так как заложены в ней с самого начала. В этом отношении правы те критики, которые, возражая против хорошего и дурного модернизирования Баха, называют его искусство «чистой музыкой». Этим они указывают, хотя и неясно, на то, что Бах, в отличие от Бетховена и Вагнера, не передает эмоциональное содержание в виде драматического действия. Понимание этого различия имеет решающее значение для исполнения баховских произведений. Из этого ясно, как ошибочно переносить на Баха динамику, обычную для Бетховена и Вагнера: у них она подчеркивает изменения в гармонии, которые одновременно являются и поэтическими, чего нет у Баха.

Бетховен и Вагнер — поэты в музыке, Бах — живописец. И он драматург, но как живописец. Он не изображает последовательного действия, а выхватывает какой-либо острый момент, в котором для него заключено все действие, и передает его в музыке. Поэтому опера так мало привлекала его. С молодости он знал гамбургский театр; был близок с видными представителями дрезденской музыкальной жизни. И все же не написал ни одной оперы: причина этому не какие-либо внешние обстоятельства; в противоположность Вагнеру он не представлял себе соединения музыки и действия в одном целом. Музыкальная драма для него — последовательность драматических картин; он осуществил ее в своих «Страстях» и кантатах.

У Баха поэтическая идея заключена в теме. Она не подымается, как у Вагнера, из первоначальных глубин звукового океана, не рождается из определенной гармонии, но в своем происхождении обнаруживает родство скорее с берлиозовской манерой изобретения. Общее у них — сила аффекта и известное пристрастие к рисунку, так как их темы рождены пластичной фантазией. Звуковую живопись Бах принимает не так, как Вагнер, у которого она сама по себе является только вспомогательным средством. Как идеал, последнему мерещится музыка, которая, как и драма, снова обращается к чувству, а не к фантазии; наоборот, Бах апеллирует к зрительным, наглядным представлениям — даже там, где Вагнер заставляет говорить чувство. Для Баха звуковая живопись — самоцель; его идеал — предельно напряженная реалистичность изображения.

Он ищет в тексте прежде всего образ или мысль, способные вызвать пластичность музыкального выражения. Стоит ли избранный им образ в центре поэтической мысли или скорее случайно упоминается в тексте — для Баха безразлично: он выражает музыкой выделенные им слова, нимало не заботясь о том, действительно ли в них заключено все эмоциональное содержание стихотворения.

Для него хорош тот поэт, у которого встречается возможно больше образов, пригодных для музыкальной обработки. Мы удивляемся, как не надоели ему вирши Пикандера, его люби-

мого либреттиста. Но если перечесть эти стихотворения, обращая внимание на их пластическую живость, то станет понятным, что в них так привлекало Баха.

И хотя это всегда были те же самые образы, Бах не сердился на своего либреттиста и с новой радостью клал его стихи на музыку. Создается даже впечатление, что сам Бах подсказывал своим либреттистам такую живописную трактовку поэтического содержания. Композитор прощал им даже безвкусное приукрашивание текста чуждыми ему образами, как, например, во второй строке хоральной кантаты «Ich hab' in Gottes Herz und Sinn» (№ 92). Даже в тексте «Страстей по Иоанну» либреттист вставил события, которых нет в четвертом евангелии,— разрыв завесы в храме и землетрясение при смерти Иисуса.

Яснее всего различие между Вагнером и Бахом проявляется в понимании природных явлений. Вагнер воспринимает природу чувством, Бах, как и Берлиоз,— с помощью фантазии. Бах не успокаивается, пока не будет уверен, что слушатель действительно видит пыль, развеваемую ветром, облака, плывущие на небе, падающие листья и бушующие волны. Когда его либреттисты не знали, о чем бы еще написать, они выводили на сцену природу и могли быть уверены, что он будет только доволен. Этим и объясняется то, что его светские кантаты стали поэмами, воспевающими природу [1].

Но величие Баха в том, что его изображение природы всегда музыкально. И аббат Фоглер, которого Вебер признавал великим мастером, наравне с Бахом, тоже хотел «живописать», однако, несмотря на большой успех у публики, он не встретил никакого сочувствия у музыкантов. «На самом мощном инструменте — на органе — я пытался изобразить естественные явления — например, гром, землетрясение, падающие громады стен и т. п.— все это было камнем преткновения для музыкантов»,— жалуется он однажды [2]. И в качестве доказательства, как хорошо это ему удавалось, Фоглер ссылается не только на воющих собак и детей, плачущих от страха при его игре, но и на одну глухонемую особу, которая пришла в сельскую церковь в Упсале посмотреть иллюминацию и, когда он играл, «почувствовала» гром. Бах, конечно, не мог бы привести подобных свидетелей своего музыкального живописания. При всей своей реалистичности он всегда оставался в пределах музыкального искусства. И здесь все заключено у него в музыкальной теме. Последняя является возбудителем зрительных, наглядных представлений у слушателя.

Звуковая живопись у Баха никогда не бывает назойливой. Она выдерживается ровно столько, сколько требуется для дан-

[1] Светская кантата «Уйдите, печальные тени» (№ 202) справедливо названа во французском переводе «Весенней кантатой».

[2] Choralsystem. 1800, S. 102.

ного эпизода,— ни на мгновение дольше. Просматривая сопровождение речитатива у Баха, все время удивляешься этому совершенному чувству меры, при всей живости музыкального изображения. В «Страстях по Матфею» особенно остро подчеркиваются музыкой все характерные слова, повествующие о страдании. Но действие ни на миг не задерживается. Живописное изображение служит лишь для пластического восприятия звучащего слова.

Типична для баховской манеры первая ария «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» из кантаты № 88. Имеется в виду изречение из Иеремии (16, 16): «Вот я пошлю множество рыболовов, и они будут ловить их, а потом пошлю множество охотников, и они погонят их со всякой горы». В первой части арии струнные изображают волнение на озере; во второй — гремят фанфары духовых.

При случае Бах избирает для одного произведения и несколько характерных слов, следующих одно за другим.

С психологической точки зрения интересно отметить, что наряду с музыкальной одаренностью некоторые члены баховской семьи обладали и живописным талантом. Самюэль Антон Бах, происходивший из мейнингенских Бахов и в начале тридцатых годов учившийся у Иоганна Себастьяна, был не только превосходным органистом, но и выдающимся портретистом, писавшим пастелью; эту двойную одаренность унаследовали и его потомки[1]. Внук Иоганна Себастьяна, сын Эммануила, к ужасу отца, бросил музыку и стал живописцем.

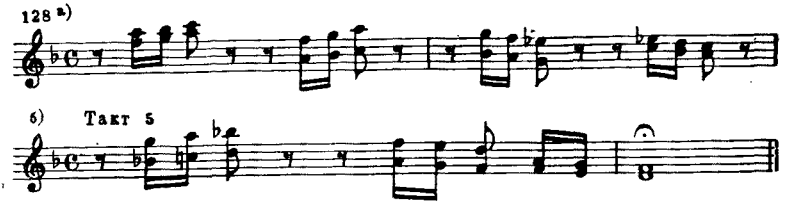
Мысль, которую Бах выбирает для музыкального образа, не всегда одинаково ясна. Иногда долго ищешь, прежде чем откроешь музыкальный замысел его интерпретации текста. Но если только схватил смысл пьесы, то уже не представляешь себе другой возможности музыкального воплощения поэтического содержания. Несмотря на иногда исключительную смелость изображения, в конце концов неизменно чувствуешь полное удовлетворение. Это — простейшее доказательство истинности искусства Баха.

Не только образ, закрепленный в слове, но и вообще всякое характерное движение для Баха живописно. Всевозможные глаголы, как «просыпаться», «вздыматься», «воскресать», «подниматься», «возноситься», «торопиться», «оступаться», «колебаться», «погружаться», где бы они ни встречались, дают повод для возникновения соответствующего мотива или темы. Замечательно, что образы движения возбуждают фантазию Баха и тогда, когда в тексте они явно не указаны, но только предполагаются. Так объясняется ряд самых неожиданных, загадочных тем и мотивов.

---

[1] Подробнее о пастельных живописцах среди Бахов см.: Wolfrum. J. S. Bach, S. 13 u. 14.

Странное впечатление производит сопровождение ариозо из «Страстей по Матфею»: «Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein». Что означают эти трепещущие флейтовые мотивы и непонятное заключение?




Предыдущий речитатив рассказывает, как на Симона Киренеянина взвалили крест. Бах далее видит Иисуса, согнувшегося под тяжестью креста, с подгибающимися коленями, ступающего вперед, спотыкающегося, и с почти зримой отчетливостью воспроизводит его образ, в то время как в ариозо дает размышление об этой сцене.

Если дирижер поймет смысл этого сопровождения, то флейтист не будет делать у него сентиментального diminuendo на трех нотах, но каждый раз перенесет всю тяжесть на третью и сыграет заключение также без всякого rallentando и diminuendo. Тогда этот простой мотив без каких-либо дополнительных объяснений разбудит фантазию слушателя и создаст у него образ человека, согнувшегося под тяжестью креста.

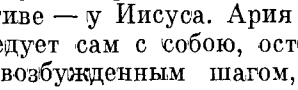
Другой пример изображения движения находим в первом хоре кантаты «Brich dem Hungrigen dein Brot» (№ 39). Текст, взятый из пятьдесят восьмой главы пророка Исайи, гласит: «Раздели с голодным хлеб твой и скитающихся бедных введи в дом. Когда увидишь нагого, одень его и от единокровного твоего не укрывайся». В музыке прежде всего бросается в глаза странное неровное движение мелодии. Шпитта (II, 561) предполагает, что характер такого движения навеян обрядом «преломления хлеба». Конечно, к своему объяснению он не может не добавить оговорки. «Как мало значения,— пишет он,— придавал Бах подобным игрушкам, видно из дальнейшего, где продолжается то же самое сопровождение, хотя смысл текста уже стал иным. Оно придает всей пьесе нежный трепещущий колорит; это и являлось для него главным».

В приведенной цитате все неверно — как объяснение, так и оправдание звуковой живописи. Баху нельзя бросить больший упрек, как сказать, что образ в музыке сохранился, тогда как в тексте его нет; что же касается объяснения, то оно произвольно, ибо никто не увидит в этой музыке «преломления хлеба». Что же тогда она обозначает? Монотонное инстру-

ментальное сопровождение с равномерным движением четвертями в басу напоминает нечто вроде марша. Голоса же вносят некоторое беспокойство; будто слышишь робкие, неуверенные шаги. Одна из главных тем гласит:

Следовательно, музыка изображает бедных, которых, поддерживая, ведут в дом. Как только в тексте заканчиваются слова «введи в дом», прекращается и изображение их в сопровождении, и все оно строится на других темах.

В кантате «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (№ 176) Шпитта приходит в ужас от танцевального склада первой арии: «Как музыкальная пьеса, она полна прелести, но совсем не соответствует своему тексту, который говорит о боязливости христиан в противоположность Иисусу, который жил в боге и творил чудеса». Если бы не свидетельство автографа, заслуженный биограф Баха считал бы, что музыка откуда-нибудь заимствована для этого текста и с самого начала не имела с ним ничего общего. «Теперь же,— заключает он,— не остается ничего другого, как просто констатировать противоречие».

Мнимое противоречие отпадает, как только обратим внимание на образ движения, который и послужил Баху поводом для этой композиции. Вот текст: «Твой всегда любимый свет (имеется в виду солнце) пусть затмится, когда я пойду к учителю, которого днем боюсь увидеть». Ситуация изложена в предыдущем речитативе: Никодим ждет захода солнца, чтобы идти к Иисусу. В арии он уже на пути к нему; в следующем речитативе — у Иисуса. Ария изображает знатного господина, он беседует сам с собою, осторожно ступая элегантным, радостно возбужденным шагом, в темноте ищет свой путь. Этот шаг  , проведенный через всю пьесу, и есть то, что музыкально характеризует текст. Никакого чистого «чувства» в данной пьесе нет.

Эти примеры показывают, что путь от текста к звукам, который нам кажется кратчайшим и непосредственным, у Баха не всегда был прямым. Чтобы обнаружить его подлинное намерение, часто приходится следовать окружной дорогой, ибо фантазия композитора в первую очередь направлена к живой пластике наглядного представления. Очень часто его музыка изображает ситуации.

С этим живописным инстинктом тесно связана и пластическая символика, с помощью которой Бах музыкой оживляет абстрактные идеи. В первом хоре кантаты «Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen» (№ 77) он отваживается изобразить слова Иисуса о том, что в заповеди любви содержится весь закон. Для этого cantus firmus хорала «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» («Это десять святых заповедей») обрамляет у него весь хор; в басу он проводится в увеличении, в дискантовых трубах — в уменьшении. Чтобы к большим и малым законам добавить и малейшие — «йоту из закона», о которой Иисус говорит в нагорной проповеди, хор и оркестр задерживаются еще на мотиве, составленном из первых нот мелодии. Это произведение типично для многих других, не менее смелых случаев музыкальной символики, которая, несмотря на всю свою смелость, все же вполне естественна.

Наконец, он не останавливается и перед изображением в звуках абстрактного понятия времени. В кантате (№ 27) на хорал:

«Кто знает, сколь близок конец мой,
Время проходит, приходит смерть» —

течение времени слышно в оркестре, как таинственный шаг маятника, не умолкающий в продолжение всего первого хора. Так же изображается время и в первом хоре кантаты «Alles nur nach Gottes Willen» (№ 72).

Музыка Баха живописна, поскольку его темы и мотивы, где только возможно, обусловлены живописной ассоциацией идей,— все равно, содержится ли она непосредственно в тексте или предполагается, бросается ли в глаза или нет. И если есть мотивы, изобразительное назначение которых с первого взгляда не распознать, то на помощь можно призвать родственные им мотивы, живописное происхождение которых очевидно. Сравнив эти родственные темы и мотивы хоральных фантазий, кантат и «Страстей» и сопоставив их с соответствующими текстами, мы убедимся в том, что, озвучивая аналогичные мысли, Бах каждый раз проводит те же ряды живописных ассоциаций идей, руководствуясь своим внутренним законом.

Мы увидим, что определенные чувства выражаются у него на основе соответствующих живописных представлений. Мотивы, выступающие уверенным, твердым шагом, олицетворяют силу, господство, религиозную убежденность; движение необычными, смелыми шагами выражает высокомерие и упрямство; неуверенное блуждание мелодии обозначает нерешительность или предсмертное томление. Видя закономерность повторения ясно отчеканенных формул в произведениях Баха, нельзя не признать у него разработанного звукового языка.

Вагнер утверждал, что таким языком владел Бетховен. «В длинных сложных периодах,— пишет он,— как и в отдельных частях, больших, малых и мельчайших, инструментальная музыка в поэтических руках композитора стала звуками, слогами, словами и фразами языка, передававшего то, что еще никто никогда не слышал, не знал, не высказывал» [1].

Вспоминая время, когда он создал «Летучего голландца», Вагнер говорит о себе: «Я усвоил технику музыкальной выразительности так же, как изучают язык... Теперь я в совершенстве владею языком музыки; он стал мне близок, как подлинно родной язык; передавая то, что я должен был сказать, я уже не думаю о формальной стороне выражения; она всегда была к моим услугам, когда я, повинуясь внутреннему стремлению, вопрощал определенные представления или чувства» [2].

Напротив, у Баха он не видит развитого музыкального языка. В статье «Иудейство в музыке» он упрекает Мендельсона за то, что тот следует за кантором церкви св. Фомы [3]. «Музыкальный язык Баха,— пишет он,— формировался в то время, когда наш общий музыкальный язык боролся за право ясной индивидуальной выразительности; формальное, педантичное еще так сильно преобладает у Баха, что чисто человеческая выразительность с трудом пробивается у него благодаря огромной мощи его гения. Язык Баха в сравнении с языком Моцарта и, наконец, Бетховена то же, что египетский сфинкс в сравнении с греческой скульптурой: как сфинкс с человеческим лицом только стремится выйти из тела животного, так и у Баха благородная человеческая голова едва проступает сквозь парик».

В 1852 году, когда Вагнер высказал приведенное суждение о Бахе, он знал его мало. Но и позже, познакомившись с кантатами, он должен был остаться при своем мнении. Ведь баховский музыкальный язык передает не сменяющие друг друга чувства, но одно определенное состояние. Поэтому Вагнер со своей точки зрения не мог считать его равноценным бетховенскому или своему языку. А то, что баховский язык исходит преимущественно из живописного начала, только подтверждало в его глазах наивное материалистическое понимание Бахом музыки.

Признав же поэтическую и живописную музыку в качестве двух основных равноправных родов звукового искусства, мы уже не будем считать баховский язык чувств и образов за что-то примитивное и превзойденное Бетховеном и Вагнером,

---

[1] «Das Kunstwerk der Zukunft». Ges. Schriften, III, S. 110.
[2] «Eine Mitteilung an meine Freunde». Ges. Schriften, IV, S. 387.
[3] Ges. Schriften, V, S. 101—102.

но станем рассматривать индивидуальную манеру Баха как последовательную разработку другого звукового языка.

С этой точки зрения, в сопровождении песен Шуберта мы обнаружим родство с баховскими кантатами, так как и у Шуберта имеется много живописных ассоциаций.

Наиболее своеобразным в баховском языке является его ясность и последовательность. Ввиду того что его основные элементы проистекают из наглядных представлений, их легче установить, нежели у Бетховена и Вагнера. Можно даже указать основные и производные элементы звукового языка Баха. Почти все характерные выражения, бросающиеся в глаза благодаря их постоянному повторению в кантатах и «Страстях», сводятся приблизительно к двадцати — двадцати пяти основным темам, обусловленным преимущественно зрительными представлениями. В качестве примера четко отграниченных групп приведем следующие: уже упомянутые мотивы шага для выражения уверенности, нерешительности, колебания; синкопированные мотивы утомления; тема, изображающая тревогу; волнообразные линии, образно передающие мирный покой; змеевидные линии, дико вздымающиеся при слове «сатана»; чарующе-оживленные мотивы, появляющиеся, когда речь идет об ангелах; мотивы просветленной, наивной, оживленной радости; мотивы мучительной и благородной скорби.

Здесь не дается, однако, схематичная каталогизация баховских тем, но только сообщаются результаты наблюдений, которые может проверить любой музыкант: богатство музыкального языка кантора церкви св. Фомы заключается не в исключительном разнообразии тем и мотивов, но в многообразии оттенков, придаваемых нескольким основным музыкальным оборотам для характеристики определенных идей и чувств. Если бы не это разнообразие в разработке общих форм и формул, то баховский язык можно было бы назвать почти монотонным.

Изучение музыкального языка Баха — не забава для эстетика, но насущная потребность практического музыканта. Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой. Простого «чувства» для исполнения Баха не всегда достаточно. Какие трудности испытывают даже серьезные исследователи, когда, не зная звукового языка Баха в целом, пытаются объяснить пьесы, имеющие определенный смысл, показывают вышеприведенные замечания Шпитты о кантатах № 39 и 176. Есть только одно средство, чтобы избежать надуманных объяснений: сравнительное изучение всех кантат. Они взаимно поясняют друг друга. Никто не может осмысленно дирижировать одной кантатой, не зная всех других.

Краткие пояснения для слушателя желательны, если содержат простые указания о баховской музыкальной характеристике. Они вредны, если придуманы для того, чтобы слушатель воспринял ту или иную кантату как «современную музыку». Бездушное модернизирование Баха — величайшее препятствие для подлинного понимания его творений.

Правда, неподготовленному слушателю и многие правильные объяснения покажутся фантастическими. Но это зависит уже от самой музыки, которая у Баха часто бывает исключительно смелой. Помимо того, среди его произведений имеются и такие, которые никогда полностью не будут разгаданы, — их толкование всегда останется несколько произвольным. Но очень часто музыкальное изображение никак не удается расшифровать, пока случайно в другой кантате не встретится подобное ему место, но яснее выраженное; тогда задача решается сразу.

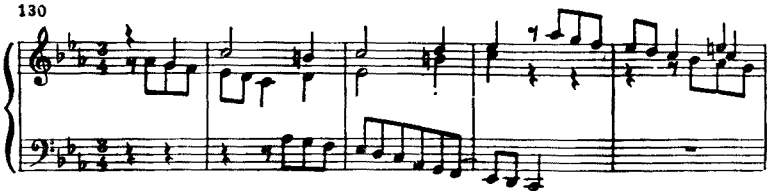
И для интерпретации инструментальных сочинений ценно знание баховского звукового языка. Многие пьесы из «Хорошо темперированного клавира», из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов «заговорят», если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом.

Против соображения о существовании у Баха развитого музыкального языка выставляют два возражения: во-первых, композитор иногда весьма произвольно пародировал (то есть использовал с другим текстом) свои произведения, и, во-вторых, насколько известно, ни его ученики, ни сыновья никогда ничего не говорили о его намерениях в отношении звукового изображения. Оба возражения исторически неопровержимы. С другой стороны, они никак не противоречат тому, что содержится в его партитурах. Неясно только, до какой степени сам Бах сознавал своеобразие своего звукового языка и самобытность художественно разработанных им средств выразительности. Но и на этот вопрос нет ясного ответа, так как у Баха в еще большей степени, чем у какого-либо другого гения, нельзя провести грань между сознательным и бессознательным. Его звуковой язык так ясен и кажется столь продуманным, что не представляешь себе его иначе, как порождение определенного осознанного замысла. Бах, в отличие от Вагнера, никогда не чувствовал потребности высказаться о способе своего художественного творчества. Поэтому вряд ли когда-нибудь удастся дать этому психологическое объяснение.

Немного можно сказать и о возникновении и развитии баховского звукового языка. И в хоральных партиях арнштадтского и мюльхаузенского периодов определенные строки текста резко выделены в музыке. Особенно заметно это в последних строфах партиты «O Gott, du frommer Gott» (V, стр. 68 и след.).

Седьмой стих говорит о смерти и погребении. Чудесная линия изображает нисхождение в царство мертвых:

130



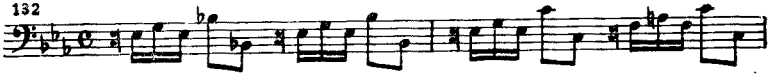
Подобные образы у Баха встречаются часто, например в кантате «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» (№ 156).

В восьмом стихе идет речь о надежде умерших на воскресение. Бах изображает скорбное томление хроматическим мотивом, который встречается уже в Lamento из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»; в дальнейшем Бах очень часто обращается к этой теме:

131

В последней вариации воскресшие прославляют троицу. В этом ликующем хоре слышен ритм мирного блаженства, столь характерный для Баха:

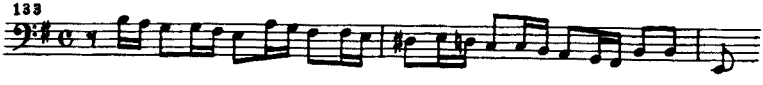
132



И другие юношеские произведения достаточно ясно выражают поэтические мысли. В первой части хоральной прелюдии «Jesu, meine Freude» (VI, № 29) слышится беспокойная суета мира; душа робко тянется к Иисусу; при словах «Gottes Lamm, mein Bräutigam» («Агнец божий, мой жених») она находит его; чудесное dolce в трехдольном размере изображает ее восторг.

В фантазии на пасхальный хорал «Christ lag in Todesbanden» (VI, № 15), где говорится о приближении смерти, шестнадцатые, медленно опускаясь вниз, своей тяжестью тянут за собой мелодию; она погружается в глубину:

133



При словах «Des sollen wir fröhlich sein» («Мы должны радоваться этому») музыка просветляется в оживленных триолях (VI, стр. 41) и завершается победным пением.

Напрасно было бы ожидать медленного созревания баховского музыкального языка. После начальных опытов внезапно он является перед нами завершенный, вполне развитый. Первое свидетельство тому — хоралы из «Органной книжечки». В этом сборнике объединены и обработаны импровизации веймарского периода. Титульный лист, который Бах предпослал сборнику, начисто переписанному в Кётене, ни слова не упоминает о заключенных в нем жемчужинах музыкальной поэзии. Тем красноречивее говорят за себя сами пьесы. Бах создает в них новый тип хоральных прелюдий. Каждая из них построена на простой мелодии, которая поддерживается строго контрапунктирующим с нею мотивом. Этот мотив передает мысль поэтического текста и является поэтической иллюстрацией мелодии.

«Органная книжечка» учит нас понимать, какими мотивами Бах передает в музыке образы и чувства. Двадцать хоралов этой «Книжечки» являются словарем его звукового языка, ключом к пониманию баховской музыки вообще.

Когда Бах приступил к составлению сборника, ему было едва тридцать лет. С этого времени и до самой смерти его поэтическое восприятие музыки и его звуковой язык, посредством которого он сообщал свои идеи, не менялись ни в малейшей степени. Язык кантат оставался тем же, что и в хоралах «Органной книжечки».

Все же в одном отношении наблюдается изменение: живописный момент в мелодии со временем выступает все сильнее. В ранних произведениях мелодическое начало еще сдерживало его в определенных границах. Позже живописное начало беспрепятственно разрастается. Бах создает тогда темы, поразительные по своей характерности, но слуховому восприятию они уже не доставляют полного удовлетворения. Его большие хоральные фантазии «Jesus Christus, unser Heiland» (VI, № 30) и «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (VI, № 17) стоят уже почти за границами музыки, обращающейся к слуху. И в потрясающей кантате «Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben» (№ 109), в которой Бах изображает неустойчивую веру, кажется, будто «другое искусство» слишком активно вторглось в музыку.

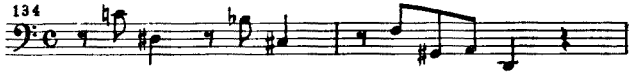
Можно считать это ошибкой Баха. Он осмелился переступись естественные границы звукового искусства. Но его ошибка не имеет ничего общего с заблуждениями наивных представителей живописной музыки. Они заблуждались, ибо не знали сущности музыки; его же ошибка заключается в том, что он последовательно, до конца, разработал язык, на котором говорил с таким мастерством и в котором мелодическое и прекрасное в обычном понимании было почти полностью поглощено пластичным началом. Так ошибается только гений.

## XXII

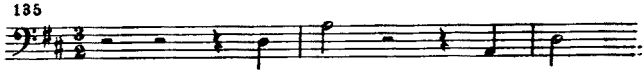
## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ХОРАЛОВ

### Образные и символические изображения

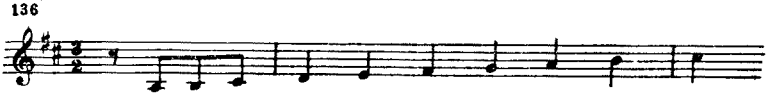
Если хоральный текст хотя бы случайно упоминает движение, Бах изображает его звуками. Грехопадение Адама в хорале «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (V, № 13) передается остинатным басом:




В пасхальном пении «Erstanden ist der heilige Christ» (V, № 14) воскресение изображается мотивом в басу:




и движением мелодии вверх в других голосах:



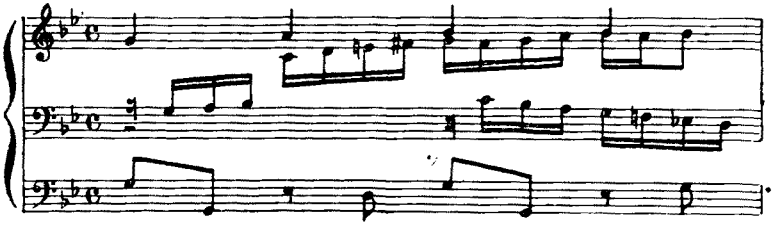

Явление ангелов в хоралах «Vom Himmel hoch» (V, № 49) и «Vom Himmel kam» (V, № 50) передается чарующим шелестом нисходящих и восходящих гамм. Подобную же звуковую живопись находим в первой канонической вариации хорала «Vom Himmel hoch da komm ich her» (V, стр. 92), в фугетте на этот же хорал (VII, № 54) и в простой его гармонизации (V, стр. 106).

Работая над мелодией «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», он не забывает, что речь идет об ангельском пении, и создает очаровательно-нежные дуэты и трио (VI, № 3—11). В двух из этих фантазий (VI, № 5 и 10) подъемы и падения волнообразного движения отражаются в звуках чуть ли не слишком

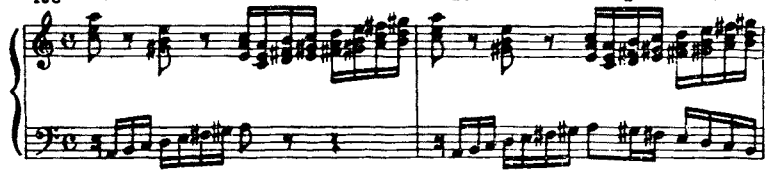
реалистично; исчезновение ангелов отмечается восходящим движением (VI, № 8, 10 и 11).

Песнь «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (V, № 1) сравнивает бренность жизни с туманом, «внезапно возникающим и так же быстро проходящим». И этот образ Бах передает богатым по смыслу движением по ступеням гаммы. Лет двадцать спустя на тот же хорал он пишет хор (кантата № 26), который дает расширенную разработку ранее набросанной миниатюры. Подобный же рисунок, но несколько более энергичного характера, находим в первом хоре светской кантаты «Удовлетворенный Эол» (№ 205); Бах изображает в нем игру освобожденных ветров — они гонят тучи на небе во всевозможных направлениях. Приводим три примера неизменности баховского звукового языка:

137 Хоральная прелюдия „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (V, № 1)

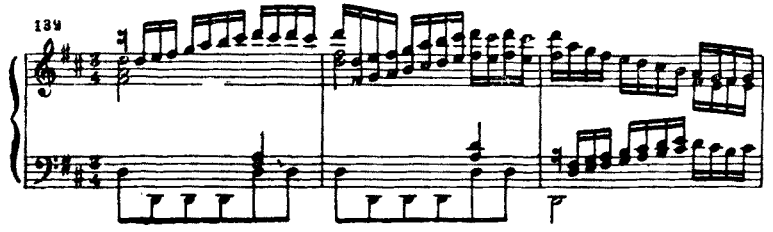


138 Хоральная кантата „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (№ 26)



Dramma per musica: „Der zufriedengestellte Aeolus"

139



Фантазия на хорал «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (VI, № 7) и оркестровое сопровождение первого хора кантаты № 7 на ту же мелодию изображают волны текущей воды. Поспешно пробегающие шумные шестнадцатые образуют пре-

красные волнообразные линии, возвышающиеся над мелодией, проводимой в басу. Небольшая фантазия на тот же хорал (VI, № 18) — одна из интереснейших миниатюрных работ, какими только располагает музыка. В ней использованы четыре мотива: первая мелодическая строка и ее обращение; первая мелодическая строка в ускоренном движении и ее обращение:

140 а) Первая мелодическая строка б) Обращение первой мелодической строки

в) Первая мелодическая строка в ускоренном движении

г) Обращение первой мелодической строки в ускоренном движении

Из взаимодействия этих четырех мотивов возникает реалистически задуманное изображение больших и малых волн: они подымаются, опускаются, сталкиваются друг с другом. Тем не менее эта фантазия относится к произведениям, рассчитанным больше для глаза, чем для уха.

Символика хорала «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (V, № 12) довольно примитивна: первая часть мелодии повторяется десять раз в органной педали, изображая десять заповедей, о которых говорится в тексте. В маленькой фугетте на тот же хорал (VI, № 20) десять раз появляется тема, составленная из первых нот мелодии. Глубже символика большой хоральной прелюдии на эту вероисповедальную песню (VI, № 19). Бах пытается передать здесь догматическую идею текста. В широко развитой фантазии каждый голос идет своим собственным путем, без ритма, без плана, без темы, не обращая внимания на другие голоса. Этот музыкальный беспорядок изображает моральную распущенность, господствовавшую в мире до появления закона. Наконец, люди получают его. Это передается величественным каноном на хоральную мелодию, который проходит через всю часть. Мысль сама по себе глубокая, но на слушателя хоральная прелюдия не производит ожидаемого впечатления. Абстрактное изображение противоположности между порядком и беспорядком в принципе не может послужить сюжетом для музыки.

Однако такое внешнее звуковое изображение у Баха встречается редко. Его подлинное величие открывается в той оду-

хотворенной звуковой живописи, когда образы и сравнения передают смысл слов и идей.

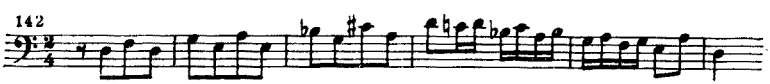
## Мотивы шага

Спокойный и размеренный шаг, передаваемый звуками, вызывает мысль о силе и убежденности; неуверенный и нерешительный — обозначает утомление и слабость.

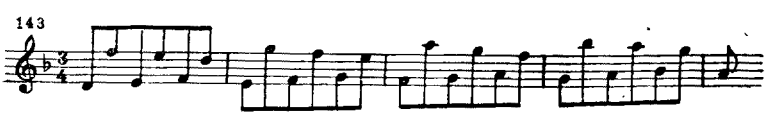
Текст предпоследнего рождественского хорала из «Органной книжечки» «Wir Christenleut' han jetzund Freud'» (V, № 55) говорит о твердой убежденности. Она изображается постоянно повторяющейся размашистой фигурой в басу:

Это толкование может показаться смелым, но и в других хоралах Бах так же передает чувство твердой уверенности.

Очень интересна в этом отношении большая прелюдия «Wir glauben all' an einen Gott» (VII, № 60). Эта нежная, мечтательная как сон фантазия написана на мотив первой строки хорала. Чтобы понять, насколько эта музыка отвечает содержанию текста (credo — «верую»), надо вспомнить, что, по Лютеру, сущность веры заключается в детской любви и доверии к богу. Мотив шага в басу и изображает веру как наивное доверие.




В хоральной прелюдии «Jesus Christus unser Heiland» (VI, № 30) из сборника хоралов на вероисповедальные песни Бах хочет передать Лютерово учение о причастии, что дает ему повод для сочинения темы, широкий размах которой уже не может быть превзойден: создается впечатление, будто стоишь на палубе движущегося корабля и, широко расставив ноги, пытаешься сохранить равновесие:

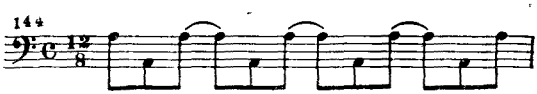



Эта тема более характерна, чем музыкальна. Построенная на ней фантазия слишком сложно задумана. Cantus firmus, по замыслу автора, должен соединить все в одно целое.

Однако оно распадается на куски, между которыми вставлены большие интерлюдии. Поэтому пьеса не производит цельного впечатления.

Вообще это относится почти ко всем большим обработкам вероисповедальных песен, появившимся в третьей части «Клавирных упражнений». Бах пользуется здесь тем же приемом, что и в «Органной книжечке»: характерный мотив, содержащий поэтическую идею, присоединяется к cantus firmus, передавая музыкой содержание слов. В «Органной книжечке» это сделано превосходно, так как пьесы там коротки и единство поддерживается мелодией, проводимой без перерывов. Если же характерный мотив не только контрапунктически сопровождает мелодию, но и самостоятельно развивается в интерлюдиях, разрывающих целое на части, возникает произведение, неудовлетворяющее ни по форме, ни по духу. Характерный мотив перестает уже быть тем, чем должен быть по замыслу — поэтической иллюстрацией мелодии; при этом сама пьеса становится бесформенной. Хоралы из «Органной книжечки» — подлинные гравюры Дюрера в музыке; большие хоральные прелюдии из «Клавирных упражнений» — гравюры, увеличенные до размеров большой станковой живописи.

Неуверенные шаги передают утомление. В хорале «Herr Gott nun schleuβ den Himmel auf» (V, № 24) текст рассказывает о человеке, закончившем свой путь и усталыми шагами приближающемся к вратам вечности. В басовом движении мы слышим неуверенные шаги странника:



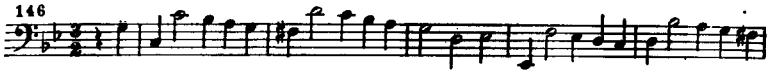

Так же неуверенно и устало бродит бас в хорале «Hilf Gott, daβ mir's gelinge» (V, № 29), где текст выражает ту же мысль, что и предыдущий хорал.

В хорале «Da Jesus an dem Kreuze stund» (V, № 9) поникшее на кресте тело Иисуса изображается следующим движением:

Моторно-зрительные образы выражаются преимущественно басовыми фигурами. Остинатный бас, введенный Бёмом, играет большую роль в хоралах Баха. В хорале «Puer natus in Bethlehem» (V, № 46) текст говорит о поклонении восточных волх-

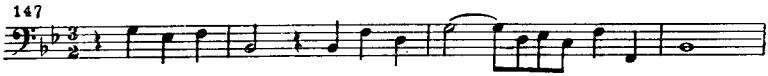
вов; бас изображает его последовательностью опускающихся глубоко вниз мотивов:

146



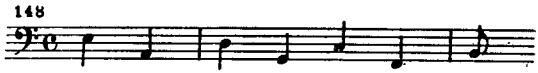
Остинатный бас пасхального хорала «Heut' triumphieret Gottes Sohn» (V, № 28) станет понятным, если мы вспомним, что в старом завете победа Мессии сравнивается с пришествием давильщика винограда. Вот почему возникают горделивые шаги в басу:

147



Ария «Er ist's, er ist's» («Это он, это он») из кантаты № 43 подтверждает правильность такого толкования. Текст ее имеет в виду тот же старозаветный образ. И здесь баховская музыка изображает упрямое топтание на месте, причем Бах не пугается и таких интервалов:

148



В пасхальном хорале «Christ lag in Todesbanden» (V, № 5) тяжелые басы тянут мелодию вниз, символизируя этим смертельные узы:

149

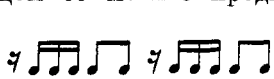
### Мотивы блаженного покоя

Если Бах хочет передать тихую душевную радость или прославление блаженства, он часто пользуется ритмическим мотивом, типичную форму которого находим в хорале «Herr Gott nun sei gepreiset» (V, № 32):

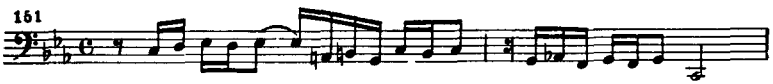
150

Этот мотив встречается в девятой вариации хорала «O Gott, du frommer Gott» (V, стр. 74 и след.) на текст славословия.

Этот же ритм появляется в хоралах «Gelobet seist du, Jesu Christ» (V, № 17) и «Vater unser im Himmelreich» (V, № 48). На первый взгляд кажется странным, что он преобладает и в хорале «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди должны умереть»; V, № 2). Но музыка определяется здесь заключением последней строки, которая рассматривает смерть как «выздоровление и переход к великой славе, уготованной благочестивым». Таким образом, мелодия поет песнь о неизбежной смерти, а в обыгрывающем ее мотиве предвещается будущая слава.

Часто ритм  бывает так завуалирован и скрыт, что его не сразу заметишь. В подобных случаях Бах передает соответствующее чувство в его глубочайшей интимности. Например, в хорале «Jesu, meine Freude» (V, № 31) Бах передает этим ритмом мистическое прославление:

151



Еще более, почти до неузнаваемости, он завуалирован в басовой фигуре рождественского хорала «Lob sei dem allerhöchsten Gott» (V, № 38).

## Мотивы скорби

Бах знает два музыкальных выражения скорби. Чтобы передать благородное сетование, он пользуется последовательностью нот, соединенных попарно. Мучительная скорбь выражается у него хроматическим мотивом из пяти или шести нот.

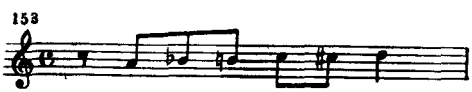
Для мотива благородного сетования типичен маленький хорал «O Lamm Gottes» (V, № 44):

152

Вторая из двух связанных нот должна всегда незаметно скрадываться, дабы весь мотив звучал как последовательность одухотворенных вздохов.

Хроматический мотив скорби имеет приблизительно следующий вид:

153



Он встречается уже в юношеских произведениях, например в Lamento из «Каприччио»; также в восьмой вариации хорала

«O Gott, du frommer Gott» (V, стр. 73), где Бах изображает скорбное томление, с которым мертвые в гробницах ожидают воскресения. В хоралах из «Органной книжечки» хроматический мотив встречается часто. Он пронизывает меланхолическое музыкальное размышление на новогоднюю тему «Das alte Jahr vergangen ist» (V, № 10); на этом же мотиве основывается потрясающая гармония хорала, посвященного смерти Христа, «Christus, der uns selig macht» (V, № 8). К концу хоральной прелюдии «O Mensch bewein' dein' Sünde groß» (V, № 45) он призван изобразить смерть Иисуса на кресте.

## Мотивы радости

И для выражения радости у Баха есть две формулы. Он передает ее то последовательностью восьмых или шестнадцатых по ступеням гаммы, то ритмом:

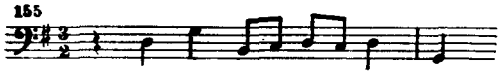
Первая формула изображает скорее непосредственную наивную радость и встречается в хоралах V, № 14, 16, 19, 34, 35, 40, 46.

Второй мотив передает радость престарелого Симеона в хорале «Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin» (V, № 41):

Он может выражать оживленно-просветленную радость. В хорале «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (V, № 54) Бах применяет его даже для изображения радостного доверия. Значение мотива изменяется в зависимости от его ритмических вариаций. Чем живее радость, которую он хочет передать, тем оживленнее мотив. В качестве примеров приведем оба пасхальных хорала «Der Tag, der ist so freudenreich» (V, № 11) и «Erschienen ist der herrlich' Tag» (V, № 15); в смягченном виде этот мотив встречается в хоралах «In dich hab' ich gehoffet, Herr» (V, № 33), «Von Gott will ich nicht lassen» (VII, № 56) и в пасхальной песне «Wir danken dir, Herr Jesu Christ» (V, № 56).

Бах предпочитает второй ритмический мотив радости, так как разнообразие форм, которые он может принять, позволяет воплотить всевозможные оттенки радости. Посредством этого мотива он передает и тихую мистическую радость, и самую буйную. К наиболее оживленным темам радости в хоральных

прелюдиях относится остинатный бас из хорала «In dir ist Freude» (V, № 34):




Радостный экстаз Бах воссоздает уже не одним мотивом, но изобилием звуковых арабесок, вознесенных над спокойной гармонией. Подобное изображение встречается в кантатах, конечно, значительно чаще, нежели в органных хоралах: ведь наиболее мягкие органные регистры не обладают гибкостью и модуляционными возможностями сольного инструмента, которые необходимы для передачи такого звукового рисунка. Пассажи, подобные скрипичным, в Laudamus te из си-минорной мессы никто не осмелится исполнить на органе. Но простая звуковая арабеска, которая сплетается вокруг мелодии рождественского хорала «Christum wir sollen loben schon» (Adagio, V, № 6), звучит превосходно. В ней заключен целый мир невыразимой радости. И в пространной разработке хорала «Vater unser im Himmelreich» (VII, № 52), где он хочет музыкой передать лютерово изложение «Отче наш», Бах дает звуковую линию, распадающуюся на отдельные группы нот. К сожалению, размеры этого великолепно задуманного произведения, как и большинства других больших хоралов из «Клавирных упражнений», настолько преувеличены, что в целом оно не производит должного впечатления [1].

## «Говорящие» мотивы

Предшественники Баха в своих хоральных прелюдиях применяли отдельные мотивы из хоральной мелодии всюду, где они казались им подходящими с музыкальной точки зрения. Поэтическое значение повторяемых хоральных мотивов их не интересовало. Но Бах знает, что вместе с мотивом звучат и связанные с ним слова. В «Органной книжечке» он повторяет отдельные мотивы хорала только там, где повторение слова имеет смысл.

В хорале «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» (V, № 12) он повторяет десять раз мотив из первых нот мелодии, как будто бы десять раз сообщается: «Вот десять святых заповедей!»

---

[1] Однако три Kyrie и хорал «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (VI, № 13) из того же сборника являются исключением. Эти пьесы разработаны не в виде свободных фантазий, но скорее по типу хоралов Пахельбеля; они звучат великолепно.

В прелюдии «Helft mir Gottes Güte preisen» (V, № 21) голоса все время повторяют соответствующие ноты мелодии, как бы неустанно призывая возглашать славу. Подобным же образом и в хорале «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend» (V, № 25) словно повторяются первые три слова текста. В хоральной прелюдии «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (V, № 51) голоса будто все время повторяют: «когда нас посещают тяжкие несчастья». Все прелюдии на хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (VI, № 3—11) используют мотив из первых нот мелодии; тот же прием применен и в хоралах на мелодию Kyrie (VII, № 39 a, b, c). В большой прелюдии на хорал «Vater unser im Himmelreich» (VII, № 52) в музыке все время слышится первое слово «отец»; в прелюдии «Wir glauben all» (VI, № 60; «Мы все верим») голоса повторяют первые три слова.

Частое применение канона в хоралах из «Органной книжечки» не определяется какими-либо поэтическими задачами (см. V, № 3, 8, 15, 19, 35, 37, 44).

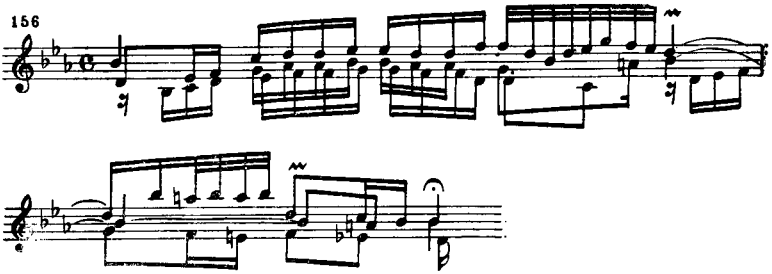
## «Выразительные» хоралы

Хоралы, в которых музыка отображает последовательность слов, предложений и мыслей, мы называем «выразительными». К подобной передаче текста Бах обращается очень неохотно и только в случае совсем коротких и исключительно характерных текстов.

Обычно он довольствуется выделением какого-либо одного слова. Так, неожиданный мажорный каданс глубоко печальной музыки «Das alte Jahr vergangen ist» (V, № 10) определяется заключением первой и последней строф, в которых обещается утешение. Трели, появляющиеся в конце хорала «In dir ist Freude» (V, № 34), передают аллилуйю, упоминаемую в тексте. В мистическом хорале «Komm heil'ger Geist» (VII, № 37) аллилуйя выражается оживленным движением шестнадцатых. Восходящая заключительная каденция прелюдии «Valet will ich dir geben» (VII, № 50) объясняется содержанием текста:

«Прощай, скажу тебе, лукавый мир, фальшивый:
Все дни твои полны грехов и злобы.
На небе хорошо, на небо я стремлюсь;
Там бог вознаградит служивших здесь ему».

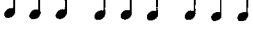
В конце хорала «O Mensch bewein' dein' Sünde groß» (V, № 45) музыка ясно выделяет многие мысли текста. Хроматический мотив (такты 19 и 20) подчеркивает слова «и он стал жертвой ради нас»; шестнадцатые, вздымающиеся вверх как бы со стоном и стенаниями:




соответствуют строке «И наших грехов тяжелый груз носил»; Adagiosissimo последнего такта объясняется словами «долго носил на кресте». В начале этой хоральной прелюдии Бах не пытается музыкально выделить какое-либо слово, так как не нашел в тексте достаточно выразительных моментов.

Большое нежное Adagio в заключении хоральной прелюдии «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (VI, № 8) передает заключительные слова первой строфы: «Теперь наступит вечный мир, всякой вражде конец».

К концу мощного фугированного хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (VI, № 13) вступает ритм радости



и затем победоносно утверждается.

Кажется, текст не дает к этому никакого повода. Однако Бах передает в этом хорале Лютерово учение о покаянии: всякое истинное покаяние, по Лютеру, приводит к радостному сознанию искупления. Поэтому глубокий смысл получает радостный мотив, вступающий в борьбу с мрачной музыкой и, наконец, побеждающий ее. Здесь проводится та же мысль, которой служит и прекрасный мажорный каданс.

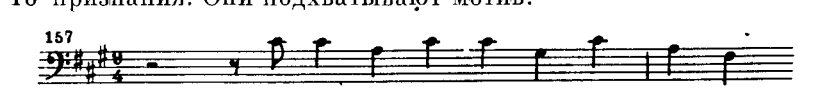
Часто Бах воплощает идейное содержание текста двумя или несколькими одновременно проводимыми мотивами. В пасхальном хорале «Erstanden ist der heil'ge Christ» (V, № 14) бас ведет мотив воскресения, тогда как средние голоса радостно движутся оживленными восьмыми. В хорале «Puer natus in Bethlehem» (V, № 46) средние голоса передают радость волхвов, пришедших с востока, а бас — их поклонение.

Очень тонко передан текст в небольшой хоральной прелюдии «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (V, № 51). В трех нижних голосах все время повторяется мотив, составленный из начальных нот мелодии на слова первой строки. Над этой жалобой, как небесное утешение, звучит мелодия в движении шестнадцатых; эта мелодия успокаивает остальные голоса в прекрасном заключительном кадансе.

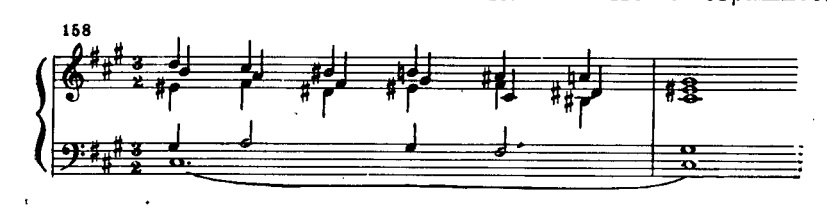
Все подробности текста Бах запечатлел только в двух хо-

ральных прелюдиях: в третьей строфе хорала «O Lamm Gottes» (VII, № 48) и в одной из обработок хорала «Jesus Christus unser Heiland» (VI, № 31).

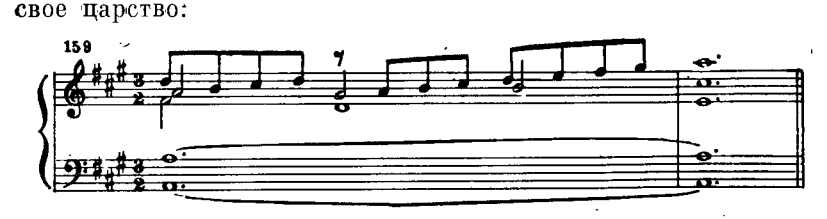
Хорал «O Lamm Gottes» состоит из трех равных строф, различающихся только тем, что первые две кончаются словами «Помилуй нас, о Иисусе», третья же — словами «Даруй нам покой». В первых двух частях своей фантазии Бах передает только основное настроение. Третью часть он тоже начинает совсем просто: cantus firmus находится в басу; над ним спокойно движутся восьмые. Но при словах «Ты взял на себя все грехи» голосам будто неожиданно открывается вся глубина этого признания. Они подхватывают мотив:




и словно повторяют: «Все грехи... все грехи взял на себя». При словах «Иначе бы мы пали духом» хроматический мотив передает чувство отчаяния. После короткого возгласа гармонии опускаются все ниже, как будто голоса охвачены страхом и только шепотом осмеливаются вымолвить что-то страшное:




Но вскоре, как только начинается строка «Дай нам твой покой», страх преодолевается. Наступает невыразимое блаженство, передаваемое движением восьмых вверх и вниз. Кажется даже, что это движение, как и в рождественских хоралах, изображает «небесное воинство», которое возглашает с небес: «Мир на земле». Как и некоторые прелюдии на тему ангельского пения «Allein Gott in der Höh' sei Ehr», так и последняя строка хорала «O Lamm Gottes» заключается восходящим кадансом, будто небесные вестники, принеся мир на землю, вернулись в свое царство:

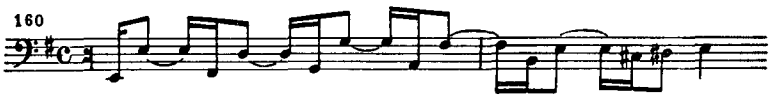



Мелодию «Jesus Christus unser Heiland» Бах истолковал в «Клавирных упражнениях» как пасхальный хорал. Не заботясь

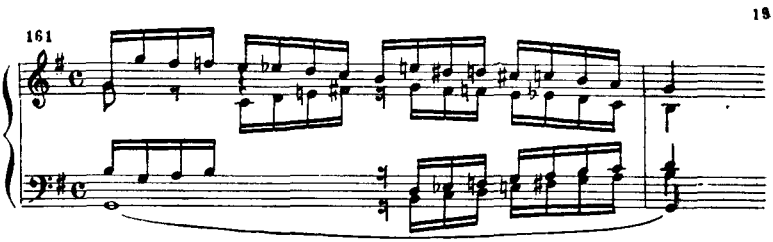
о дальнейшем содержании текста, он создает фантазию, в которой несокрушимая вера в прощение грехов передается характерным мотивом шага. В новой, более поздней прелюдии на тот же хорал (VI, № 31) композитор отображает в звуках четыре строки первой строфы. Они гласят:

«Иисус Христос, спаситель наш,
Отвел от нас гнев божий;
Страдая тяжко,
Освободил нас от мучений адских».

Удивительно мягко, сердечно написана фантазия на первую строку: она словно излучает очарование слова «спаситель». Непосредственно над ней идет изображение взрывов божьего гнева — мотив напоминает своим ритмом сопровождение ариозо «Erbarm' es Gott» в «Страстях по Матфею», это ариозо повествует о бичевании Христа:



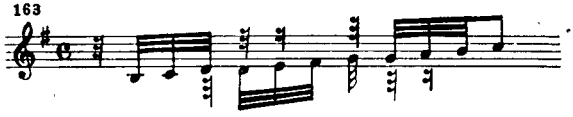

В третьей части Бах изображает «горькое страдание» в фантазии, построенной на хроматическом мотиве скорби; голоса идут то в одном направлении, то в противоположном. Приводим заключение этой части:




Последняя строка: «Освободил нас от адских мук» — передается коротким мощным мотивом воскресения:

Кажется, будто в этом увлекательном заключении ощущаешь мощь спасительной руки, вытаскивающей человечество

из преисподней. Необычайно убедительно первое же вступление мотива:




Победоносное вознесение передается в кадансе, распространенном на три такта.

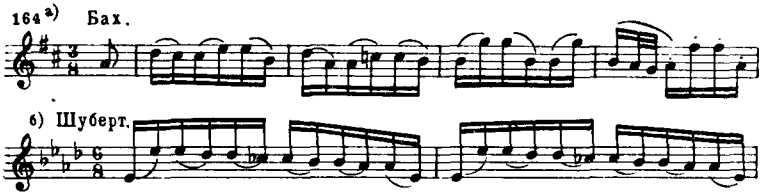
Спрашиваешь себя, чему здесь больше удивляться: простоте или ясности музыкального языка?

## XXIII

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАНТАТ

### Картинные темы

Бах очень любил передавать в музыке движение волн. Его либреттист Пикандер знал это, и потому в светской кантате в честь королевского дома выступают все реки Саксонии и Польши, которые предвещают славу повелителю. Наиболее совершенно передает Бах движение волн в светской кантате «Крадитесь, игривые волны» (№ 206), написанной ко дню рождения Августа III. Любопытно сходство между главным мотивом первого хора баховского творения и сопровождением в известной баркароле Шуберта:




В кантате № 81 речь идет об усмирении бури (Марк, 4, 35—41). Сначала Бах рисует беспокойное волнение вод, затем разразившуюся бурю. Оркестровое сопровождение первого хора кантаты № 7 изображает волны на Иордане. Следует обратить внимание на то, как различно передаются движение текущей воды и зеркальная поверхность озера.

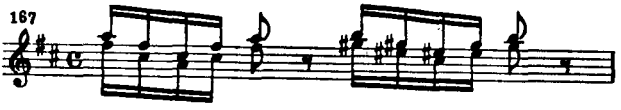
Очень часто довольно одного только слова, чтобы вызвать к музыкальной жизни мотив волн. В ариозо кантаты № 56 бас поет: «Мое странствование по миру подобно путешествию по морю». Для Баха этого достаточно, чтобы виолончели на протяжении всей пьесы исполняли следующую фигуру:

Басовая фигура арии «Sich üben im Lieben» из светской кантаты «Скройтесь, печальные тени» (№ 202) объясняется тем, что в тексте встречаются слова «Здесь шумят волны»:

166

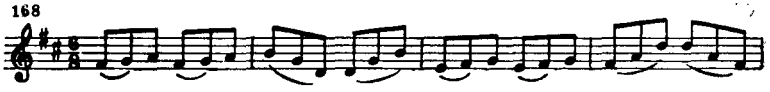
Речитатив из светской кантаты «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (№ 215) сопровождается волнообразным движением только потому, что в тексте стоит слово «Балтийское море»:

167



В кантате № 88 Бах видит перед собою Генисаретское озеро, на берегах которого во исполнение старозаветного предсказания Иисус призывает своих учеников стать ловцами душ человеческих. Этому видению соответствует мотив волн:

168



Подобное же движение возникает в одной арии светской кантаты «О довольстве» (№ 204) из-за попутно встретившегося в тексте слова «океан». В кантате № 10 речитатив посвящен обещанию бога сделать потомство Авраама многочисленным, как песок в море. Бах сразу же ощущает потребность перенести слушателя на берег моря и для этого в сопровождении дает мотив:

169

Очень охотно Бах изображает и движение облаков. Обычно он их живописует пассажами по ступеням гаммы; они движутся то в одном направлении, то в противоположном, сталкиваясь друг с другом. Наряду с вступительным хором кантаты № 26 и большой звуковой картиной в начале светской кантаты № 205[1] в качестве типичного примера для подобного изображения назовем первую басовую арию из кантаты № 94.

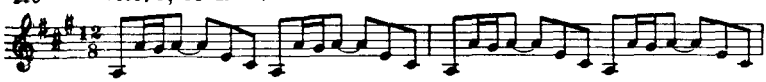
В начале весенней кантаты № 202 вздымающиеся вверх арпеджии рисуют поднимающийся туман. Мрачные тучи на-

---

[1] Приведено на стр. 361.

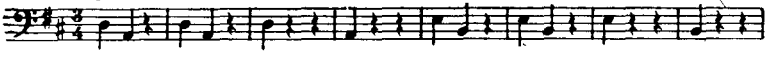
ших грехов, о которых идет речь во вступительной арии кантаты № 154, изображаются торопливым, беспокойным мотивом:

170 Viol. I, II und Viola



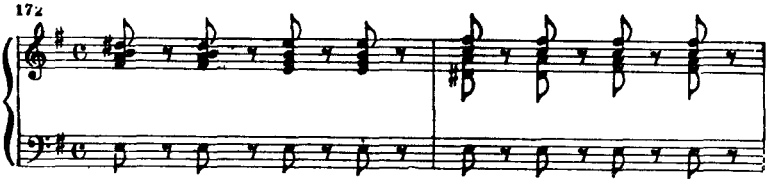
Нередко в баховской музыке слышится похоронный звон. Для этого не требуется даже соответствующего выразительного слова, которое вызывает потребность в звуковой картине,— достаточно, чтобы речь зашла о смерти или жизненном конце. Иногда это только неясно, издалека звучащие колокольчики, которые слышатся в pizzicati струнных, но очень часто и громкий звон вблизи, передаваемый всеми возможными инструментами. К интереснейшим партитурам в данном отношении относятся симфоническое сопровождение первой пьесы кантаты № 8 и речитатив «Der Glocken bebendes Getön» («Дрожащий звон колоколов») из траурной оды (Б. XIII/3) [1]. Обратим внимание на звуковой и ритмический реализм этих изображений! В теноровой арии «Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde» — «Скорей приди (буквально: ударь), блаженный час» кантаты № 95 в басу слышны эти «удары» — бой часов:

171 pizz.



В басовом речитативе «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an» («Смотри, я стою у двери и стучу») из кантаты № 61 (первая редакция) композитор создает сопровождение, в котором слышится стук в дверь:

172

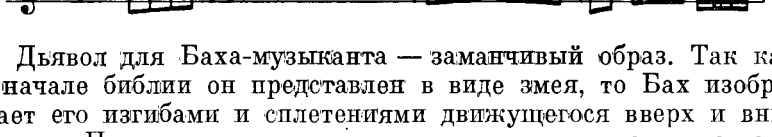


Бах охотно изображает звуками и смех, например, в музыке первого хора кантаты № 110 («Рот наш полон смеха»), и в первой басовой арии «Как весело буду смеяться!» светской кантаты № 205. Обратим внимание и на basso ostinato речитатива «Jedoch dein heilsam Wort, das macht mit seinem süßen Singen, daß mir das Herze wieder lacht» («Твое же спасительное слово своим сладостным пением снова заставляет мое серд-

[1] См. также кантаты № 161, 124, 127, 105.

це смеяться») из кантаты № 113. В кантате № 166 тем альтовой арии гласит: «Будьте бдительны, когда счастье вам улыбается»:

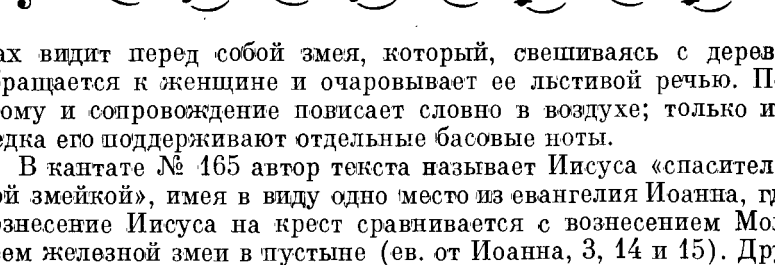
173



Дьявол для Баха-музыканта — заманчивый образ. Так как в начале библии он представлен в виде змея, то Бах изображает его изгибами и сплетениями движущегося вверх и вниз мотива. По его теологии сатана тождествен дьяволу; поэтому извивающиеся мотивы появляются и там, где «виновник зла» носит имя сатаны.

В первом хоре кантаты № 19 («Началась битва») и в хоре кантаты № 80 на слова «И если б мир был полон чертей» Бах выпускает целую толпу дьяволов для осады божественных сил. Очень характерный «сатанинский» мотив находим в кантате № 40. Текст басовой арии гласит: «Адский змей, тебе не страшно? Ныне родился тот, кто, победив, размозжит тебе голову». В музыке слышны не только извилистые движения змеи, но и мощные удары ног, раздавливающих голову, как об этом сообщает старое предание:

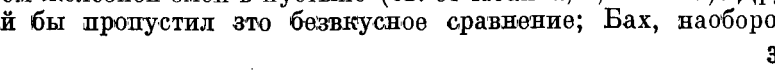
174



При словах «победив, размозжит тебе голову» мотив змея переходит вниз, в бас.

Следующий речитатив для альта рассказывает о змее в раю. Обстановка обрисовывается нежным укачиванием:

175

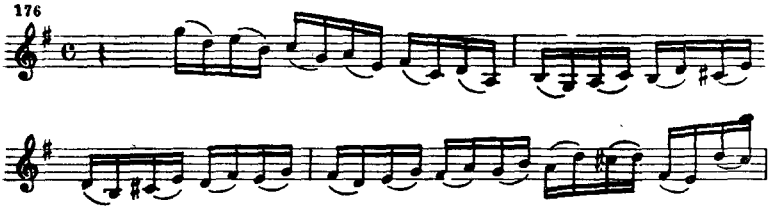


Бах видит перед собой змея, который, свешиваясь с дерева, обращается к женщине и очаровывает ее льстивой речью. Поэтому и сопровождение повисает словно в воздухе; только изредка его поддерживают отдельные басовые ноты.

В кантате № 165 автор текста называет Иисуса «спасительной змейкой», имея в виду одно место из евангелия Иоанна, где вознесение Иисуса на крест сравнивается с вознесением Моисеем железной змеи в пустыне (ев. от Иоанна, 3, 14 и 15). Другой бы пропустил это безвкусное сравнение; Бах, наоборот,

охотно принимает его, так как оно дает повод отобразить движение спасительной змеи:

176



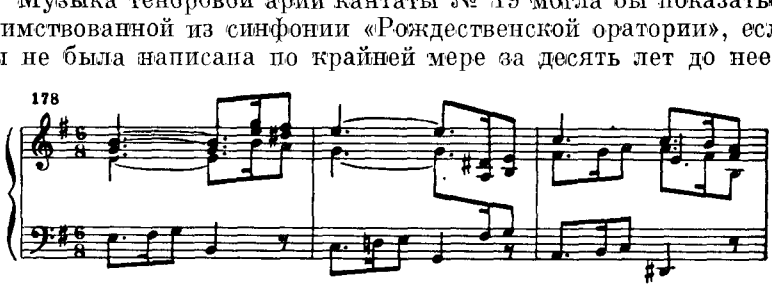
И ангелы имеют у Баха свой мотив. В основу его положен легко парящий ритм; в синфонии «Рождественской оратории» он проводится струнными и флейтами, тогда как гобои передают музыку пастухов:

177

Тот же мотив снова появляется в басу и в интерлюдиях хорала «Wir singen dir in deinem Heer», заключающего вторую часть. Предшествующий речитатив поясняет, что эту песнь поют люди, присоединившиеся к музицированию ангелов.

Музыка теноровой арии кантаты № 19 могла бы показаться заимствованной из синфонии «Рождественской оратории», если бы не была написана по крайней мере за десять лет до нее:

178



Тот же мотив появляется в терцете «O wohl uns!» кантаты № 122:

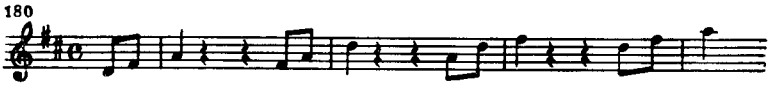
179

В тексте ничего не сказано об ангелах. Может показаться простой случайностью сходство этой басовой фигуры с мотивом ангелов. Но, если взглянуть на предшествующий речитатив, становится ясным, почему Бах вводит здесь мотив ангелов. Речитатив гласит: «Ангелы, ранее избегавшие вас, как проклятых, заполняют сейчас небо в высшем хоре». Следовательно,

здесь идет речь, как и в хорале «Рождественской оратории», о совместном музицировании ангелов и людей.

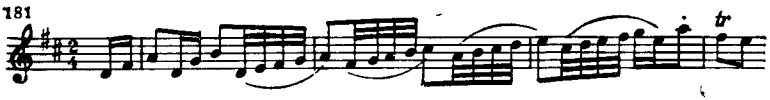
Как только Бах находит образ, соответствующий какому-либо движению, которое можно изобразить звуковой линией, он передает его в музыке. Никогда Бах не оставляет без внимания такие слова, как «воскресать» или «возвыситься». Известно, как в си-минорной мессе первая труба передает слова «Et expectò resurrectionem» («И ожидаю воскресения»):

180



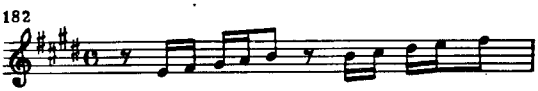
В дуэте «Ich lebe, mein Herze» кантаты № 145 в основу сопровождения положен подобный же мотив воскресения:

181



В арии «Mein Jesus ist erstanden» кантаты № 67 господствующим является следующий мотив:

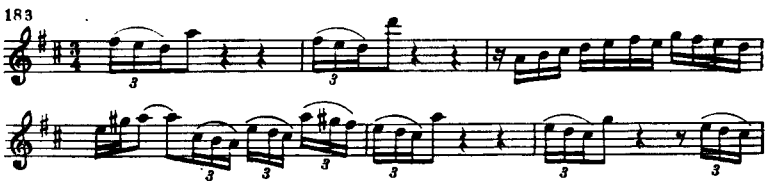
182



Он появляется и в больших хорах кантат № 140 и 115; текст дает повод для изображения восходящего движения.

Очень характерна тема кантаты № 36 «Взлетайте радостно ввысь»; в ней слышатся мощные удары крыльев:

183



Подобные же взлеты, рассекающие воздух, находим в сопровождении басовой арии «Der Glaube schafft der Seele Flügel» («Вера дает душе крылья») кантаты № 37.

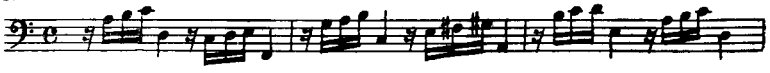
Речитатив «Auf sperren sie den Rachen weit» («Они широко разевают пасть») из кантаты № 178 изображается звуками так:

184

Противоположное движение передает в «Страстях по Матфею» фразу «Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder» («Спаситель преклоняется перед своим отцом»), а также в кантате № 92 слова «Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt!» («Глядите, глядите, как разбивается, падает, рушится») и во вступительной арии кантаты № 188 на слова «Когда все рушится, все падает».

Мотив падения сопровождает заключительный хорал кантаты № 76. Интервалы в септиму напоминают басовую фигуру в хоральной прелюдии «Durch Adams Fall» (V, № 13). Вот этот мотив:

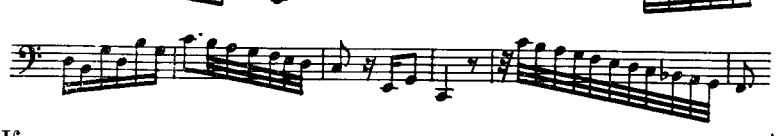
185



Хоральный текст не дает никакого повода для сочинения такого мотива. Зато предшествующий текст заканчивается словами: «Потому смиренно посылаю тебе эту молитву». Очевидно, сопровождение должно показать, что хорал и есть эта смиренная молитва, которую, преклонив колени, поет многочисленная толпа.

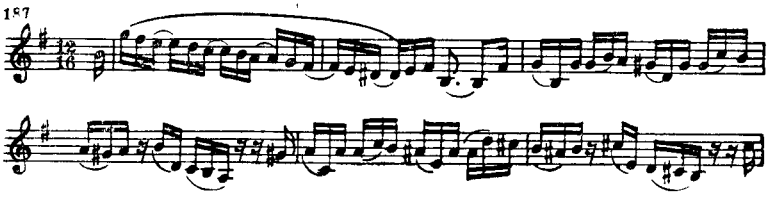
Бах не останавливается и перед сложнейшей передачей движения, если таким путем удается реалистичнее изобразить его. В басовой арии «Stürze zu Boden schwülstige Stolze» («Пусть рухнет на землю напыщенная гордость») кантаты № 126 он не удовлетворяется изображением крушения, но передает еще попытки восстановления, за которыми следует уже последнее, заключительное крушение:

186



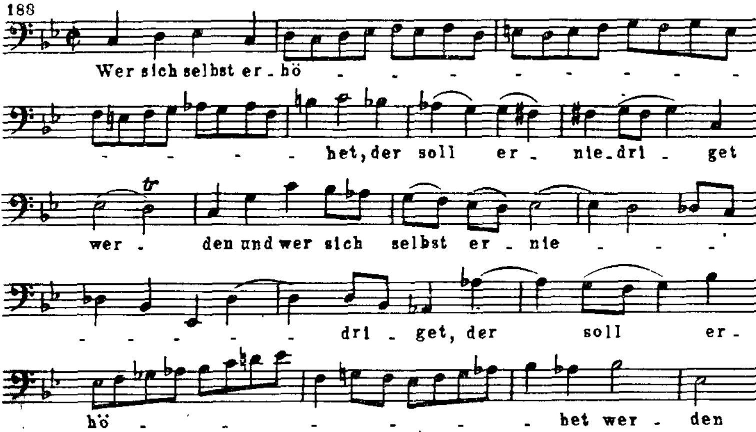
Крушение и стремление вновь подняться рисует он в теноровой арии «Wir waren schon zu tief gesunken» («Мы слишком низко уже пали») кантаты № 9:

187



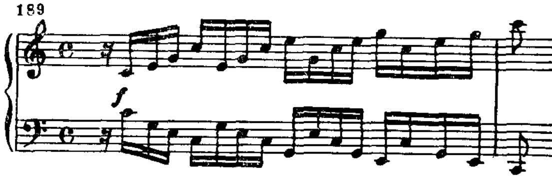
Известно, как Бах воплощает в музыке изречение Иисуса в первом хоре кантаты № 47: «Кто себя сам возвышает, тот должен унижен быть, и кто себя сам унижает, тот должен возвышен быть» [1]:

188




Как мало меняется звуковой язык Баха в изображении движения, показывает один речитатив из кантаты № 43, в котором слово «zerstreuen» («рассеются») он передает точно так же, как и в сопровождении изречения Иисуса из «Страстей по Матфею» — «Поражу пастыря, и рассеются овцы стада»:

189



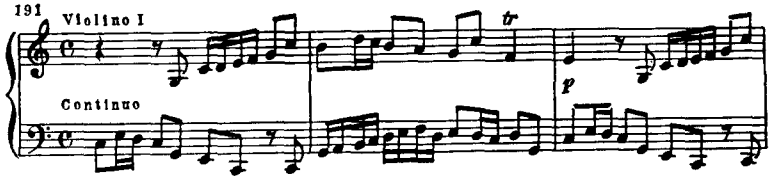

В альтовой арии кантаты № 2, воплощая слова: «Уничтожь, о боже, учения, извращающие твое слово», он создает такую картину музыкальной «извращенности», что слушатель воспринимает это как несогласованное движение вокальных голосов и сопровождения. Данное произведение больше всего напоминает хоральную прелюдию на пение ангелов «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (VI, № 5); Бах изображает в ней чарующий беспорядок, с которым небесное воинство исчезает в облаках.

---

[1] Евангельский текст дается здесь в дословном эквиритмическом переводе с немецкого *(примеч. переводчика).*

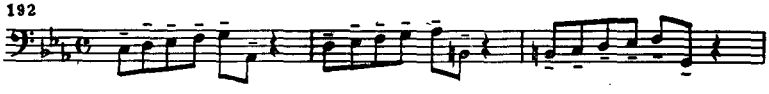
Он передает в звуках и напряженное усилие. Характерна в этом отношении тема арии «Herz, zerreiß des Mammons Kette» из кантаты № 168 — подлинный образ Лаокоона в музыке:

Поразительную смелость обнаруживает он в рождественской кантате № 121. Текст басовой арии «Johannis freudenvolles Springen erkannte dich» восходит к изречению из евангелия от Луки: «Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее». Вся музыка здесь — сплошная цепь сильных конвульсий:

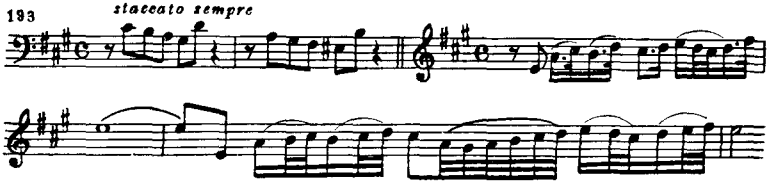



Мотив шага

Бах никогда не пропустит в музыке слов, обозначающих бег или ходьбу. В начальном ариозо кантаты № 159 мы видим Иисуса, видим, как он идет впереди учеников, затем оборачивается, останавливается и все снова повторяет слова о предстоящих ему страданиях — слова, которые ученики не могут понять:




В кантате № 108 на текст из евангелия от Иоанна: «Лучше для вас, чтобы я пошел; ибо, если я не пойду, утешитель не придет к вам» (ев. от Иоанна, 16, 7) — Бах передает в басах мотив шага, над которым движется прекрасная, полная возвышенного утешения звуковая арабеска гобоев:

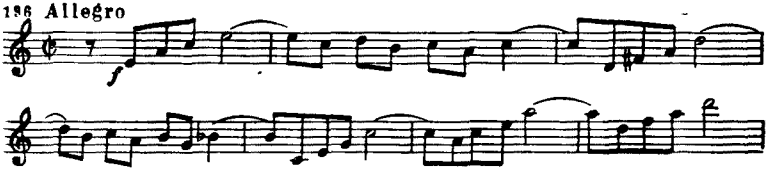



И в кантате № 166, согласно тексту («Куда идешь ты?»), мотив шага играет соответствующую роль. Очень характерна

также тема фугированной прелюдии из кантаты № 152 («Вступи на путь веры»):

В речитативе «Geh' Welt! behalte nur das Deine» из кантаты № 64 слова «Geh' Welt» («Прочь мир!») он передает аналогичной басовой фигурой, как и в «Страстях по Матфею», живописуя удаление Иисуса с учениками в Гефсиманию:

В кантате № 135 музыка последней басовой арии, сопровождающая слова: «Прочь все вы, зло творящие, прочь!», изображает поспешный, испуганный бег:




Торопливость передает бас в дуэте «Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten» («Мы спешим, мы усердны, хоть и слаб наш шаг») кантаты № 78:

Подобное движение характеризует и слова «Спеши, радостное сердце» в теноровой арии кантаты № 83.

По указаниям Баха, все эти восьмые, передающие движение, исполняются staccato — конечно, тяжелым.

Чтобы изобразить преследование или совместный бег, Бах применяет имитационное, иногда каноническое голосоведение [1].

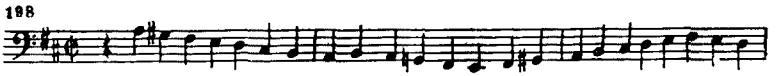
Очень обширно символическое применение мотивов шага; по хоральным прелюдиям еще нельзя было составить себе правильное представление об их разнообразии. Размеренные, спо-

---

[1] Из многочисленных примеров изберем следующие: дуэт и хор «Kommt, eilet und laufet» из «Пасхальной оратории», арии «Ich folge dir gleichfalls» и «Eilt, ihr angefochten Seelen» из «Страстей по Иоанну»; ария из кантаты № 124; теноровая ария кантаты № 26.

койные шаги обозначают решимость и убежденность. Вспомним басовое сопровождение в Gredo из си-минорной мессы:

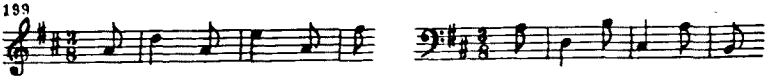
198



Подобное же спокойное движение свойственно и басам в Confiteor.

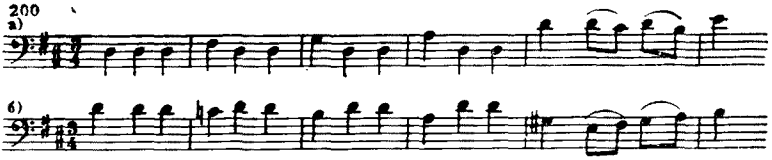
Широкие интервалы в мотивах шага обозначают силу, гордость и упрямство. В этом отношении типичны темы хора «Herr, wenn die stolzen Feinde toben» из «Рождественской оратории»:

199



Еще величественнее выполнено это живописание в темах кантаты № 50:

200

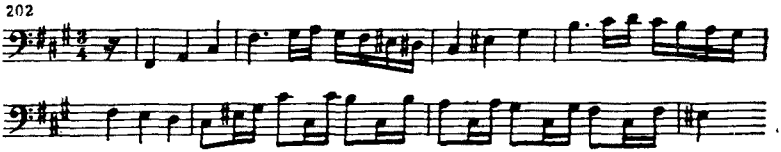


То же происхождение имеет тема хора «Fecit potentiam» из «Магнификат»:

201

Такова же и тема басов в «Deposuit potentes», что особенно заметно в заключении:

202



Он поручает басам слово «potentes» («сильные»), тогда как скрипки изображают низложение:

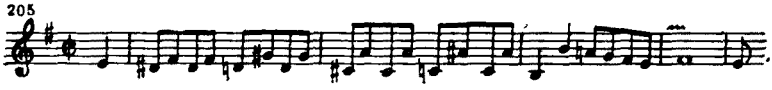
203

В басовой арии кантаты № 10 — этого немецкого «Магнификат» — он объединяет оба мотива в одной теме:

204

На основе этих мотивов ясно, какую гигантскую идею Бах выражает темой органной ми-минорной фуги:

205

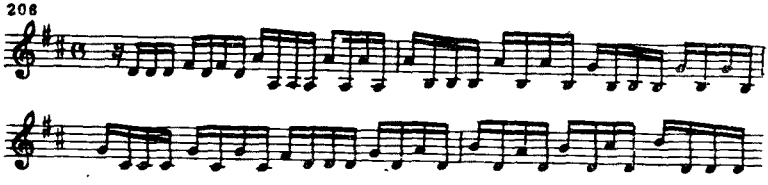


## Мотив тревоги

Желая изобразить шум сражения, Бах применяет особую подгруппу мотивов шага: будто он желает вызвать у слушателя представление об ударах лошадиных копыт о землю и грозном топоте марширующих полков.

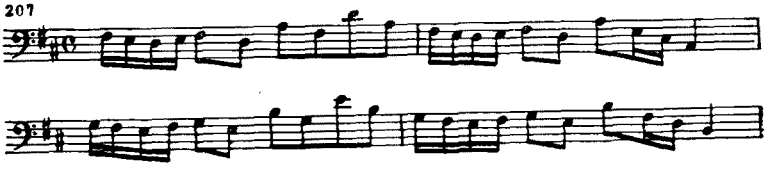
Образцовый пример подобных мотивов находим в музыкальном сопровождении второго стиха кантаты № 80 на следующие слова: «Mit unsrer Macht ist nichts getan... es streit für uns der rechte Mann»:

206



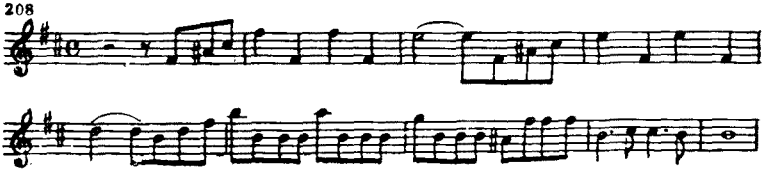
В несколько ином виде мотив тревоги появляется в басовой арии кантаты № 62 (вторая редакция):

207



Иначе обстоит дело в кантате № 79, где этот же мотив сопровождает мольбу верующих: «Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr!.. obgleich sehr wider uns die Feinde toben...»

208



В заключительной арии кантаты № 70 также появляется мотив тревоги:

209

Бах изображает здесь гибель мира. В последней арии кантаты № 67 Бах пользуется тем же мотивом для большой звуковой картины, повествующей о появлении Иисуса перед одиннадцатью учениками. Музыка изображает мирскую суету, окружающую робких учеников. Когда Иисус взглянул на них, они поют: «Благо нам! Иисус нам поможет в борьбе»; после слов «Мир вам» мотив тревоги исчезает.

Подобный же мотив появляется в басовой арии кантаты № 27, где упоминается слово «Weltgetümmel» (мирская суета).

Насколько отчетливы выразительные приемы Баха, узнаем из того, как использован мотив тревоги при сопровождении слов Иисуса в «Страстях по Иоанну»: «Если бы от мира сего было царство мое, то служители мои боролись бы за меня, чтобы я не был предан иудеям»:

210

## Мотивы утомления

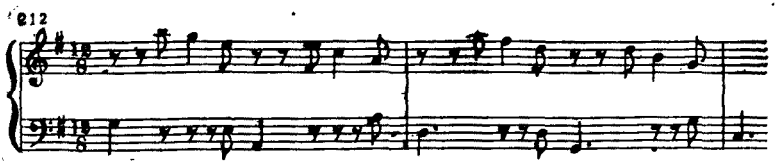
Утомление и слабость выражаются синкопированными мотивами шага.

В кантате № 156 Бах изображает усталый, запинающийся шаг земного странника: он находится уже в конце своего жизненного пути и сейчас близок к могиле:

211

В кантате № 125 изображается усталая поступь, скорее даже шаг человека спотыкающегося, все время падающего:

212



В первой части вступительного хора кантаты № 39 преобладает подобное же изображение усталого, неровного шага. Передавая слова: «скитающихся бедных ввели в дом»,— Бах изо-

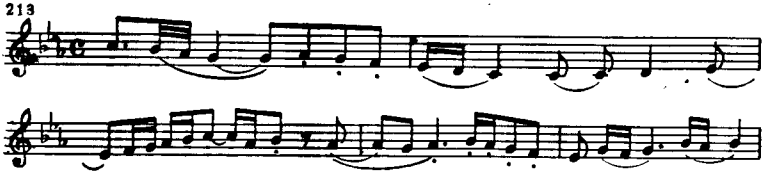
бражает процессию измученных людей — их ведут в дом, где они обретут покой.

В кантате № 97 встречается следующий текст:

«Ложусь ли поздно спать,
Встаю ли снова рано,
Лежу или вперед иду,
Усталый и в оковах...»

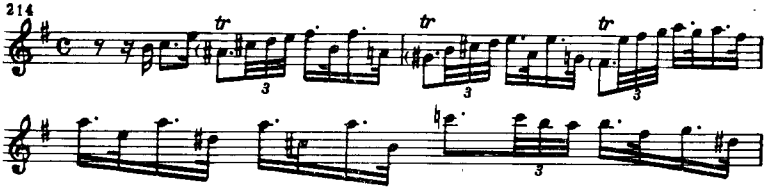
Тема, передающая слова «ложусь» и «встаю», предельно характерна:

213



Усталые, неверные шаги обозначают также неустойчивую веру. Широко разработанное изображение подобного рода находим в кантате № 109. Особенное внимание обратим на тему арии «Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen» («Как непрочны все мои надежды») [1]:

214




В идеализированной форме синкопированные мотивы шага изображают усталость, находящую успокоение в смерти; таковы, например, темы прекраснейших колыбельных, в которых Бах передает блаженную смертную истому. И в первом хоре кантаты № 95 инструменты проводят подобный же мотив:

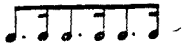
215

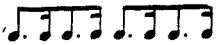


Прекрасна тема басовой арии «Schlummert ein, ihr matten Augen» («Закройтесь, усталые очи») кантаты № 82:

216

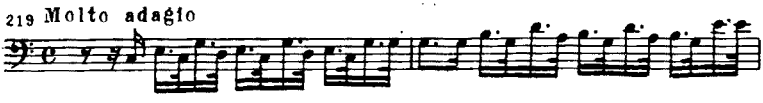
[1] См. еще басовую арию кантаты № 96 и сопрановую — № 105.

Ритм 

Ритм  в восприятии музыкального человека вызывает прежде всего представление о чем-то торжественном. В пьесах с обозначением Grave из старинных французских увертюр данный ритм имеет то же значение, что и в сцене Грааля из «Парсифаля» Вагнера. В том же ритме выдержана органная прелюдия Es-dur, открывающая сборник больших хоралов, посвященных изложению догмы; именно поэтому она задумана особенно величественно. Бах применяет этот ритм и в шестом стихе кантаты № 4 на текст «Так празднуем высокий день». В кантате № 182 слово «Himmelskönig» («царь небесный») дает повод для создания темы:

Этот же ритм появляется во многих ариях, где речь идет о Христе. Так, в рождественской кантате № 91 ритмом поясняется текст: «Die Armut, so Gott auf sich nimmt» («Нищету, которую бог взял на себя»):

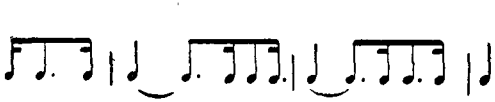
Подобный ритм появляется и в первом хоре кантаты № 127. В басовой арии кантаты № 31 уже одного слова «князь жизни» Баху достаточно для применения торжественного ритма:




Не следует смешивать торжественный ритм с другим, который внешне схож с ним тем, что каждая единица времени здесь разбивается на две ноты, причем одной из них придается $^3/_4$, а другой — $^1/_4$ основной единицы. Этот последний ритм встречается главным образом в трехдольном размере и оживленном темпе, тогда как торжественный проходит в медленном движении на четыре четверти. Далее оживленный ритм имеет затакт и прерывается нотами разной длительности или

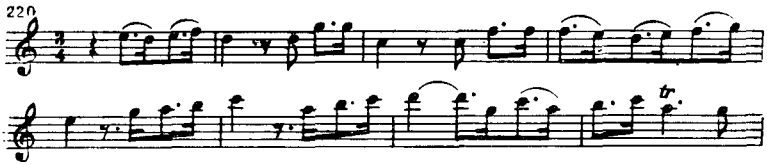
паузами; в торжественном же ритме подчеркивается сильное время такта и основной ритмический рисунок сохраняется неизменно.

Последний вариант можно записать следующей формулой:

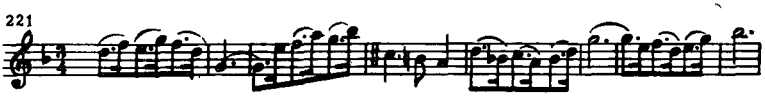


Он выражает сильные аффекты, иногда радостные, но чаще скорбные. Бах пользуется ими преимущественно для передачи испуга, ужаса, отчаяния.

Типическую его формулу находим в покаянной арии Петра «Ach mein Sinn» из «Страстей по Иоанну». В качестве другого примера приведем еще первый дуэт кантаты № 58:

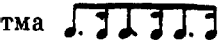



В кантате № 60 подобным же образом передаются слова «Последний вздох меня страшит»:

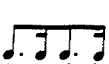


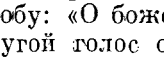

Ритм встречается еще в тех случаях, когда надо вызвать представление о затрудненном движении, как, например, в арии «Komm, süßer Kreuz» из «Страстей по Матфею», где музыка сопровождает шаги Симона Киренеянина, согнувшегося под тяжестью креста. Он может изображать и резкие удары бича, как в ариозо «Erbarm es Gott» из «Страстей по Матфею», и стремительные движения головы раздраженной змеи, как в арии «Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen» — тоже из «Страстей по Матфею».

Этот ритм многозначен, так как существуют различные формы подобного движения. Но никогда не возникает сомнения, что́ именно Бах желает выразить данным ритмом в том или ином случае. Он придает и такту и строению фразы столь своеобразную четкость, что непосредственная связь этого ритма с текстом становится очевидной.

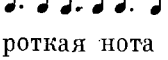
Все приведенные сейчас формулы ритма  имеют одно общее: короткая нота исполняется не легко, а тяжело, не как легкий выдох, а как предыкт следующей ноты. Вот более точная запись этого торжественного, аффектированного ритма:

Наше толкование не опровергается тем, что Бах, ставя в подобных случаях лиги, объединяет короткую ноту с предшествующей длинной, следовательно, пишет так:

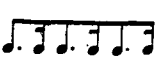
Он подчеркивает этим лишь необходимость связной игры, не касаясь вопроса о том, как играть короткую ноту, тяжело или легко. Если же ее надо играть тяжело, то для слуха она устремляется к следующей ноте — только так мы слышим ее. Об этом же свидетельствует и приведенный выше пример из вступительного дуэта кантаты № 58. Хотя темп пьесы — Adagio, помеченное самим Бахом, и дуга связывает короткую ноту с предшествующей:  все же здесь царствует ритм, передающий сильный аффект. Он производит впечатление только в том случае, если вторую ноту исполнять не легко, а несколько тяжело. Обратим внимание на внутреннее беспокойство, которое ощущается и в этой музыке и в арии из кантаты № 60, что проистекает от жесткой последовательности интервалов, применяемых здесь Бахом.

Вопрос о лигах в обеих ариях поучителен, ибо текст допускает два толкования: выражение сильной страсти и покоя. Обе арии задуманы как диалоги. На жалобу: «О боже, сколько горя претерпел я за это время» — другой голос отвечает: «Терпи! Терпи!» Во второй арии за испуганным восклицанием: «Последний вздох меня страшит» — следует успокоение: «Меня рука спасителя укроет». Поэтому правильное исполнение зависит от того, какое из отмеченных двух состояний Бах хотел передать своей музыкой. Если бы ритм  в этом

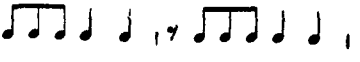
случае не был подтвержден иным способом, то музыку в обеих ариях можно было бы понимать, как выражение умиротворения и утешения. Но нельзя забывать, что в том случае, когда текст предоставляет для музыкального изображения выбор между двуям чувствами, Бах часто предпочитает более сильное в эмоциональном отношении, не обращая внимание на то, верно ли он выражает смысл текста как целого.

Тот же ритм  встречается у Баха и в другом виде, когда короткая нота воспринимается как разрешение предшествующей и исполняется совсем легко, как придыхание. Точнее это можно записать так:

Данная формула относится к многочисленной категории ритмов, изображающих легкое, нежное движение,— она выражает символические идеи мира и блаженства. Лишь на бумаге и для глаза данная формула кажется родственной двум предшествующим ритмам; при исполнении же она не производит такого впечатления и не имеет ничего общего с первыми двумя. Внешне она отличается от торжественного ритма тем, что обычно проводится в трехдольном размере, а от ритма, передающего сильную страсть,— полным отсутствием затакта.

Различия ритмов  у Баха исключительно важны для практики. Обычно дирижеры даже не задумываются над этой проблемой и любые варианты исполняют одинаково, отчего теряется смысл того, что задумал Бах. Желательно, чтобы этот ритм, его применение у Баха, значение и исполнение стали когда-либо предметом серьезного, специального исследования.

## Ритмы блаженства

Мотивы, основанные на ритме  в кантатах, как и в хоралах, выражают чувства радостного успокоения и блаженства. Дуэт из кантаты № 172 сопровождается следующим движением в басу:

225

Этот ритм большей частью появляется не в чистом виде, но в различных вариантах. В сопровождении теноровой арии «Sei getreu... nach dem Regen blüht der Segen» («Будь покоен... после дождя — благодать») кантаты № 12 он принимает следующий вид:

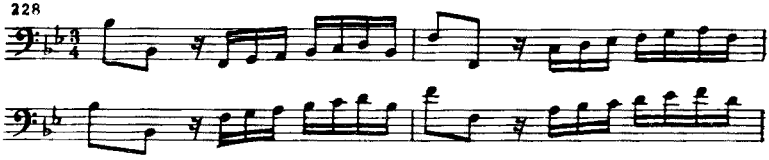
226

Яснее проступает он в дуэте из кантаты № 88. В кантате № 128 он соединен с мотивом радости:

227

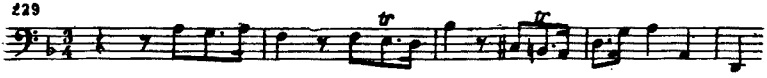
Ритм блаженства может быть еще оживлен пассажами из шестнадцатых, как, например, в кантате № 143:

228



Его можно обнаружить и в сопровождении речитатива «Ach! Herr Gott, durch die Treue dein, wird unser Land in Fried' und Ruhe sein» из кантаты № 101:

229



И даже в музыке на слова «Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte» в кантате № 173 еще чувствуется этот ритм:

230

Иного рода мотив счастья возникает при изображении спокойного, мягкого движения волн. В одном из речитативов кантаты № 167 он появляется в басу на словах «Mit Gnad' und Liebe zu erfreun»:

231

Речитатив «Траурной оды» в том месте, где поется о блаженной кончине принцессы, сопровождается следующей фигурой в басу:

232

Приводим еще сопровождение альтовой арии кантаты № 87:

233

Тема арии «Sanfte soll mein Todeskummer» («Кротким будет мое смертное томление») из «Пасхальной оратории» гласит:

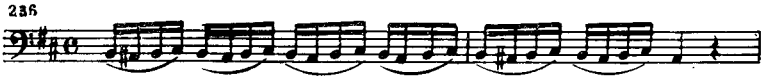
234

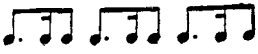
В средней части первого хора кантаты № 25 мотив спокойного волнообразного движения появляется, чтобы передать слово «Friede» («покой»):

235

Во всех этих случаях речь идет о родственных в символическом отношении мотивах волн. В качестве доказательства приведем басовое сопровождение речитатива «Die stille Pleiße spielt mit ihren kleinen Wellen» («Маленькие волны тихого Плейса играют») из светской кантаты № 207 а:

236



Несколько более оживленный оттенок мирной радости Бах передает мотивом с формулой  обычно на $^{12}/_{8}$ и $^{9}/_{8}$, иногда на $^{6}/_{8}$ и $^{3}/_{4}$. Подобные ритмы у других композиторов встречаются довольно редко. Бах же с особенной

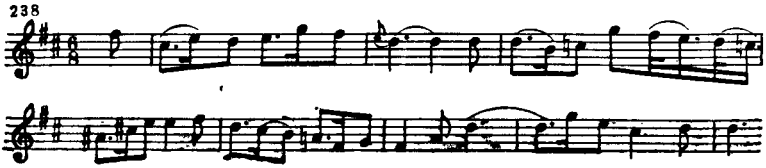
любовью к ним обращается, чтобы на этой основе создавать свои красивейшие, пластичные большие периоды. И те и другие изображают почти неземное чарующее движение, которым Бах передает просветленную радость, преодолевающую скорбь.

Тема теноровой арии кантаты № 87 — одна из прекраснейших в этом роде:

237

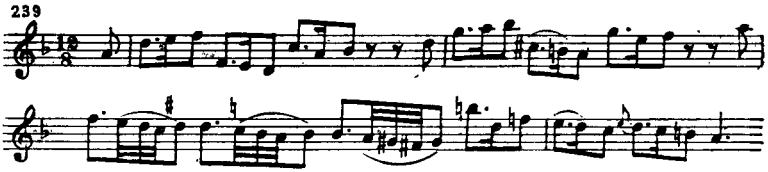
Упомянем еще тему сопрановой арии кантаты № 29:

238



Подобная же тема передает в первом хоре кантаты № 68 идею вечной милосердной любви:

239



Особая разновидность этого ритма отличается более тяжелым движением, выделяющим третью восьмую. Бах пользуется подобным ритмом, передавая скорбный пафос. Типичны для него сицилиана из четвертой сонаты для скрипки и чембало и скрипичное сопровождение арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею».

К этим трем главным формулам для выражения чувств, передаваемых словами «покой» и «блаженство», добавим еще четвертую, по внешнему виду родственную торжественному ритму. В качестве примера приведем тему «Friede sei mit euch!» из заключительной арии кантаты № 67:

240

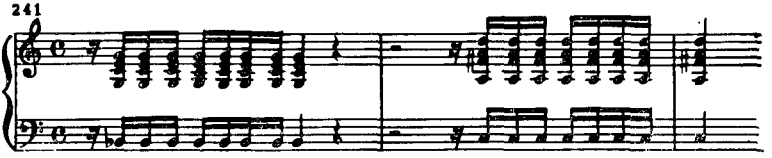
## Мотив испуга

Чтобы выразить испуг, Бах применяет последовательность восьмых и шестнадцатых, повторяемых на одной и той же ноте: они изображают дрожь или трепет. Само по себе это

средство довольно примитивно. Тем не менее Баху удается с его помощью создавать сильные эффекты, например, в первой части кантаты № 60, на протяжении которой все время звучит это трепетное биение. Также и речитатив с хором «O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz» («О скорбь! Здесь бьется измученное сердце») из «Страстей по Матфею» дает в этом отношении образцовый пример.

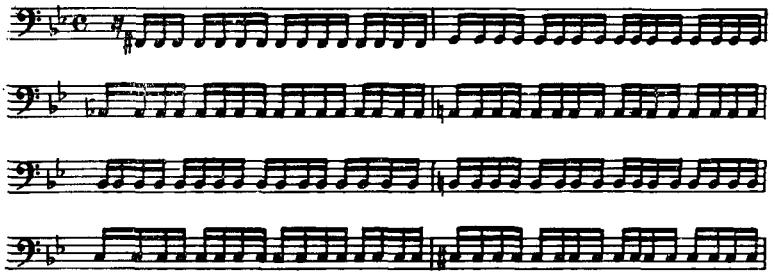
Басовый речитатив из первой части кантаты № 70 сопровождается целыми аккордами повторяемых шестнадцатых:

241



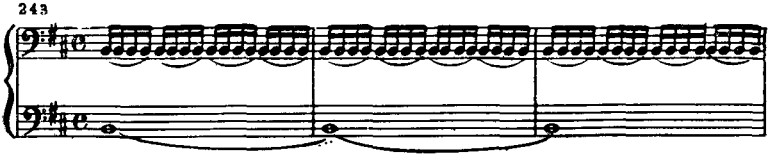
В басовом речитативе из второй части той же кантаты Бах применяет трепещущий бас, чтобы передать страх перед последним судом. В одном из речитативов кантаты № 46, где тоже идет речь о конце мира, чувство ужаса, вызываемое дрожащим басом, усиливается хроматическим мотивом:

242



В кантате № 42, дабы обрисовать страх учеников перед внезапно явившимся Иисусом, Бах сопровождает речитатив, следующий за прелюдией, одним только биением баса; текст речитатива взят из евангелия от Иоанна (20, 19): «К вечеру той же субботы, когда ученики собрались и двери были заперты из страха перед иудеями, пришел Иисус и стал посреди них»:

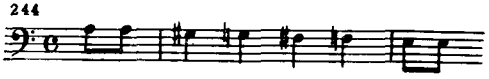
243



## Мотивы скорби

Чтобы выразить скорбь, Бах применяет два мотива, отчетливо разработанные еще в «Органной книжечке»: хроматический ход из пяти или шести нот, передающий мучительную скорбь, и равномерную последовательность попарно связанных нот, воспринимаемых как цепь вздохов.

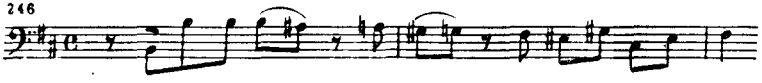
Хроматический мотив иногда появляется, чтобы выделить одно лишь слово, например, в заключительном хоре рождественской кантаты № 63 на слова: «...чтобы дьявол мог нас мучить»:




Подобным же образом отмечает Бах слово «Jammertal» («Долина слез») в одном речитативе кантаты № 91.

Часто хроматический ход применяется в качестве basso ostinato. Первый хор кантаты № 78 поддерживается следующим басом:

В первом хоре кантаты № 138 на песнь Ганса Закса «Warum betrübst du dich, mein Herz» тоже проводится basso ostinato:

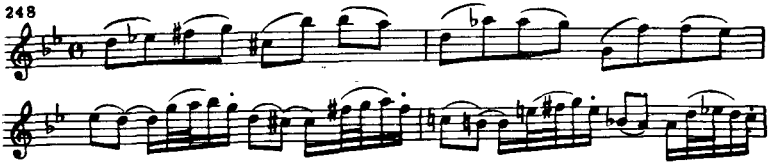



Хорошо известна басовая фигура в Cruzifixus из си-минорной мессы: она повторяется тринадцать раз:

Мотив вздоха является в двух формах: одна — реалистическая, другая — более идеализированная. Первая стремится передать действительные вздохи; другая, сотканная из одухотворенных вздохов, служит для выражения возвышенной жалобы.

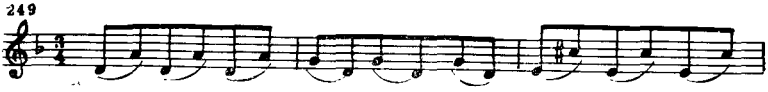
При словах «Ächzen und erbärmlich Weinen» из кантаты № 13 в музыке слышатся действительные стоны:

248



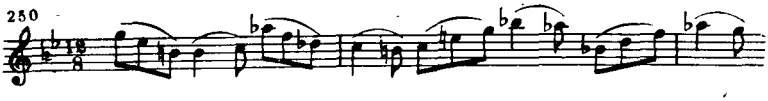
В первом хоре кантаты № 46 альты не перестают вздыхать, отмечая слово «скорбь»:

249



Слова «вздохи, слезы, горе, беда» из кантаты № 21 отображаются в музыке следующим образом:

250

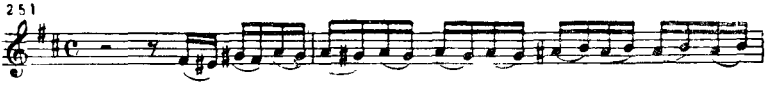


Нельзя отрицать, что в некоторых случаях Бах сильно преувеличивает высказанное в тексте чувство боли, заставляя оркестр изливаться в жалобах. Но его изображение глубокой скорби никогда не надоедает, хотя он все время возвращается к тому же мотиву. Это объясняется не только искусством композитора в постоянном варьировании мотива, но естественностью изображения. Вообще совершенство баховского звукового языка покоится на естественности выразительных средств.

Мотив возвышенной скорби отличается от предыдущего главным образом тем, что движется в более близких и мягких интервалах. Так благодаря гармонии просветляется скорбь.

В одном из речитативов «Траурной оды» этот мотив скорби выражается так:

251



Образцовый же пример находим в оркестровом сопровождении большого хорального хора «O Mensch, bewein' dein Sünde groß», заключающего первую часть «Страстей по Матфею»:

252

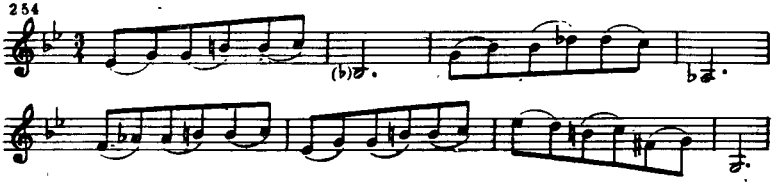
Бах ясно сознавал значение этого мотива в своей музыке: для первого хора кантаты № 146 «Wir müssen durch viel Trüb-

sal in das Reich Gottes eingehen» он заимствует Andante из своего клавесинного концерта и просто надписывает над ним вокальные голоса; оно основано на ритме двух связанных нот. Вот эта знаменитая тема:

253

Очень интересны здесь периодические разрывы естественного движения необычными интервалами. Целый ряд баховских тем скорби обладает указанной особенностью. Наиболее четко проявляется она в сопровождении слов: «Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich niht liebtest» — в кантате № 57:

254



Возвышенная скорбь изображается и в первой части кантаты № 56 и в синфонии кантаты № 12. В кантате № 182 мотив этот звучит в басу чудесной арии «Jesu, laß durch Wohl und Weh' mich auch mit dir ziehen»:

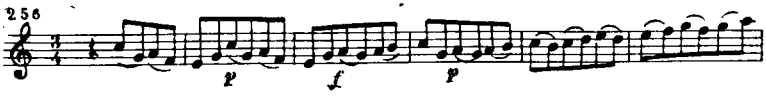
255

И траурный хорал из кантаты № 13 сопровождается тем же ритмом.

Бах применяет этот ритм и для выражения страстного желания, но с оттенком печали, например, в сопровождении вступительной арии кантаты № 162 и в первой арии кантаты № 32.

В наиболее просветленной форме мотив возвышенной скорби изображает страстное стремление к смерти. Заупокойная колыбельная «Letzte Stunde, brich herein, mir die Augen zuzudrücken» из кантаты № 31 начинается так:

256



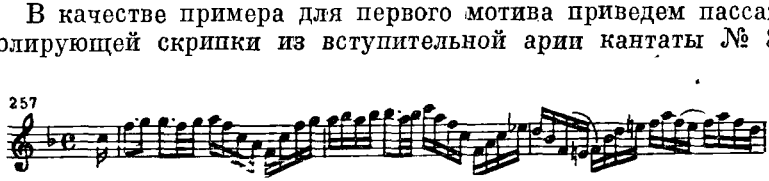

## Мотивы радости

Чтобы выразить радость, Бах пользуется в кантатах теми же двумя мотивами, что и в хоралах. Первый состоит из ожив-

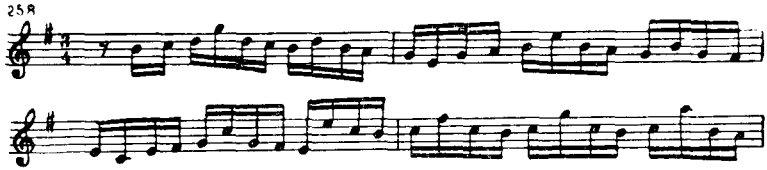
ленной последовательности звуков и передает более непосредственную, наивную радость; второй основан на ритме

и выражает скорее радостное движение.

В качестве примера для первого мотива приведем пассажи солирующей скрипки из вступительной арии кантаты № 83:




Этим мотивом Бах выражает преимущественно наивную радость. Можно привести целый ряд рождественских хоров, основанных на первом мотиве радости, например, в кантате № 133. Заключительный хорал кантаты № 167 сопровождается подобным же мотивом:

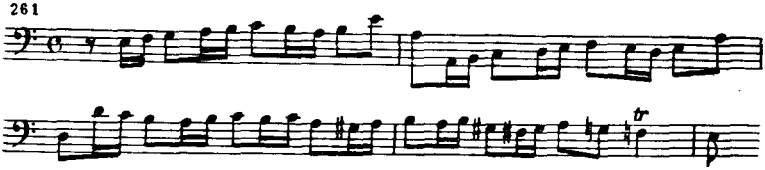



В кантатах, как и в хоралах, второй мотив является наиболее распространенным. Он принимает самые различные формы и поэтому может передавать все оттенки и особенности чувства радости. В произведениях Баха встречается по крайней мере двести мотивов, построенных на этом ритме радости, в то время как у Генделя и Бетховена их почти нет. Типично его проведение в скрипичном соло Laudamus из си-минорной мессы:

Этот же мотив звучит в басу вступительного хора из немецкого «Магнификат» — кантаты № 10:

и в басу первого хора кантаты № 16:

261



К этой же группе относится главный мотив оркестрового сопровождения в первом хоре кантаты № 62 (вторая редакция):

262

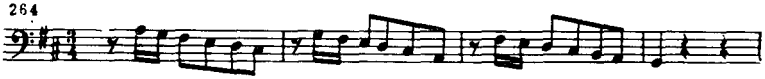
Мотив радости царствует и в хоре «Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen» из кантаты № 120.

Чтобы увидеть, как применяет композитор этот ритм в сопровождении речитативов, укажем на светскую кантату № 215. Бах передает здесь музыкой верность и любовь, которую подданные с «величайшей радостью» кладут к ногам своего князя.

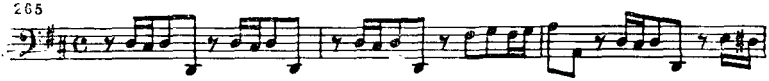
С особенной любовью применяет он мотив радости в басовых фигурах. Среди множества примеров выделим три типичных — из дуэта кантаты № 93, из вступительного хора кантаты № 69 (первая редакция) и из арии кантаты № 154:

263

264



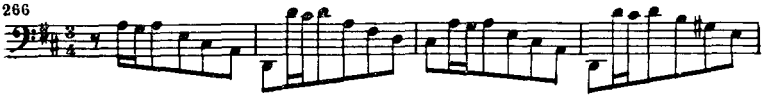
265



Эти мотивы передают радость, еще сдерживаемую в определенных границах. Чем смелее тема, тем сильнее радость.

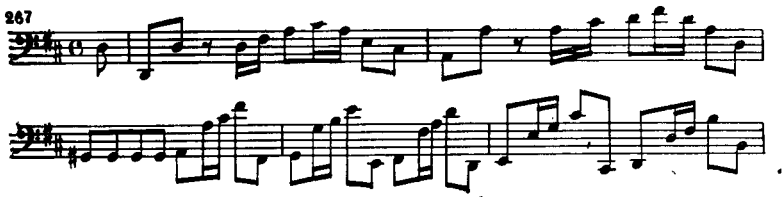
Когда Иисус обещал, что сделает своих учеников «ловцами душ человеческих», Петр, как показывает мотив, сопровождающий это изречение Иисуса, не помнил себя от радости:

266

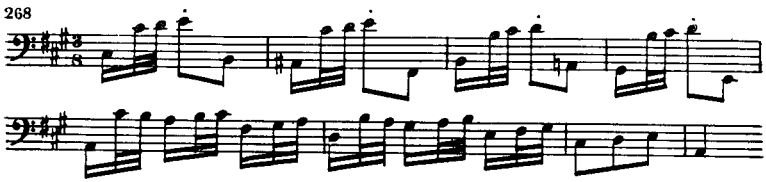


Но даже и этот мотив покажется довольно спокойным в сравнении с мотивами ничем не сдерживаемой радости. Такова

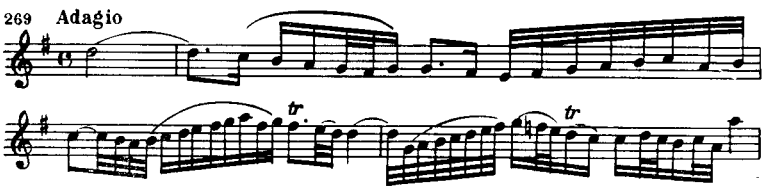
басовая фигура в арии «Erholet euch, betrübte Sinnen... O Freude, der nichts gleichen kann» («Ободрись, сокрушенное сердце... О радость, ни с чем не сравнимая» (из кантаты № 103):



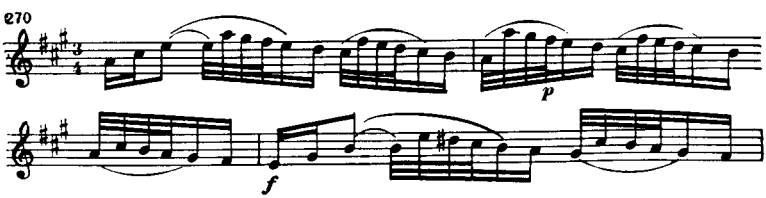

К наиболее смелым из всех экстравагантных мотивов радости принадлежит и басовая фигура арии «Gelobet sei der Herr» в хоральной кантате № 129:




Радостный экстаз передается теперь уже не определенным мотивом, но мечтательными арабесками солирующего инструмента. В качестве примера можно привести скрипичное сопровождение из дуэта «Wann kommst du, mein Heil» кантаты № 140. Прекрасна весенняя песня, исполняемая гобоями в первой арии светской кантаты № 202; в это же время струнные изображают рассеивающийся туман:




Восторженная радость слышится в сопровождении альтовой арии кантаты № 86:




Приводим еще примеры мотивов радости: скрипичное соло в теноровой арии хоральной кантаты № 97; флейтовое соло в

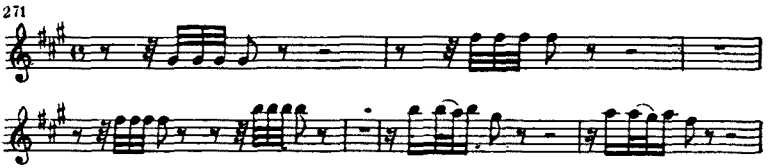
сопрановой арии хоральной кантаты № 100; соло гобоя в кантатах № 32 и 82, посвященных сладости смерти.

Музыка сфер слышится в звуковых гирляндах, исполняемых гобоями в сопрановой арии кантаты № 127 в то время, когда раздается похоронный звон.

### Соединение мотивов

Так как целый ряд мотивов имеет определенное смысловое значение, то понятно, что для полной передачи текста Бах объединяет два или больше мотивов; иногда они появляются вместе, иногда же следуют один за другим. Перелистывая любой том кантат, сразу же наталкиваешься на подобные музыкальные изображения. В «Рождественской оратории» испуг Ирода при сообщении магов о рождении мессии сопровождается размышлением: «Чего боитесь?.. Скорее радоваться надо!»; в сопровождении этого речитатива Бах вводит мотив испуга, а затем мотив радости:

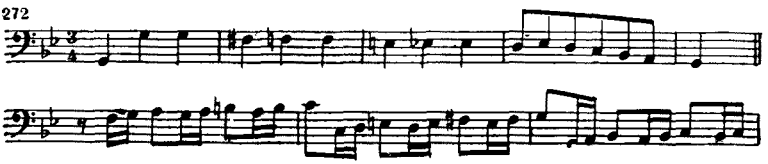
271



В первом хоре кантаты № 103 противополагаются друг другу мотив радости и хроматический мотив скорби.

Музыка первого хора кантаты № 78 также построена на противопоставлении мотивов скорби и радости, ибо текст проникнут мыслью о спасении через страдание:

272



В басовых ариях из кантат № 67 и 27 мотивы покоя и тревоги следуют друг за другом.

В кантате № 167 встречается следующий текст:

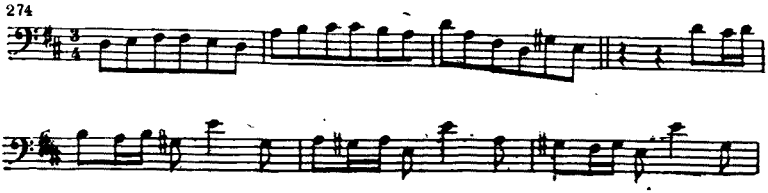
«Слово божье не обманет,
Что обещано, то будет.
Что обещано в раю
Много сотен лет назад
Нашим прародителям,
Слава богу, мы узнали».

Бах передает в басу с помощью мотива шага твердость божественного слова, а мотивом радости — исполнение предсказания:

273

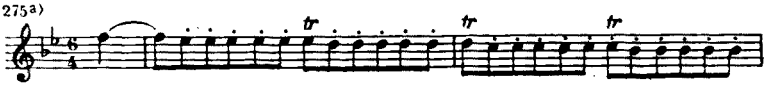
Наше толкование подтверждает кантата № 145. Текст первого хора гласит: «Ибо если устами своими будешь исповедовать Иисуса и сердцем своим веровать, то спасешься»; соответственно этому в музыке есть две темы, отображающие слова «веровать» и «спасешься»:

274



В первом хоре кантаты № 114 тоже два мотива: трепещущий мотив страха и восходящий мотив радости:

275 а)



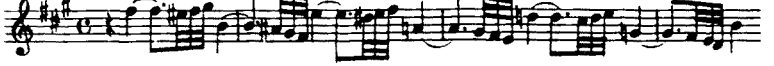
б)

Иногда Бах объединяет и три темы, если это требуется для выражения содержания текста. В арии из кантаты № 139 текст гласит:

«Несчастье со всех сторон
Обвивает меня тяжелыми цепями.
Но вдруг я вижу спасительную руку —
Свет утешения с небес».

В музыке три темы: первая характерным движением изображает «обвивание» тяжелой цепью:

276



Вторая, устремляющаяся вверх тема изображает спасающую руку, вытаскивающую из преисподней; третья рисует пылающее пламя — свет утешения. Подобное изображение часто встречается и в других кантатах.

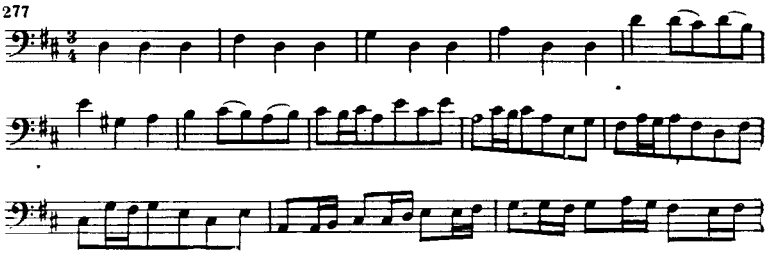
В одной арии из кантаты № 73 Бах передает сначала вздохи, затем наступление смерти, наконец, похоронный звон. Сопровождение первого хора кантаты № 89 объединяет последовательно три темы: гнева, скорбного вопроса и жалобы со вздохами.

Часто та же самая идея изображается многими родственными мотивами. В больших хорах рождественских кантат обычно находим две или три по-разному очерченные темы радости; и в музыке, передающей скорбь, обычно встречаются различные виды мотивов скорби.

Бах идет еще дальше. Он не только сопоставляет одновременно или в последовательности мотивы различных значений, но создает сложные образы, объединяя два мотива в одной теме. В этом сказывается целеустремленность и смелость его музыкального языка. Вряд ли еще у кого-либо найдем примеры подобного объединения мотивов в темы.

Типична в этом отношении тема из кантаты № 50. Она слагается из мотива силы и присоединенного к нему мотива радости:

277



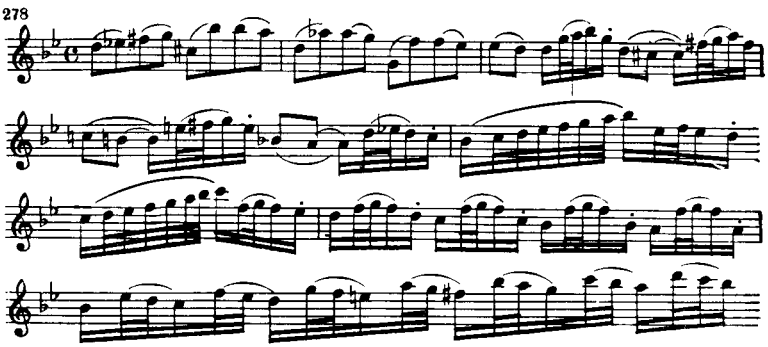
Так Бах передает содержание текста из апокалипсиса (Откровение Иоанна, 12, 10), где рассказывается о торжестве света и радости после низвержения сатаны.

В кантате № 13 текст одной из арий гласит:

«Стоны, жалостливый плач
Не помогут нам в болезни.
Но кто смотрит вверх на небо,
Ищет там себе спасенье,
Тот найдет свет облегченья,
Радость осветит печаль».

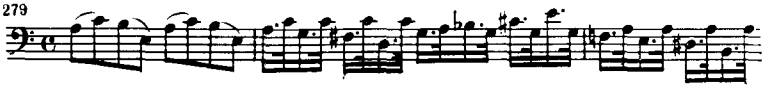
**Баховская тема** состоит из мотива вздоха, переходящего в мотив радости:

278



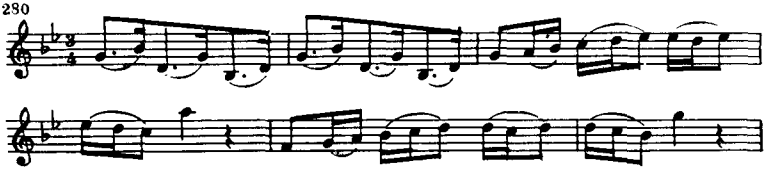
В «Страстях по Матфею» обнаруживаем целый ряд двухмотивных тем. Тема арии с хором в начале второй части передает одновременно и торопливые шаги и жалобные стоны дочери Сиона, ищущей своего друга в гефсиманском саду. В арии «Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt» («Глядите, вот Иисус протянул к нам руку») слышится колокольный звон, символизирующий спасение, и живописуется движение, которым спасенное человечество возносится на небо. Текст «Geduld, Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen» («Терпенье, терпенье, когда меня жалят лживые языки») получает в музыке следующее воплощение: спокойными восьмыми выражается слово «терпенье» и затем быстрые подъемы и спуски изображают уколы лживых языков:

279



Тема арии «Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o so nehmt mein Herz hinein» («Если слезы на лице не помогут, о, возьмите мое сердце») гласит:

280



Речь здесь идет о бичевании Иисуса. В первых двух тактах изображаются удары, падающие на его спину; мотив взят из сопровождения предшествующего ариозо «Erbarm' es Gott» («Сжалься, боже»). Следующие затем пассажи представляют собой «опевание» широких интервалов, которые передают крики дочери Сиона во время бичевания:

281

## Заключение

Перечисление главнейших, основных и производных элементов баховского звукового языка не может создать полное представление о музыкальных средствах выразительности композитора. Приведенные выше наблюдения являются только руководством для дальнейшего размышления и исследования. Задача его показать, что для правильного исполнения очень многих баховских произведений надо понять смысловое значение, которое композитор придает определенным мотивам.

Само собою разумеется, что для каждого мотива указывалось только его преимущественное, главное значение. Если в хоре «Kreuzige» из «Страстей по Иоанну» появляется охарактеризованный на стр. 399 ритм, то он не имеет ничего общего с мотивом радости, но применен лишь ради оживления движения. С той же целью Бах пользуется этим ритмом в арии «So löschet im Eifer der rächende Richter» из кантаты № 90. Так же ошибочно во всякой фигуре из двух связанных нот видеть мотив вздоха. Чтобы понять баховский язык, надо помнить, что любое чувство связано у него преимущественно с определенным ритмом, и эта ассоциация настолько естественна, что непосредственно воспринимается всяким музыкальным человеком. Но сказанным не исключается и другое применение тех же мотивов, особенно если речь идет об изображении какого-либо движения. Кроме того, нельзя забывать, что многие ритмы, записанные на бумаге, выглядят одинаково, но по своей сущности, как их представлял себе Бах, абсолютно различны. Именно на его произведениях познаем, как несовершенна наша музыкальная нотация, когда она пытается передать живую связь звуков.

Все же можно утверждать, что обычно у Баха тот же самый ритм не передает двух различных чувств и что его музыкальный язык так четко разработан, как ни у одного композитора. Едва ли у кого-либо можно обнаружить такое множество музыкально-смысловых символов.

Считают, что в музыкальном языке ритмы соответствуют согласным, интервалы же и гармонии обозначают гласные, ибо они придают полнозвучность ритмам. Если это сравнение верно, то для баховского музыкального языка оно имеет особое значение. Звучание, которое придают интервалы соответствующим ритмам, способствует выражению чувства. Определенные интервалы также вызывают у Баха известные представления, но сделать какие-либо обобщающие выводы по этому поводу трудно. Все же можно заметить, что скачки на сексту скопляются у Баха там, где он выражает что-либо радостное, в то время как ходом на малую терцию он часто передает неудовольствие и нечто похожее на отвращение. Необычными, широкими и диссонирующими интервалами он изображает скорбь и ужас.

Чем больше изучаешь кантаты, тем более уясняешь себе, что в баховском звуковом языке только самое элементарное удается точно сформулировать. Но при этом убеждаешься, как мало еще известен язык Баха и как много еще надо понять, пользуясь методом сравнительного исследования всего его творчества. Только так художник-исполнитель начинает понимать своеобразие и совершенство выражения баховской музыки и сообразно этому интерпретировать ее.

## XXIV

## РАННИЕ КАНТАТЫ

### (Арнштадт, Мюльхаузен, Веймар, Кётен)

Форкель утверждает, что хотя ранние произведения Баха и обнаруживают следы гения, но «одновременно содержат столько ненужного, одностороннего, дикого и безвкусного, что по крайней мере для широких кругов слушателей они не представляют интереса» [1]. Первый биограф Баха считает, что только к тридцатипятилетнему возрасту, то есть к 1720 году, композитор в совершенстве овладел полифонией [2].

Все это чистая фантазия. Только три или четыре самые первые кантаты Баха производят впечатление опытов. Следующие выдают черты подлинного искусства. Ни один композитор не овладел мастерством в таком раннем возрасте, как Бах.

В Арнштадте написана пасхальная кантата «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen» (№ 15). По-видимому, Бах исполнял ее и позже. Она пышно оркестрована, подобно кантатам северных мастеров. Потрясающее впечатление производит заключительный хор «Weil du vom Tod erstanden bist» с фанфарами духовых в интерлюдиях. Когда Бах писал это произведение, ему было восемнадцать или девятнадцать лет.

Кантата «Gott ist mein König» (№ 71) исполнялась 4 февраля 1708 года на перевыборах органов городского самоуправления в Мюльхаузене: каждый год переизбиралась одна треть из сорока восьми членов магистрата. Выборы сопровождались церковным торжеством. Исполняемая кантата обычно печаталась. Отпечатали и кантату Баха. Это единственная кантата, изданная при его жизни. Издавали не для распространения, но в знак почтения, и не столько к композитору, сколько к мюльхаузенскому совету [3].

Оркестр для этого торжества был подобран блестяще: три трубы, две флейты, два гобоя, фагот, I и II скрипки, альт,

---

[1] Forkel, S. 49.

[2] Forkel, S. 23—25.

[3] Отпечатана не партитура, но только голоса. В либретто кантата названа «Поздравительным духовным мотетом». Адольф Штрекер и Георг Адам Шейнбах упомянуты в качестве исполняющих обязанности бургомистров. Автографы партитуры и голосов сохранились.

Violone, литавры и орган. Каждый из инструментов ведет свою облигатную партию, однако выступает не самостоятельно, а в оркестровом ансамбле. Таких ансамблей три: трубы, затем флейты, гобои и фагот и, наконец, — струнные. Вокальный хор тоже разделяется на два ансамбля: массовый хор «Coro pleno»; другой, поменьше, поет самостоятельно, когда предписывается «Senza Ripieni». Очарование целого покоится на противопоставлении и совместном исполнении трех инструментальных и двух вокальных ансамблей. Прекрасная одухотворенная музыка предпоследнего хора — молитва из 74-го псалма «Не предай врагу душу горлицы твоей» [1].

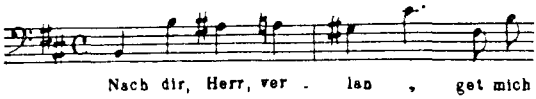
В конце партитуры кантаты «Aus der Tiefe rufe ich» (№ 131; псалм 130) стоит примечание: «По желанию господина Д. Георга Христ. Эйльмара положено на музыку Иог. Себ. Бахом, органистом в Мюльхаузене». Эйльмар, первый пастор церкви девы Марии, был большим почитателем церковной музыки и другом Баха.

Из инструментов Бах применяет здесь только струнные, гобой и фагот. На каждой странице чувствуется, как освобождается композитор от влияния северных мастеров. Оркестровые эпизоды уже не занимают так много места, как в двух предшествующих кантатах, но хорал используется еще в манере Букстехуде. В ариозо «So du willst, Herr, Sünde zurechnen» («Если ты, господи, будешь замечать беззакония») сопрано отвечает басу «Смилуйся надо мною» на мелодию «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut»; та же мелодия проходит затем в ариозо «Meine Seele wartet». Все произведение звучит столь естественно и производит столь глубокое впечатление, что увлекает сейчас так же, как и в 1707 году, когда оно было написано.

Из кантат, созданных в первые годы веймарского периода, мы знаем две: «Nach dir, Herr, verlanget mich» (№ 150) и «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (№ 106); последняя носит название «Actus tragicus».

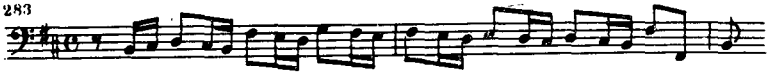
Первая кантата характерна для баховского изображения скорби и радости. Чтобы передать трепетный страх при обращении «к тебе стремлюсь я», Бах применяет хроматический ход, столь часто встречающийся в поздних кантатах:

282




[1] В канторате села Дангуля Шпитта нашел фрагмент баховской кантаты мюльхаузенского времени (Шпитта I, стр. 339—340). К тому же времени относится и свадебная кантата «Der Herr denket an uns». По всей вероятности, она написана для второго бракосочетания пастора Штаубера (Шпитта I, стр. 369 и след.). В оркестре Бах вынужден был применять только духовые инструменты.

В арии «Doch bin und bleibe ich vergnügt» в басу слышен мотив радости:




Заключение построено в форме чаконы на остинатный бас. В нем уже чувствуется рука мастера, создавшего «Cruzifixus» си-минорной мессы.

В честь кого написана заупокойная кантата «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (№ 106), мы не знаем. Как выяснил Шпитта, в герцогской семье в то время никто не умирал. Это был, по-видимому, старый человек, иначе к нему не подошло бы славословие Симеона: «С миром и радостью я отхожу».

Текст так же совершенен, как и музыка. Он состоит из библейских цитат; цель его — противопоставить старозаветный страх смерти новозаветному радостному ожиданию ее. «Сделай завещание для дома твоего, ибо ты умрешь», — говорит пророк Исайя, и хор подтверждает: «Ибо от века — определение: смертью умрешь». Но затем, как бы из другого мира, выступает сопрано с заключительным восклицанием из откровения Иоанна: «Гряди, Иисусе!» При этом в оркестре звучит хорал: «Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt» («Я поручил себя богу»). Виднеется крест на Голгофе. Душа молит Иисуса: «В твои руки предаю дух мой» — и в ответ слышит слова, сказанные злодею на кресте: «Ныне же будешь со мною в раю». Теперь она поет, успокоенная: «С миром и радостью я отхожу». В заключение звучит хорал «Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit» на мелодию «In dich hab' ich gehoffet, Herr». Последняя строка: «Durch Jesum Christum, Amen» — расширяется в целую блестящую фантазию, в которой инструменты проводят тему в увеличении.

Бах сам составил этот текст. Веймарский либреттист, несомненно, не мог его написать, поэты в то время не были так бескорыстны, чтобы отречься от себя: они вставили бы и свои стихи. Во всяком случае, этот текст — один из самых совершенных в музыкальном отношении.

Кантата открывается сонатиной для двух флейт, двух гамб, континуо и органа. Она проникнута одним основным мотивом просветленной скорби, проходящим через все произведение. Кто слышит эту музыку, забывает о всех земных страданиях; он вспоминает слова из откровения Иоанна, вдохновившие, должно быть, и Баха: «И отрет бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезней уже не будет, ибо прежнее прошло».

На протяжении всей кантаты к обеим флейтам и обеим гамбам не присоединяется ни один инструмент. Для этой му-

зыки характерна завуалированная звуковая окраска. Представляешь себе осенний ландшафт с рассеивающимся голубым туманом.

Драматическая жизнь и внутренняя гармония между текстом и музыкой в этой кантате производили сильное впечатление уже на первых почитателей Баха, в том числе на Цельтера. «Actus tragicus» ценили и предпочитали всем другим кантатам. Впервые публично исполнило его «Общество Цецилии» во Франкфурте-на-Майне в мае 1833 года под управлением Шельбле. В декабре его снова повторили. Успех был большой, и в последующие два года «Actus tragicus» исполнялся еще два раза. В печати он появился уже в 1830 году у Зимрока. Если «Страсти по Матфею» освободили баховскую музыку из вавилонского пленения, то «Actus tragicus» подготовил путь к возвращению. И, уже хорошо зная все кантаты Баха, снова охотно обращаешься к этому произведению, написанному композитором, еще не достигшим тридцати лет. «Actus tragicus» был любимой кантатой Юлиуса Штокгаузена.

Вообще трудно оторваться от этих юношеских произведений, написанных в форме старой кантаты. Когда Бах начал регулярно сочинять кантаты для придворного богослужения в Веймаре, он обратился к новой форме и писал на свободные тексты, которые получал от Соломона Франка и Эрдмана Ноймейстера. Франк жил в Веймаре; Ноймейстер был тогда еще в Зорау, откуда вскоре, в 1715 году, переехал в Гамбург. К новой кантате Бах обращается около 1712 года. В 1714 году с назначением его концертмейстером ему было вменено в обязанность ежегодно поставлять определенное количество духовных сочинений.

Текст, составленный в драматической форме из библейских стихов и песенных строф, был заменен жалкими виршами, всегда выкроенными по одной схеме. Ария da capo и «сухой» речитатив вытесняют ариозо. Дальнейшее обеднение кантаты заключалось в оттеснении хора на задний план. Он остается только в начале и конце. Исчезает живое взаимодействие между соло и хором, что было характерно для кантат № 106 и 131. При этом кантата перестает существовать как единое целое и распадается на отдельные номера.

Как могло случиться, что Бах вдруг решил отказаться от всего того художественного богатства, которым он так искусно овладел в своих первых кантатах? Как объяснить, что впоследствии, даже в виде исключения, он никогда не обращался к старой кантате? Перелистывая библию, больше всего жалеешь, что он, такой знаток ее, отказался от музыкального толкования множества прекраснейших изречений, несомненно, притягивавших его в музыкальном отношении, — и только потому, что в выбранной им кантатной схеме не находилось

для них места. Едва ли найдется хоть один почитатель Баха, который не отдал бы двести сохранившихся духовных кантат за сто, написанных в форме «Actus tragicus» [1].

Хронология первых кантат не доставляет никаких трудностей, ибо эти произведения, как показывает их форма, должны предшествовать всем остальным кантатам. К тому же в партитуре кантаты № 71 приведена дата первого исполнения, а в кантате № 131 в заметке композитора в качестве места, где было создано произведение, указан Мюльхаузен.

Труднее хронологически распределить последующие почти двести кантат. Лишь в немногих на титульном листе указан год. Что же касается остальных, то время их возникновения приходится определять только приблизительно по внешним и внутренним художественным признакам. Эту задачу взяли на себя Шпитта и Руст, каждый независимо от другого, причем пришли к результатам в основном совпадающим [2].

К внешним признакам относятся почерк, нотация и бумага.

Почерк Баха с годами менялся, что видно из материалов, опубликованных Баховским обществом в XLIV томе. Следовательно, по этим изменениям, соответствующим определенным периодам жизни композитора, можно сгруппировать и кантаты.

Некоторые особенности нотации дают еще более определенные опорные пункты для хронологии. Новый знак бекара Бах принял только после 1732 года. Так что кантаты, в которых он встречается, написаны, несомненно, позже. Характерным является способ нотации для гобоя д'амур. Этот инструмент, как сообщает музыкальный словарь Вальтера, был изобретен в 1720 году и настраивался на терцию ниже обычных гобоев. У Баха он появляется впервые в партитуре кантаты «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes» (№ 76), помеченной 1723 годом. Естественно, что еще не было твердо установленного спо-

---

[1] Как курьез отметим, что М. Гауптман, один из тех, кто пролагал путь Баху, при всем своем восхищении кантатой «Actus tragicus» в отношении музыкальной архитектоники находил ее «уродливым нагромождением и переплетением музыкальных периодов». Он высказывает свой взгляд в письмах к О. Яну и Хаузеру (Шпитта I, стр. 461).

Предпочтение арии da capo Шпитта объясняет так: «Когда Бах познакомился с итальянской арией da capo, ему показалось, что он неразумно расточает свои силы, ибо в новой форме может то же самое сказать значительно проще, а потому и лучше, без ущерба для своей оригинальности...» (I, стр. 460). Непонятно, почему сочинение в стиле «Actus tragicus» «расточало его силы»? Также непонятно, почему в форме арии da capo легче и лучше можно сказать что-либо, нежели в старом ариозо? Шпитта хочет сделать понятным непонятное, отказываясь от единственно возможного объяснения, а именно... Бах просто следовал моде.

[2] См. примечания Шпитты и предисловие Руста. Следующие главы основаны на хронологии Шпитты. По справедливости оценить его работу может только специалист-историк.

соба нотации для нового инструмента. Бах ищет и пробует. В си-минорной мессе от 1733 года он нотирует по-новому; в светских кантатах «Angenehmes Wiederau» (№ 30а) и «Schleicht, spielende Wellen» (№ 206) он снова меняет способ нотации, а эти кантаты, как известно, возникли в 1737 году. Поэтому по способу нотации можно определить, возникла ли данная кантата между 1723 и 1733 или между 1733 и 1737 или после 1737 года.

Особенно важны водяные знаки на использованной бумаге. В рукописях встречается до полдюжины различных ясно заметных знаков. Следовательно, Бах покупал сразу большие запасы бумаги. Кантаты, написанные на бумаге с теми же водяными знаками, относятся к определенному периоду. Если установлена хронология одной из кантат этой группы, то вместе с нею и всей группы, содержащей часто более дюжины кантат.

Иногда бывает полезно знать почерк помощников Баха по переписке голосов. Если это рука Эммануила или Фридемана, то известно, до какого года могла быть сочинена данная кантата, так как мы знаем, когда его сыновья оставили родительский дом.

Сравнительно легко определить, когда приблизительно были написаны духовные пародии (переделки) светских кантат. Время возникновения последних мы почти всегда знаем; можно также заметить, что промежуток времени между сочинением оригинала и его переделкой обычно не бывал слишком большим. Следовательно, могут быть относительно точно датированы и кантаты, переделанные из светских.

Задача была бы совсем простой для лейпцигских кантат, если бы сохранились их отпечатанные тексты — программы, издававшиеся для воскресной и праздничной церковной музыки. Но сохранились только три текста: на пасхальные праздники и следующие два воскресенья 1731 года, на троицу того же года и на рождественское время 1734 года («Рождественская оратория») [1]. Издание стихов Пикандера — баховского либреттиста большинства лейпцигских кантат — отчасти восполняет отсутствие программ. Пикандер писал для Баха; Бах сочинял кантаты на эти тексты для непосредственного употребления. Следовательно, год издания текстов тот же, что и музыки.

К этим внешним признакам добавляются и соображения художественного порядка. Обычно Бах за короткий промежуток времени сочинял целую серию внутренне родственных произведений, как будто он стремился воплотить во многих вариантах один и тот же витавший перед ним образ. Так

---

[1] См. Б. XLV/1 (1895). Предисловие, стр. 76 и след.

получается, что часто четыре или пять кантат, к тому же следующих друг за другом в порядке церковного года, обнаруживают удивительное сходство, как правило, проявляющееся в построении вступительного хора. Конечно, эти кантаты возникли в одно время.

Следовательно, речь идет об определении хронологии не отдельных кантат, но целых групп; внешние и внутренние признаки ясно отделяют эти группы одну от другой; установив каким-либо образом время возникновения одной или двух кантат из группы, можно отнести к определенному периоду и остальные. Возможно, что, полагаясь на внешние признаки, — например, сходство бумаги, — Шпитта иногда делает слишком рискованные выводы. Однако это ничего не меняет в общих итогах его остроумной хронологии.

Детали здесь не имеют практического значения. Не все ли равно, написана ли данная кантата годом раньше или позже? Изучая их в хронологической последовательности, мы не найдем глубокой художественной эволюции в творчестве Баха, подобной, например, той, которую заметим в девяти бетховенских симфониях. Путь, пройденный Бетховеном между двумя симфониями, пожалуй, больший, чем эволюция Баха на протяжении ста кантат[1]. Лейпцигский мастер принадлежит к тем редким индивидуальностям, которые остаются неизменными на протяжении всей жизни. Можно даже сказать, что его кантаты образуют как бы замкнутый круг. Последние подобны первым, если первыми называть те, в которых он обращается к новой форме кантаты.

На тексты Франка Бах написал в Веймаре около дюжины кантат. Он любил этого поэта: в произведениях Франка его притягивали мистика и живая поэзия природы. Возможно, Баха привлекало и частое, в сравнении с Ноймейстером и другими либреттистами, цитирование библейских стихов. Вообще Франк был наиболее консервативным среди новых поэтов.

К наиболее известным сочинениям Баха на текст Франка принадлежит кантата «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21). На обложке автографа партитуры стоит надпись: «Per ogni Tempo. Concerto a 13: 3 Trombe, Tamburi, 1 Oboe, 2 Violini e Viola, Fagotto e Violoncello, 4 Voci con Continuo di J. S. Bach, Den 3-ten post Trinitatis 1714». Несмотря на все исследования, указания на применение литавр не обнаружены. Но тот, кто до некоторой степени знаком с баховским стилем, без особого труда добавит их. Во всяком случае, при исполнении они необходимы.

---

[1] Само собой разумеется, здесь идет речь о кантатах зрелого периода. Немногие дошедшие до нас юношеские кантаты показывают очень быстрое развитие Баха.

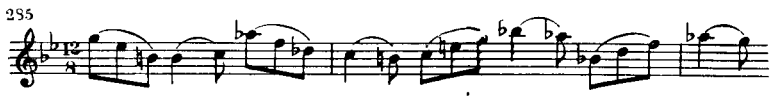
Кантата в двух частях: первая исполнялась до проповеди, вторая — после. Из-за своей двухчастности произведение не имеет подлинной кульминации. Недостаточно ясно, в какой именно момент скорбь преодолевается утешением.

Как и «Actus tragicus», с которым у нее вообще немало сходства, кантата начинается с синфонии. Последняя воплощает трогательный диалог между гобоем и первой скрипкой, остальные голоса ведут гармонию. Когда поет хор, вокальные голоса перекликаются с инструментальным ансамблем; оркестр борется за самостоятельность, но достигает ее только временами; очень часто он удваивает вокальные партии или совсем замолкает.

Вот тема первого хора:

Это тема одной из органных фуг, но там она стоит в D-dur (II, стр. 7). Прекрасно звучит хор «Sei nun wieder zufrieden, meine Seele», на протяжении которого проводятся два стиха хорала «Wer nur den lieben Gott läßt walten».

Очень характерна жалобная, составленная из вздохов, тема арии «Seufzer, Tränen, Kummer, Not» («Вздохи, слезы, горе, беда»):




Сжато и выразительно изображена буря при словах «буря и волны» в арии «Bäche von gesalznen Zähren». Трудно представить себе большее искусство. Но декламация не безупречна, что с некоторым злорадством заметил еще Маттесон [1]. Приходится с ним согласиться: четырехкратное повторение слова «я» в начале первого хора недостаточно продумано. Это еще отголосок старого мотетного стиля. Но Маттесон совершенно неправ, порицая декламацию в дуэте «Komm, mein Jesu, und erquicke».

И знаменитому биографу Шпитте дуэт тоже не нравится. Он пишет: «Этот дуэт драматичен, что недопустимо в церковной музыке... Из-за своей любви к контрапунктической игре Бах, конечно, ненамеренно, усилил драматизм почти до предела: голоса ненасытно восклицают: «ах нет, ах да! ты ненавидишь меня! я люблю тебя!» В качестве смягчающего об-

[1] Шпитта I, стр. 231.

стоятельства можно указать на обычай того времени поручать исполнение сопрано мальчикам, так что пьеса не производила впечатления, как это имеет место сейчас, очаровательного любовного дуэта» [1].

Необоснованные страхи! Тот, кто свободен от церковного музыкального ханжества, получит наслаждение от этого пламенно-драматического произведения и будет тронут диалогом души с ее утешителем. Сомнение вызывает только форма da capo, которую Бах избрал для дуэта, так как в заключении снова появляется мольба «Приди, мой Иисус, утешь меня», хотя в средней части говорится о том, что душа уже освободилась от забот и скорби. Каких бы церковно-догматических взглядов ни придерживались, нельзя ставить под сомнение мистический любовный жар, который в баховских произведениях проявляет себя таким мощным языком. Пока в библии остается «Песнь песней», нельзя запрещать ее двойника в духовной музыке. Бах, как лютеранин и мистик, живет в «Песне песней», равно как и автор его текста Франк.

Теми же настроениями проникнуты кантаты 1715 года: «Komm, du süße Todesstunde» (№ 161) и «Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe» (№ 162). В них переплетаются мотивы из «Песни песней» и откровения Иоанна. Страстное томление чувствуется в пении обеих флейт, сопровождающих слова:

«Приди, сладостный час смерти, мой дух вкушает мед из пасти льва. Пусть конец мой будет сладок, торопись, последний час, я к спасителю спешу».

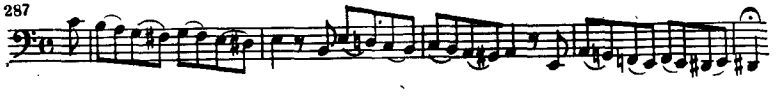
При этом орган играет хорал «Herzlich tut mich verlangen».

Ария «Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfangen» вырастает из страстных вздохов:

286

В речитативе душа мечтает о смерти — «нежном сне». Вскоре инструментальные голоса в блаженном утомлении опускаются вниз:

287



Когда же в тексте заходит речь о воскресении, музыка сразу же меняется: появляются светлые, ликующие звуки.

[1] Шпитта, стр. 231.

В то же время альт поет: «Приди же ты, последний час». В заключение вступает хор с хоральной строфой:

«Если богу так угодно,
Пожелаю, чтобы тело
Хоть сейчас землей покрылось».

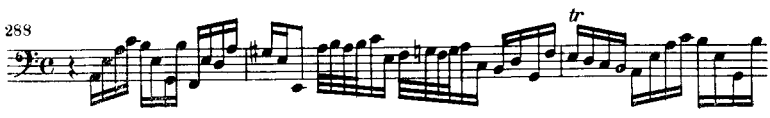
Эту похоронную песнь оркестр окружает ликующими тридцатьвторыми.

Кантата «Ach! ich sehe...» (№ 162) проникнута более суровой красотой. Бас арии «In meinem Gott bin ich erfreut» — это подлинный танец, исполненный радостных прыжков. Но нет заключительного хорала.

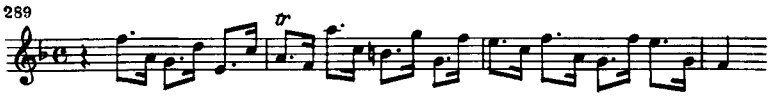
И в кантате «Mein Gott, wie lang', ach lange» (№ 155, 1716 г.) нет вступительного хора. Она начинается мотивом страха в оркестре: на протяжении двенадцати тактов повторяется та же нота в медленном движении восьмыми. При этом сопрано поет:

«Мой бог, зачем так долго?
Страданий уж довольно,
К чему, зачем так много
Болезней и забот!..»

«Ты должен верить, должен надеяться»,— утешают альт и тенор, в то время как фагот и виолончель исполняют удивительно размашистые фигуры, которыми Бах передает твердость духа. При словах «Иисус знает верный час и обрадует тебя своей помощью» появляются тридцатьвторые. Эта средняя часть темы — мотив радости; вся тема в целом воплощает твердую веру и одновременно радостную надежду:




Почти чувственной страстности исполнена сопрановая ария «Wirf, mein Herze, wirf dich noch in des Höchsten Liebesarme». Дикий ритм струнных:

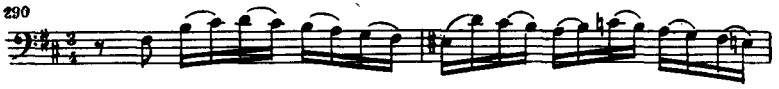



внезапно обрывается в задержанном аккорде, который, однако, не успокаивает, но передает трепет и дрожь, так как страстная тема переходит в бас. До пяти раз повторяется подобная игра. В музыке невозможно реалистичнее изобразить эту картину.

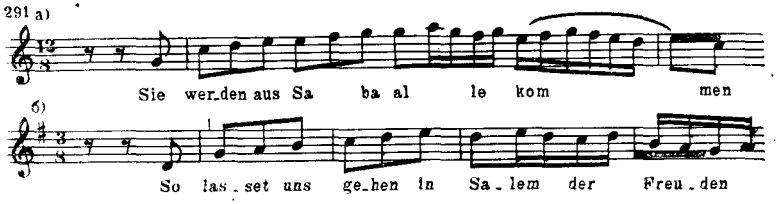
Проста и непритязательна кантата для баса «Der Friede

sei mit dir» (№ 158). Как указывает оглавление сохранившейся копии, Бах исполнял ее дважды. Текст написан Франком. В этой кантате Бах не пользуется оркестром. Голос сопровождают только контрабас, орган и солирующая скрипка.

Весеннее солнце освещает две кантаты, написанные в 1715 году. В первой — «Himmelskönig, sei willkommen» («Царь небесный, ждем тебя»; № 182) — Бах ограничивается небольшим оркестром, состоящим из флейты и струнных, как это полагалось в предпасхальное время. Тем не менее в инструментальном вступлении благодаря торжественному ритму он превосходно воплощает слово «Himmelskönig». Декламацию слов «Himmelskönig, sei willkommen» сам Маттесон нашел бы безупречной. Очень интересны вступления голосов: последовательно от сопрано к басу четыре раза проходят восклицания «Приветствуем тебя!» Это повторяется дважды. Но затем все сильнее выступает тема страданий. Теноровая ария «Jesu, laß durch Wohl und Weh» сопровождается мотивом скорби:




За ней идет хоральный хор, разработанный в манере Пахельбеля «Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude». Заключительный хор удивительно напоминает и по теме и по строению вступительный хор кантаты № 65:




Это один из убедительнейших примеров, доказывающих, что величие Баха не в умении изобретать темы, но в упорном, целеустремленном совершенствовании той же мысли. Поэтому он и не может написать два совершенно различных хора одного и того же радостно торжественного характера.

Пасхальная кантата «Der Himmel lacht! die Erde jubilieret» («Небеса смеются, земля ликует»; № 31) требует поистине колоссального для того времени оркестра: три трубы, литавры, три гобоя, taille, то есть гобой да каччья, I и II скрипки, I и II альты, фагот, I и II виолончели и континуо. Невозможно передать словами, как увлекательно смеются небеса и ликует земля в самостоятельном, широко разработанном инструментальном вступлении. Начальный хор — гигантский. Конечно,

в басовой арии «Fürst des Lebens, starker Streiter, hochgelobter Gottessohn!» царствует мотив торжества:

292

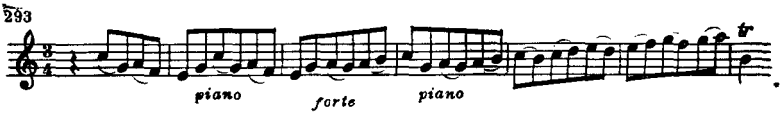
Чтобы никто не соблазнился слишком скорым темпом и не нарушил торжественности, Бах пишет: Molto Adagio.

К концу автор текста и композитор объединяются в мистическом созерцании смерти; Франк поет:

«Час последний, приходи скорей глаза закрыть мне!
Дай любовь Иисуса мне, ясный свет ее увидеть...»

Бах пишет просветленную колыбельную:

293

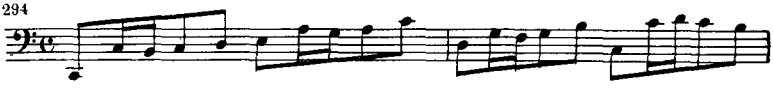



И над заключительным хоралом витает «голос просветления», исполняемый скрипкой в унисон с трубой.

Трудно сказать, почему во второй веймарской пасхальной кантате «Ich weiß, daß mein Erlöser lebt» (№ 160; текст Ноймейстера) Бах ограничивается только скрипкой и континуо, усиливая его фаготом; может быть, к этому его вынудили внешние обстоятельства. Во всяком случае данная кантата на год или два старше кантаты № 31.

Из веймарских кантат на троицу сохранилась только одна и то в поздней редакции: «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten» (№ 59; текст Ноймейстера). Замечательна инструментовка вступительного дуэта: две трубы, литавры и струнные инструменты. В заключительной арии — один из экстравагантнейших баховских мотивов радости:

294



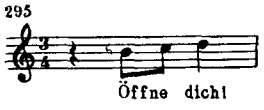
Текст говорит о том, что «мир со всеми его королевствами... не сравняется с той славой, которой обрадует нас бог». Заключительный хорал до нас не дошел.

Богат веймарский период кантатами на рождественский пост и праздники. Кантата «Nun komm' der Heiden Heiland» (№ 61; текст Ноймейстера) написана в 1714 году[1]. В первом хоре Бах перевоплощает старинный рождественский гимн во французскую увертюру; Бах так и озаглавил этот хор — «увер-

[1] Первая композиция. Есть еще одна кантата на этот старинный рождественский гимн (№ 62).

тюра». В торжественном Grave голоса один за другим, умоляя, поют хоральную строку «Гряди, спаситель народов»; затем все вместе подхватывают «Сын девы». После инструментального Allegro с пометкой «Gai» («живо») хор продолжает: «Ибо удивляется весь мир». При словах «Бог дал ему такое рождение» снова возвращается Grave. Как бы ни относиться к этой попытке объединения французской увертюры с средневековым хоралом, хор звучит великолепно, так же как и в заключительном «Аминь», разработанном в виде хоровой фантазии на рефрен мелодии «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Вообще на всей кантате лежит печать своеобразного очарования и юношеской свежести, и от этого даже гармонии примитивного строения звучат привлекательно.

Тематически интересна ария «Öffne dich, mein ganzes Herze, Jesus kommt und ziehet ein!». Она вырастает из мотива:




Ария предваряется речитативом «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an» («Смотри, я стою у двери и стучу» — откровение Иоанна, 3, 20), в котором бас, декламируя, передает восклицания сторожей; Бах сопровождает декламацию жесткими аккордами pizzicato, изображающими стук в дверь. Уже ради этого речитатива кантату следует зачислить в золотой фонд тех произведений, которые должны быть исполнены в первую очередь, если желают сделать популярным всего Баха.

На обложке этой кантаты стоит собственноручная надпись Баха о «порядке богослужения в Лейпциге в рождественское воскресенье утром». Так как она помечена к тому же 1714 годом, то Шпитта заключил, что Кунау пригласил Баха в рождественский пост этого года исполнить свою кантату в Лейпциге. Правильнее, может быть, другое, недавно высказанное предположение о том, что Бах исполнял ее в церкви св. Фомы не в 1714 году, но позже, может быть, во время рождественских каникул 1722 года, когда он уже был утвержден в новой должности[1].

К позднейшему веймарскому времени относится и прекрасная сольная кантата для тенора «Meine Seele rühmt und preist» (№ 189). Она состоит из двух арий чарующего благозвучия. В сопровождении — флейта, гобой и скрипка.

Сухой, морализирующий текст несколько портит впечатление от прекрасной сольной кантаты «Barmherziges Herze der ewigen Liebe» (№ 185) для сопрано, альта, тенора и баса.

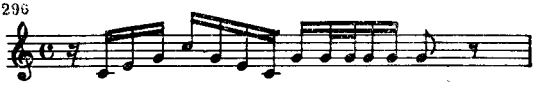
---

[1] См.: Richter, Bachjahrbuch 1905, S. 57 ff.

Кантата «Wachet! betet! betet! wachet!» (№ 70; текст Франка) возникла в 1716 году; значит, двумя годами позже кантаты № 61. Сравним оба произведения, чтобы измерить путь, пройденный композитором за такой короткий срок. Примитивизм исчез, музыкальная выразительность и изобразительные приемы достигли совершенства; в дальнейшем они видоизменяются, но уже не будут превзойдены. В этой кантате Бах не только пишет музыку на текст, но одновременно изображает страшный суд.

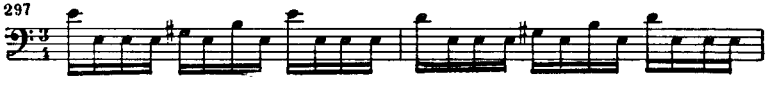
Мрачно звучит труба в первом хоре, призывая человечество на суд:

296



В речитативе «Erschrecket, ihr verstockten Sünder» он рисует грешников, сознающих свою вину; музыка меняется сразу же, как только в тексте заходит речь о спасенных, путь которых ведет к радости. Речитатив «Ach, soll nicht dieser große Tag» с его оживленным басом напоминает начало кантаты № 60; в следующей арии при словах «Звучи, греми, последний час» Бах изображает конец мира, пользуясь мотивом тревоги:

297



На фоне этой изобразительной музыки резко выделяются места, где передается мистическое томление избранников. В арии —

«Пусть умолкнут злые люди,
Так должно быть, так и будет:
Мы Христа увидим скоро
В вышине на небесах» —

партия первой скрипки живо напоминает «Laudamus te» из си-минорной мессы. Может быть, Бах вспомнил при этом слова Петра из первого послания: «Которого, не видев, любите... радуетесь радостию неизреченною и преславною». Уже совсем неземная музыка звучит во вступительном и заключительном Adagio последней арии: «Seligster Erquickungs-Tag... Jesus führet mich zur Stille» [1].

Для тех же рождественских торжеств предназначены кантаты «Bereitet die Wege, bereitet die Bahn» (№ 132) и «Herz

---

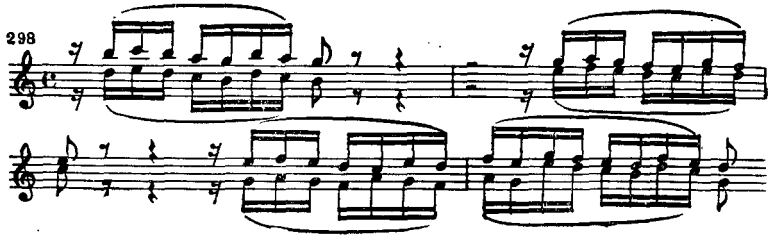
[1] Шпитта (II, стр. 191) считает, что в современном виде кантата эта является переработкой от 1723 года. То же самое относится и к кантате № 31.

und Mund und Tat und Leben» (№ 147). Оба текста написаны Франком.

Первая из кантат сочинена в 1715 году. Светлое сопрано радостно возглашает слово из четырнадцатой главы пророка Исайи, а инструменты окружают его сиянием, как бы освещая лучами солнца. В арии «Ach bedenket, was der Heiland euch geschenket» скрипки причудливыми арабесками обвивают вокальный голос. Текст свободно передает слова из откровения Иоанна: «Те... омыли одежды свои и убелили одежды свои кровью агнца». Поэтому Бах и говорит здесь мистическим языком. В тексте Франка предусмотрен и заключительный хорал, но в кантате его нет. Должно быть, исполняя кантату в Лейпциге, Бах заменил прежний хорал новым и приложил его на отдельном листе к голосам, а лист этот затерялся. Фигуральная (то есть полифоническая) музыка исполнялась в церкви св. Фомы только в первое воскресенье. Если Бах хотел использовать все свои веймарские рождественские кантаты, то в последние три ему надо было внести небольшие изменения, чтобы исполнять их в другие воскресенья. Поэтому он и заменил заключительный хорал иным.

Другую кантату на те же дни (№ 147) он исполнил в Лейпциге, изменив надпись на обложке и, по-видимому, переработав ее. На это указывает разделение на первую и вторую части; такие двухчастные кантаты он писал преимущественно в ранние лейпцигские годы. В начальном хоре и в последней арии для баса поражает прекрасное применение трубы. Остальные номера производят удивительно мягкое и задушевное впечатление. Все они идут триолями; особенно своеобразно это движение в хоральных фантазиях для хора и оркестра, заключающих первую и вторую части кантаты. Непроизвольно вспоминаешь вступительный хор кантаты № 123, где применяются те же приемы.

Несмотря на душевно-интимный характер произведения, Бах не отказывается от звуковой живописи, как только текст Франка дает повод для этого. В речитативе альта из второй части идет речь о движениях младенца во чреве Елизаветы при приветствии Марии. Бах передает это движение рядом конвульсий: гобои повторяют их все время с короткими промежутками:

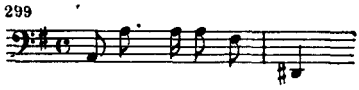


Остальные слова текста в музыкальном отношении его уже не интересуют. Как известно, той же теме посвящена басовая ария в кантате № 121, только музыкальный рисунок там значительно более оживленный.

Рождественская кантата «Uns ist ein Kind geboren» (№ 142; текст Ноймейстера) написана, вероятно, за три или четыре года до двух вышеназванных кантат. Она возникла между 1712 и 1714 годом. На это указывает и не совсем точная декламация и неразвитая форма заключительной хоральной фантазии.

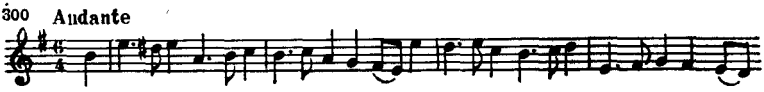
И кантата «Tritt auf die Glaubensbahn» (№ 152) имеет ряд небезупречных в декламационном отношении партий, что до некоторой степени странно, ибо она относится к 1715 году, как полагает Шпитта. Стремясь к характерному изображению, Бах заставляет бас петь слова «in Israel zum Fall» следующим образом:

299



Главная причина неполной удачи кроется в неблагозвучии и сухости текстов Франка. Они не удовлетворяли Баха; в этом убеждают изменения, которые он вносит. Но, конечно, он все простил поэту из-за заключительного диалога Иисуса и души: «Как обнять мне тебя, возлюбленный души?..» — «Ты должна отречься от себя и все оставить». В чудесной жиге Иисус уводит возлюбленную с собою:

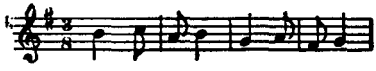
300 Andante



Здесь музыка Баха приближается к области «привлекательного» — в светской кантате «Феб и Пан» он сознательно поставит себе эту цель. Конечно, Шпитта полагает, что колорит дуэта не соответствует церковному стилю [1].

Начинается кантата очаровательной инструментальной пьесой, развивающей мотив шага:

301



Позднее Бах сочиняет на эту тему органную фугу A-dur (II, № 3). Хор вообще не участвует.

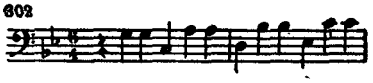
Насколько уже тогда Бах овладел декламационным искус-

[1] Шпитта I, стр. 554.

ством, если текст в какой-либо степени отвечал его желаниям, видим из кантаты «Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» (№ 18), написанной в 1713 или 1714 году. Первый речитатив, передающий большой отрывок из Исайи (55, 10), является несравненным шедевром. И литания, следующая за речитативом, в которой хор восклицает четыре раза «Erhör' uns, lieber Herr Gott», декламируется с удивительной силой. Только жаль, что у Ноймейстера, более чуткого, чем Франк, к речевому ритму, содержание текстов так часто бывает банальным.

Сопрановая ария пронизана прекрасным волнообразным движением; это бросилось в глаза и Шпитте. Содержанием текста ритм волн никак не оправдан, если не считать, что этот музыкальный образ вызван словом «сеть»; при незначительном тексте Баха часто вдохновляют случайные подробности.

Мощная синфония в форме чаконы начинает эту кантату. Она построена на теме:




В кантате «Tritt auf die Glaubensbahn» (№ 152) инструментальное вступление вдохновлено первыми словами текста; в предшествующей кантате (№ 18) тема синфонии по своему строению родственна мотивам, выражающим моральную убежденность и чувство доверия; тогда мы вправе предположить, что и здесь тема символизирует нерушимость и крепость духа, о чем далее говорится в тексте кантаты.

Текст Франка «Nur jedem das Seine» (№ 163) не мог доставить Баху большой радости. В нем нет ни поэтических мыслей, ни образов. Во всяком случае, повинен в этом не столько поэт, сколько тема воскресного богослужения (Матфей, 22, 15—22): рассказ о подати кесарю. Религиозное обсуждение вопроса об уплате налогов не является благодарной темой для кантатного текста. В отчаянии Бах создает диалог из заключительной арии «Nimm mich mir und gib mich dir», чтобы написать хотя бы дуэт. При этом инструменты ведут мелодию «Meinen Jesum laß ich nicht». Заключительный хорал, заимствованный из песни Хермана «Wo soll ich fliehen hin?» помечен только цифрованным басом [1].

В Кётене при реформированном дворе не было церковной музыки. С 1717 по 1723 год, следовательно, с тридцати двух

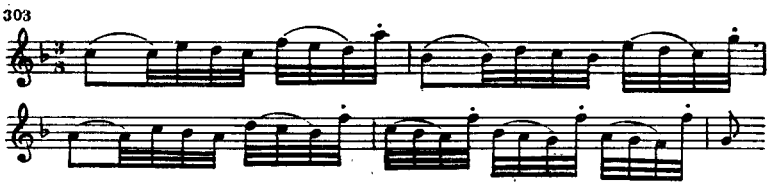
---

[1] К веймарскому времени относится и кантата 1716 года «Alles was von Gott geboren». Однако как самостоятельное произведение она не сохранилась и целиком вошла в кантату № 80.

до тридцати восьми лет, Бах если и писал кантаты, то только в виде исключения, по особому случаю. Две кантаты могут быть с некоторой вероятностью отнесены к этому времени: «Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden» (№ 47) и «Das ist je gewißlich wahr» (№ 141). Их тексты помещены в ежегоднике кантатных текстов, изданном в 1720 году эйзенахским секретарем магистрата Хельбигом.

Обе темы, передающие изречение о самовозвышении и унижении, уже давно приводятся в качестве примеров музыкального искусства изображения у Баха. И в инструментальном вступлении обнаруживаем живописные намерения: таково, например, падение баса в тактах 5—7. Но удивительно в этом хоре не живописное изображение само по себе, а осуществление его в столь естественно развивающемся и превосходно звучащем произведении.

Музыкальная изобразительность далее развита в двух ариях. В начальной — «Wer ein wahrer Christ will heißen, muß der Demut sich befleißen» («Кто желает быть истинным христианином, должен учиться смирению») — первая скрипка изображает обучение смирению пассажами: едва только они пытаются подняться, как упорная сила принуждает их снова опуститься. Этот мотив:

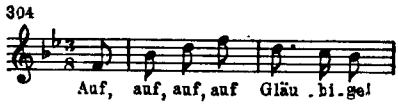



все время возвращается то в восходящем, то в нисходящем движении. Аналогично построена тема гобоя и скрипки в арии «Jesu, beuge doch mein Herze» («Иисус, усмири [букв.: согни] мое сердце»). Представляешь себе волнистую линию гибкого прута или хлыста.

Шпитта предполагает, что Бах написал эту кантату для Гамбурга. В 1720 году «XVII воскресенье после троицы», для которого написана эта кантата, пало на 22 сентября. Но Бах задержался из-за смерти жены — он попал в Гамбург только в ноябре. Действительно ли он исполнял кантату — неизвестно. Она принадлежит к тем, которые он наиболее тщательно снабдил указаниями об исполнении и фразировке. В издании Баховского общества в качестве солирующего инструмента в первой арии по ошибке указан вместо скрипки облигатный орган. Текст речитатива «Der Mensch ist Kot, Staub, Asch' und Erde» для современного исполнения, безусловно, надо немного изменить.

Не вполне ясно, что делать с кантатой № 141. В первом хоре хочется подчеркнуть нарочитую наивность декламации, передающей детское доверие последовательностью нот равной длительности. Хор звучит превосходно. Следующие же арии производят такое впечатление, будто Бах приспособил к тексту Хельбига уже готовую музыку. Не может быть, чтобы он намеренно хотел так декламировать слова «Jesu, Trost der Geistlich-Armen». Шпитта предполагает, что первый хор является переработкой какого-то дуэта.

Непосредственно к кётенскому периоду примыкает светский оригинал пасхальной кантаты «Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß» (№ 134). Названия оригинальной поздравительной кантаты мы не знаем, так как обложка и первый лист партитуры утеряны. Жалко прекрасную музыку, испорченную варварской подстановкой нового текста. В качестве примера приведем начало первой арии:




Позднее Бах дважды пытался исправить кантату, что известно из сохранившихся вокальных партий. Но в главных номерах ему ничего не удалось изменить.

Всего же сохранилось приблизительно двадцать пять кантат, которые с уверенностью можно отнести к долейпцигскому периоду.

## XXV

## ЛЕЙПЦИГСКИЕ КАНТАТЫ 1723—1724 ГОДОВ

Некролог сообщает, что Бах написал пять полных годовых циклов кантат. В Лейпциге церковная музыка исполнялась каждое воскресенье и в праздники — всего пятьдесят девять дней в году. Следовательно, Бах должен был сочинить двести девяносто пять кантат. Сто девяносто сохранилось. Из них около ста шестидесяти пяти приходится на лейпцигское время. Бах пробыл кантором церкви св. Фомы двадцать семь лет. Там он создавал шесть кантат в год. В сравнении с продуктивностью какого-нибудь Телемана это не много.

Однако распределение кантат по годам было очень неравномерным. В последнее время Бах мало занимался сочинением духовной музыки. Напротив, в первые годы лейпцигского периода он писал иногда до двадцати кантат в год.

О первой кантате, исполненной Бахом в Лейпциге, ежегодник Иог. Себ. Римера сообщает: «7 февраля в сыропуст господин Себ. Бах, капельмейстер в Кётене, исполнил свою пробную кантату, желая занять оставшееся после покойного господина Кунау вакантное место кантора»[1]. Это была кантата «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (№ 22); в ежегоднике название кантаты не указано.

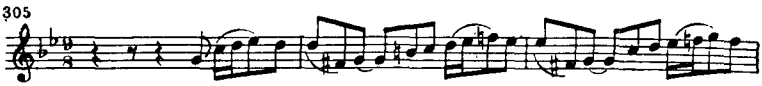
Неизвестный автор текста выбирает для этого последнего воскресенья перед страстной неделей стихи 31—43 из главы 18 евангелия от Луки: сообщение Иисуса своим ученикам о предстоящих ему страданиях. К сожалению, либреттист пропускает две средние строки — потрясающее описание страданий. По традиции, слова Иисуса передаются в басовом ариозо; оркестр, состоящий из струнных и гобоев, в чудесном симфоническом сопровождении передает скорбь и душевную твердость. В целом музыка пронизана маршевым ритмом. Следующий за ариозо хор «Sie aber vernahmen der keines» в живой перекличке голосов передает замешательство учеников, их недоумение и вопросы.

---

[1] Bach-Jahrbuch 1905, S. 58. Richter. Die Wahl J. S. Bachs zum Kantor der Thomasschule.

Тема арии «Mein Jesu, ziehe mich nach dir» («Иисус, возьми меня с собой») обрисовывает ситуацию очаровательным синкопированным движением:

305

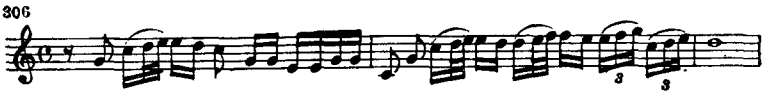


Мотив радости главенствует в порывистой арии «Mein alles in allem, mein ewiges Gut». Прекрасно оркестровое сопровождение в заключительном хорале.

Понравилась ли кантата в Лейпциге — неизвестно. Она полна чарующего благозвучия. Шпитта предполагает, что Бах не хотел усложнять ее, чтобы не слишком заметно отойти от манеры Кунау.

30 мая 1723 года новый кантор выступил с кантатой «Die Elenden sollen essen» (№ 75). «Акты лейпцигской академии» сообщают, что она была встречена с большим одобрением[1]. Кантата — в двух частях; в остальном она так же проста, как и пробная кантата № 22. Первый хор написан в форме французской увертюры, как и хор кантаты № 61. После помпезного Grave хор поет: «Да едят бедные и насыщаются, да восхвалят господа ищущие его»; затем следует Allegro, и хор продолжает: «Да живут сердца ваши вовеки». Заключительный хорал украшается выразительным оркестровым сопровождением. Оно развивается из первого мотива хоральной мелодии. Симфония, которой начинается вторая часть, — фантазия на ту же мелодию. Это единственный случай у Баха, когда хорал разработан без участия вокальных голосов. Из сольных номеров выделяется басовая ария второй части с чудесным сопровождением трубы:

306



К тому же времени относится еще одна кантата с замечательным применением трубы: «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes» (№ 76). Кто раз слышал великолепные темы вступительного хора на два первых стиха псалма, тот никогда не забудет их. Вообще этот хор принадлежит к произведениям композитора, которые безраздельно покоряют слушателя.

И без собственноручной пометки Баха на обложке кантаты ясно, что она сочинена в одно время с предыдущей. Она тоже двухчастна, и вторая часть начинается симфоническим вступлением; родство обнаруживается и в инструментальном сопро-

---

[1] Цитата из Шпитты (II, стр. 184).

вождении хорала, в одинаковых заключениях первой и второй части той же самой мелодией и во всем стиле сольных номеров.

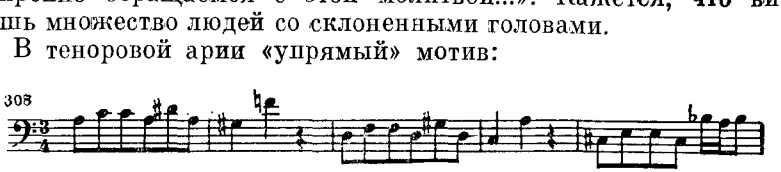
Падения баса:

307

в сопровождении хорала «Es woll' uns Gott genädig sein» мотивировано последней строкой предшествующего ариозо: «К тебе смиренно обращаемся с этой молитвой...». Кажется, что видишь множество людей со склоненными головами.

В теноровой арии «упрямый» мотив:

308



символизирует слова: «Возненавидь же, возненавидь меня сильнее, враждебный род». В средней части при словах «с верою обнять» инструментальный голос присоединяется к вокальному: преследуемая душа ищет защиты у спасителя. В арии «Hört, ihr Völker, Gottes Stimme» («Народы, слушайте божий голос») сопрано, словно заманивая, созывает весь мир; обычно эта ария исполняется так медленно, что теряется ее оживленная привлекательность. В первом теноровом речитативе в стиле ариозо оркестр очень выразительно передает слова: «daß sich die Himmel regen, und Geist und Körper sich bewegen».

В первые месяцы лейпцигского периода Бах не имел постоянного либреттиста. Он начинает работать совместно с Пикандером лишь в 1724 году. Только в редких случаях можно назвать авторов текста кантат, написанных до этого года. Иногда он снова возвращается к Франку и Ноймейстеру. У последнего Бах заимствовал текст для кантаты «Ein ungefärbt Gemüte» (№ 24). И эта кантата кончается хоралом с прелестным оркестровым сопровождением. В хоре «Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Leute tun sollen» изречение Иисуса слишком разрывается. Вначале четыре раза повторяется «Alles», затем два раза «Alles nun»; Allegro перед фугато обрывается на словах «Alles nun, das ihr wollet». Хорошо, что Маттесон не знал этой кантаты!

Выразительнее декламация первого хора кантаты «Ärgre dich, o Seele, nicht» (№ 186; текст Франка). На обложке указан 1723 год. Заключительный хорал первой части, сопровождаемый оркестром,— это уже почти хоральная фантазия; вероятно, тот же хорал повторялся и после второй части. В теноровой арии гобой изливается в мотиве радости. Мелодии континуо и скрипок с бесконечной нежностью обвивают вокальный

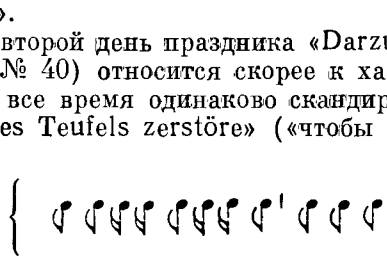
голос сопрановой арии: «Die Armen will der Herr umarmen» («Бедных господь обнимает»). Дионисийской радостью дышит заключительный дуэт сопрано и альта, написанный в форме жиги.

Партитура принадлежит к совершеннейшим чистовым рукописям Баха. Вполне возможно, что эта кантата является тщательной переделкой и разработкой одной из веймарских кантат. Удачные улучшения текста Франка принадлежат, должно быть, новому либреттисту Баха.

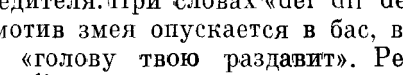
Напротив, партитура сольной кантаты «Ihr, die ihr euch von Christo nennet» (№ 164) написана так поспешно, что едва удается расшифровать ее. Много труда стоило Баху написать живую музыку к этим удивительно сухим излияниям Франка на тему о христианской любви. В заключительном дуэте «Händen, die sich nicht verschließen, wird der Himmel aufgetan» («Небо открыто для щедрых рук»; буквально: «рукам, которые не запираются, небо будет открыто») Бах не может отказаться от музыкального изображения слов «запираются... открыто» противоположными движениями. Поэтому в басу оркестрового сопровождения он проводит обращение темы, исполняемой в унисон флейтами, гобоями и скрипками.

В первое воскресенье рождественского поста Бах исполнял, должно быть, одну из своих веймарских кантат. Так как в последующие воскресные дни в Лейпциге не музицировали, то у него было достаточно времени, чтобы подготовиться к рождественским праздникам. В первый из них он исполнил кантату «Christen, ätzet diesen Tag» (№ 63) — прекрасно звучащую праздничную музыку. В оркестровом сопровождении первого и заключительного хора принимают участие наряду со струнными четыре трубы, три гобоя и фагот. Конечно, не отсутствуют и литавры. Чарующее впечатление от первого хора объясняется тем, что сопрано при словах «Идите, спешите со мною к яслям» каждый раз опережает на три доли такта остальные три голоса. В заключительном хоре при словах «чтобы сатана нас мучил» появляется хроматический мотив скорби. Кто утверждает, что Бах не мог писать популярной, общедоступной музыки, убедится в противном, прослушав дуэт «Ruft und fleht den Himmel an».

Кантата на второй день праздника «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes» (№ 40) относится скорее к характерной музыке. В первом хоре все время одинаково скандируются слова «daß er die Werke des Teufels zerstöre» («чтобы он разрушил дело дьявола»):



Это производит грозно-величественное впечатление. В басовой

арии «Höllische Schlange! wird dir nicht bange?» первая скрипка ведет извивающийся мотив змея, в то время как весь остальной оркестр ритмом  изображает тяжелые шаги победителя. При словах «der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt» мотив змея опускается в бас, в соответствии со словами текста «голову твою раздавит». Речитатив «Die Schlange, so im Paradies» сопровождается колышущимися пассажами, что изображает змея-соблазнителя: извиваясь на дереве, он уговаривает женщину.

Непонятно, как мог Цельтер подтекстовать первый хор новыми словами: «Ihr seid Gottes Kinder, und wisset es nicht». Мы не будем судить его за это очень строго, так как и сам Бах был жесток к своему творению: он использовал этот хор в фа-мажорной мессе на текст «Cum sancto spiritu» («Со святым духом»).

Для третьего рождественского праздника 1723 года Бах предназначил кантату «Sehet, welch' eine Liebe hat uns Vater erzeiget» (№ 64). Первый хор — прекрасная сжатая фуга, в которой инструментам не отведено самостоятельной роли, они только поддерживают вокальные голоса. Хор производит впечатление идеализированного старинного мотета; жалко, что у нас нет больше подобных хоров Баха.

Речитатив «Geh' Welt!» сопровождается поспешно двигающимся басом:

Из него вырастает скрипичный мотив, символизирующий в сопрановой арии слово «Rauch» («дым»), с которым сравнивается тленность земных дел.

Эта кантата по самому характеру своему должна стать популярной. В случае надобности можно ограничиться струнным оркестром, ибо гобой и трубы в первом хоре необязательны и солирующий гобой в последней альтовой арии в крайнем случае может быть заменен скрипкой. Из солистов необходимы только альт и сопрано, если пренебречь коротким и несущественным басовым речитативом. Три хорала производят великолепное впечталение.

Следовательно, с мая по декабрь 1723 года Бах сочинил по крайней мере восемь кантат. В остальные воскресные дни он пользовался своими веймарскими произведениями или сочинениями других мастеров. Впрочем, в первое время он редко при-

бегал к чужим произведениям, так как каждый кантор считал для себя честью исполнять в церкви по возможности только свою музыку. Но кантаты Кунау он едва ли мог исполнять: в церкви св. Фомы он их уже не нашел, так же как и его преемник не нашел там кантат Баха.

Кантата «Singet dem Herrn ein neues Lied» (№ 190), написанная Бахом, вероятно, к новому, 1724 году, к сожалению, дошла до нас в таком несовершенном виде, что нельзя и думать об ее исполнении. От первого хора остались только вокальные голоса и обе скрипичные партии. Вокальные и инструментальные партии оказались разрозненными, по всей вероятности потому, что Бах использовал это произведение 25 июня 1730 года с текстом «Lobe Zion deinen Gott» для юбилейных торжеств по случаю двухсотлетия утверждения протестантской религии. Осталось только то, что не годилось для переделки. Однако праздничный заключительный хорал дошел до нас полностью и превосходно подходит и в отношении текста к музыкальным новогодним торжествам. Текст, может быть, принадлежит уже Пикандеру; сохранилась и переработка его, относящаяся к 1730 году.

На воскресенье после Нового года Бах исполнил кантату «Schau, lieber Gott, wie meine Feind» (№ 153). Хор применяется там только в хоральном пении, ибо в короткий срок невозможно было разучить с учениками так много фигуральной (то есть полифонической) музыки, к тому же в новогодние праздники ученики были заняты, распевая на улицах. Величественно-оживленно музыкальное изображение ненастной погоды в теноровой арии. Последняя альтовая ария принадлежит к прекраснейшим лирическим произведениям Баха. В целом это одна из популярнейших духовных кантат.

Следующая кантата, исполненная Бахом в 1724 году, начинается с пророчества Исайи (60, 6): «Sie werden aus Saba alle kommen» («Все они из Савы придут»; № 65). Когда слушаешь хоровое вступление, кажется, что видишь этих мудрецов с Востока, шествующих со своей свитой, как их изображали в живописи итальянские примитивы. При этом валторны, флейты и гобои исполняют торжественно-оживленную музыку, сопровождающую шествие. Бросается в глаза намеренная простота в смене гармоний. Чтобы еще сильнее подчеркнуть наивность музыки, применяется унисон.

Шествие останавливается, и под сопровождение флейт и гобоев звучит средневековый хорал:

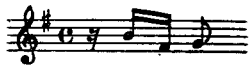
«Цари из Савы пришли,
Золото, ладан и смирну они принесли,
Аллилуйя».

Его должен исполнять хор мальчиков, но не смешанный и во всяком случае без каких-либо сентиментальных оттенков!

Этого требует поэтическая ситуация. Вообще очень печально, что два верхних голоса в хоралах исполняют женщины, у которых нет ни должного тембра, ни наивности, необходимых для хорального пения.

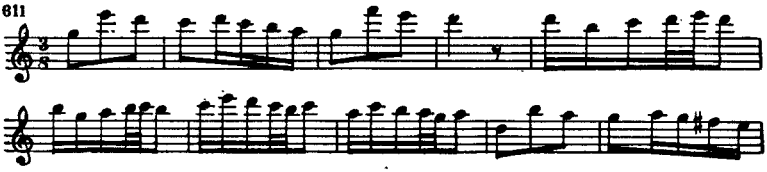
Обе арии дают размышления по поводу разворачивающихся перед мысленным взором слушателя картин. В первой басовой арии «Gold aus Ophir ist zu schlecht... Jesus will das Herze haben» Бах вводит мотив сердечности:

310



На нем построена и хоральная прелюдия «In dich hab' ich gehoffet, Herr» (V, № 33). Напротив, пылкой страстностью проникнута следующая ария «Nimm mich dir zu eigen hin, nimm mein Herze zum Geschenke» («Возьми меня к себе, возьми мое сердце в дар»). Эта пьеса напоминает изображение «свидания» в известной бетховенской сонате — все время слышится плач, ликование, торжество. Тема, проведенная с исключительно эффектной инструментовкой, гласит:

611



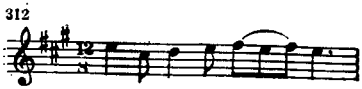
Кантата № 65 — одна из тех, с которыми молодое парижское Баховское общество одержало свои победы.

К «эффектным» кантатам отнесем и две другие, принадлежащие к тому же времени: «Mein liebster Jesus ist verloren» (№ 154) и «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (№ 81). Текст их очень драматичен. Хор поет только хоралы.

В теноровой арии из кантаты № 154 трогательно музыкальное изображение горестных поисков, передающее содержание текста: «Я потерял своего Иисуса,— вот что приводит меня в отчаяние». При слове «Donnerwort» («громовое слово») оркестр передает шестнадцатыми трепет, как и в кантате № 60. Ритмически это произведение напоминает арию отчаяния Петра «Ach mein Sinn» из «Страстей по Иоанну».

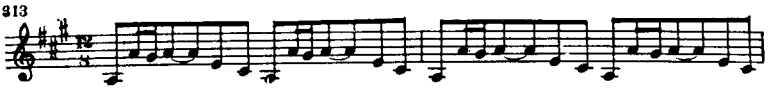
В альтовой арии «Jesu, laß dich finden» звучит любовно манящий призыв:

312



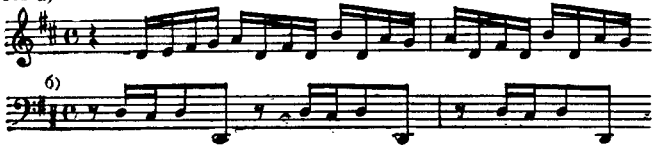
При этом бас все время повторяет один и тот же боязливо-робкий мотив, который переходит затем к скрипкам и альтам:

313



Так изображаются мрачные тучи грехов, согласно тексту заслоняющие свет. Дуэт «Wohl mir, Jesus ist gefunden» («Благо мне, нашел Иисуса») дает словно обратное отображение предыдущей арии: два его радостных мотива являются преобразованием мотива арии в басу:

314 а)

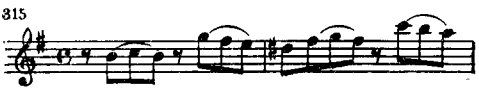


б)

Ответ младенца Иисуса: «Или вы не знаете, что мне должно быть в том, что принадлежит отцу моему?» — написан в форме ариозо; текст взят из священного писания. Участвуют только альт, тенор и бас.

Во второй кантате (№ 81) передается евангельский рассказ об усмирении бури (Матфей, 8, 23—28). Сопровождение первой арии изображает оживленную игру волн, предвещающую приближение непогоды:

315



Обычно эта ария исполняется в вялом темпе, поэтому до слушателя редко доходит подлинный смысл сопровождения. Дирижеру, который пожелал бы правильно сыграть его, придется провести упорную борьбу со скрипачами, пока они не станут акцентировать вторую из слигованных восьмых настолько сильно, чтобы ясно подчеркнуть ударения на слабых вторых и четвертых долях такта; нарушением нормального ритма Бах передает здесь беспокойство.

Наступление бури изображается в теноровой арии «Die schäumenden Wellen» («Пенящиеся волны»). Это еще не тяжелые вздымающиеся волны, но белые пенящиеся гребни; тридцатьвторые у скрипок живописуют, как они гонятся друг за другом.

Иисус поднимается. «Что вы так боязливы, маловерные?» — говорится в чудесном ариозо. Только теперь разражается буря. В восходящих октавах струнных слышатся громоздящиеся друг на друга и, наконец, разбивающиеся о берег волны:

Между тем раздается возглас: «Молчи, бушующее море!» Показательно для баховской изобразительной манеры, что он сосредоточивает свое внимание на каком-либо одном моменте картины и потому не изображает успокоение бури.

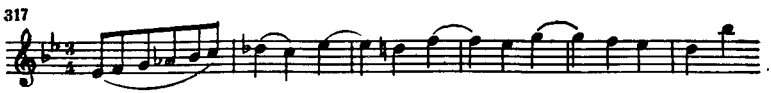
Неизвестный автор этих двух кантат-близнецов был подлинным поэтом. Жалко, что Бах не остался при нем. Никто так тонко и просто не излагал евангелие.

И в этой кантате участвуют только альт, тенор и бас. Возможно, что у Баха не было тогда подходящего сопрано, либо мальчик-сопранист сорвал себе голос, распевая на улицах под новый год. А может быть, композитор так разочаровался в своем хоре, исполнявшем праздничные кантаты, что на некоторое время отказался от него? Во всяком случае и кантата «Erfreute Zeit im neuen Bunde» (№ 83) написана только для альта, тенора и баса без хора.

В центре кантаты стоит изречение: «Ныне отпущаешь раба твоего, владыко, по слову твоему, с миром» (Лука, 2, 29—31), прерываемое созерцательным речитативом. Текст, возможно, принадлежит Пикандеру. Прекрасны скрипичные партии в радостно оживленной вступительной арии для альта и в заключительной — для тенора.

Текст кантаты «Du wahrer Gott und Davids Sohn» (№ 23) принадлежит тому же поэту, который умел так чудесно в сжатых образах рассказывать евангелие. Оба слепых из Иерихона сидят у дороги, кричат и умоляют, ожидая приближающегося пророка[1]. Жалобно поют гобои. Движение в басу создает своеобразный ритм марша в этом вступительном дуэте. Как будто слепые слышат приближение восточных караванов, с которыми Иисус должен был пройти мимо них. Затем следует созерцательный речитатив «Ах! не пройди мимо, ты спасение всех народов» (тенор), скрипки же и гобои исполняют главный хорал всей кантаты «Christe, du Lamm Gottes» («Христос, ты агнец божий»).

В следующем хоре «Aller Augen warten, Herr, du allmächtiger Gott, auf dich» («Очи всех уповают на тебя, всемогущий боже») слышишь, как человеческие толпы передвигаются торопливыми неритмичными шагами:



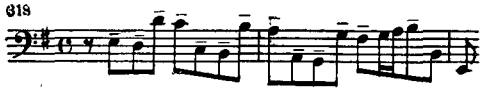

[1] Поэт рассказывает эти события не по евангелию Луки (18, 31—34), как предписано на этот день, но по Матфею (20, 29—34).

Иисуса среди них еще нет. Раздается траурный марш и хорал «Christe, du Lamm Gottes». Вот он! Траурный марш затихает. Ожидающие замыкают шествие и, присоединяясь, поют снова хорал.

Чтобы эта кантата производила действительно сильное впечатление, надо исполнять ее без пауз между отдельными номерами, иначе нарушается цельность всей картины. Шпитта думает, что Бах сочинил ее в Кётене и предполагал исполнить в Лейпциге как пробную кантату вместо № 22. Тогда даровитого автора этих текстов надо искать в Кётене. Это не лишено вероятия и объясняет, почему Бах более не обращался к нему.

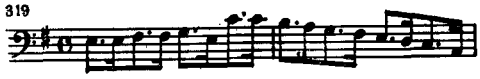
На пасху он создал хоральную кантату «Christ lag in Todesbanden» (№ 4); с давних пор восхищались ее мощной выразительностью. Каждый стих музыкально отчеканен! Слова во второй строфе: «принуждать» и «насилие» — изображаются упрямой басовой фигурой, проходящей от начала до конца:

318



С ликующей радостью пробегают шестнадцатые в скрипичном сопровождении третьего стиха «Иисус, сын божий, пришел к нам». В следующем хоре «Была чудесная война, сражались смерть и жизнь» чувствуется клубок сцепившихся тел, как их изображает Микеланджело. В торжественном ритме движется бас в сопровождении к шестому стиху «Мы празднуем высокое торжество»:

319



Эта кантата относится к наиболее монументальным, но и к труднейшим для исполнения. Хор, недостаточно опытный в исполнении Баха, должен отложить ее на несколько лет. Для ее разучивания требуются не недели, а месяцы.

Первый хор кантаты «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (№ 12) на текст Франка является наброском для «Cruzifixus» из си-минорной мессы: у обоих одинаковый хроматический остинатный бас:

320

В сопровождении теноровой арии звучит хоральная мелодия «Jesu, meine Freude» («Иисус, моя радость»).

Если кантата «Erschallet ihr Lieder» (№ 172) возникла в 1724 году, то впоследствии Бах несколько переработал ее. Партии, написанные на листах большого формата, могли появиться только после 1727 года, так как на них стоит водяной знак MA. На еще более позднее время указывает применение облигатного органа в дуэте. Облигатный орган впервые появляется у Баха только после 1730 года. Текст, несомненно, принадлежит Франку.

Прекрасен вступительный хор с тремя трубами. В арии, посвященной троице, участвуют только три трубы и литавры. Нетрудно разгадать скрипичную фигуру в арии «O Seelenparadies, das Gottes Geist durchweht»: она изображает таинственные веяния небесного ветра. Тот, кто обратил внимание на отдаленный шелест деревьев елового леса, вспомнит его в этой арии.

Инструментальный бас следующего за арией дуэта проводит просветленный мотив счастья, на котором построена и хоральная прелюдия «Alle Menschen müssen sterben» (V, № 2):

В колорированных арабесках органа чувствуется аромат мелодии «Komm, heilger Geist, Herre Gott» («Приди, святой дух»). Орган лучше заменить здесь гобоем.

Голоса кантаты «Erwünschtes Freudenlicht» (№ 184) написаны на бумаге с водяными знаками IMK. Этой бумагой Бах пользовался между 1724 и 1727 годами. Скорее всего кантата сочинена в 1724 году.

Она начинается речитативом:

«Желанный счастья час
Принес с заветом новым
Иисус Христос, наш пастырь;
Блуждавшие в долине смерти,
Мы ныне счастие узрели:
Мы долго ждали пастыря, и вот бог посылает нам спасителя».

Конечно, в сопровождении речитатива слышны призывные звуки пастушеской флейты. Они звучат с перерывами, будто пастух бродит где-то далеко в горах, и до нас доходят отголоски его песни:

Флейтовый мотив пастуха звучит и в привлекательном дуэте с чудесным оркестровым сопровождением; этот дуэт с инте-

ресом прослушает и неподготовленный слушатель — он не покажется ему длинным. Пленительно звучат флейты в заключительном хоре «Guter Hirte» («Добрый пастырь»):

Эта кантата более чем какая-либо другая знакомит нас с Бахом-лириком [1].

В кантате «O heilges Geist- und Wasserbad» (№ 165) первая ария разработана в виде фуги [2]. Ария для тенора строится на замечательной теме, отображающей движение «святой змеи», о которой говорится в тексте.

Также фугой, но только для хора, начинается кантата «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» (№ 179). Музыка изобретательна и интересна. Лучшего к подобному тексту не мог создать сам Бах.

Должно быть, вскоре он исполнил кантату «Lobe den Herrn, meine Seele» (№ 69; первая редакция) с монументальным вступительным хором. Оркестр в этой кантате праздничный: струнные, три трубы, три гобоя, фагот, литавры.

Какие кантаты исполнялись на рождественские праздники 1724 года — мы не знаем.

Следовательно, в Лейпциге за первые полтора года Бах сочинил свыше двадцати воскресных кантат. К этому надо еще добавить две духовные кантаты, написанные по случаю.

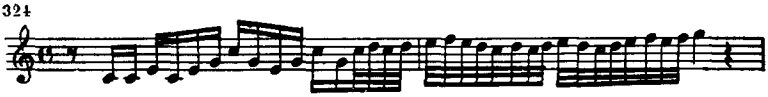
Ежегодно 24 августа в день Варфоломея переизбирался магистрат. В ближайшие после этого дни, обычно в понедельник или в пятницу, происходило торжественное богослужение, после чего вновь избранные члены официально утверждались. В 1723 году такое торжество состоялось в понедельник 30 августа [3]. Бах сочинил для этого кантату «Preise, Jerusalem, den Herrn» (№ 119), текст которой, возможно, принадлежит Пикандеру. В этом великолепном произведении два хора. Первый из них задуман как французская увертюра; вокальные голоса вступают с Allegro. Grave почти подавляет своим величием. Оркестр состоит из струнных, трех гобоев, двух флейт, четырех труб и литавр. Но трубы появляются преимущественно в промежуточных эпизодах в виде фанфар; тем более мощно их воздействие. Басовый речитатив начинается и заключается сигналом духовых:

---

[1] Шпитта неправ, считая эту кантату из-за ее незамысловатого содержания переработкой какой-либо светской кантаты.

[2] Сольная кантата для сопрано, тенора и баса. Не очень благодарный в музыкальном отношении текст принадлежит Франку.

[3] Шпитта II, стр. 192.



В теноровой арии царствует торжественный ритм. Конечно, сольные партии немного подавляются обрамляющими их хорами; к тому же тексты дифирамбов властям вообще и лейпцигским в особенности мало пригодны для музыки.

Впервые после смерти композитора кантата была исполнена в «Гевандхаузе» под управлением Мендельсона-Бартольди 23 апреля 1843 года при открытии памятника Баху на площади перед школой Фомы.

Другая духовная кантата по случаю «Höchsterwünschtes Freudenfest» (№ 194) сочинена для освящения органа в Штёрмтале близ Лейпцига. Там же сам Бах и исполнил ее во вторник 2 ноября 1723 года[1]. Особенно интересна она тем, что Бах написал ее в форме оркестровой сюиты. В первом хоре находим трехчастную схему увертюры; вторая ария — «Hilf, Gott, daß es uns gelingt» («Помоги, господи, нашему делу») — гавот; третья ария — «Des Höchsten Gegenwart allein» («Только присутствие всевышнего») — жига; последняя — «O wie wohl ist uns geschehen» («О благо нам») — минуэт. Но нетрудно заметить, что во второй и последней арии (в форме гавота и менуэта) декламация настолько неестественна и груба, что кажется правильным предположение о заимствовании этой музыки из оркестровой сюиты или светской кантаты[2].

---

[1] Дату определяем на основании церковных вычислений. Новый орган построил Захарий Хильдебрандт, один из учеников Зильбермана (Шпитта II, стр. 194).

[2] Шпитта не заметил банальности декламации. Если верно, что музыка этой кантаты заимствована, то соображения Шпитты о применении формы оркестровой сюиты в духовной кантате теряют свой смысл.

## XXVI

## «МАГНИФИКАТ» И «СТРАСТИ ПО ИОАННУ»

В Лейпциге на большие праздники в вечернее богослужение исполнялся в манере фигуральной (полифонической) музыки «Магнификат» («Величит»). Он следовал за проповедью. Бах дважды обращался к славословию в честь Марии (Лука, 1, 46—55). Первая композиция для сопрано соло не сохранилась. Руст рассказывает в предисловии к Б. XI/1, что видел партитуру у Дена около 1855 года. Значит, на глазах у редакторов большого Баховского издания пропало произведение Баха.

От второго «Магнификат» сохранились две партитуры: первая Es-dur, вторая, окончательная редакция в D-dur. В первом издании Зимрока от 1811 года напечатана была партитура Es-dur, так как редактор Пёльхау только позже познакомился со второй партитурой. По красоте почерка чистовая рукопись ремажорной партитуры, выполненная около 1730 года, превосходит даже автографы «Страстей по Матфею» и «Рождественской оратории».

Бах сочинил «Магнификат», по всей вероятности, к рождественской вечерней службе 1723 года. На это указывают включенные в старую партитуру отдельные новые номера, связанные с текстом службы. После «Et exultavit...» («И возрадовался») вставлено «Vom Himmel hoch, da komm ich her» («Я прихожу с небес высоких»); после «Quia fecit» («Что сотворил мне») — «Freuet euch und jubilieret» («Радуйтесь и ликуйте»); после «Fecit potentiam» («Явил силу») — «Gloria» («Слава»); после «Esurientes implevit» («Алчущих исполнил благ») — песня «Virga Jesse floruit» («Дева родила»).

Вставленные строки исполнялись не главным хором, расположенным у большого органа, но отдельными хористами; они помещались на противоположных маленьких хорах, и сопровождал их второй орган поменьше. В Лейпциге эти напевы исполнялись, должно быть, в рождественскую вечерню. Кунау написал кантату на эти тексты. Шпитта предполагает, что в церкви св. Фомы еще во времена Баха сохранялись некоторые средневековые обычаи, хотя магистрат уже в 1702 году

настаивал на их отмене [1]. Тогда баховский «Магнификат» мог сопровождать представление вифлеемской сцены в хлеву.

При исполнении «Магнификат» в другие праздники вставленные тексты, конечно, исключались. Поэтому Бах и не включил их в позднейшую партитуру. Именно эта редакция досталась Эммануилу. В 1799 году он исполнил ее в Гамбурге; об этом сообщает сохранившаяся программа концерта.

Вечерня продолжалась сравнительно недолго, поэтому время для «Магнификат» было ограничено, и Баху пришлось с этим считаться, что, однако, не послужило во вред музыке. Великолепный лаконизм музыки еще больше подчеркивает ее удивительную красоту.

В первом хоре царствует мотив радости, проходящий в непрерывных шестнадцатых. Инструментовка не «плотная», хотя участвуют три трубы,— Бах очень осторожно применяет духовые. То же самое относится к хорам № 7 и 12. В последнем хоре восходящие и громоздящиеся друг на друга триоли в вокальных голосах задуманы, может быть, слишком инструментально, чтобы вызвать ожидаемое впечатление.

Фуга № 11 принадлежит к тем баховским произведениям, в которых Цельтер выискивал всякие недостатки. Он желал бы «исправить вождя фуги и правильнее ввести пятый голос». Хотя Эммануил предписал исполнять этот хор a cappella, его все же надо сопровождать гармониями органа. И в нежном терцете № 10 Бах не пренебрегает органным сопровождением. Молчание контрабаса и фагота указывает только на то, что инструментальный бас требует мягких восьмифутовых голосов. Вокальные же голоса рекомендуется усилить и исполнять каждый четырьмя или пятью певцами. Тогда достигается требуемая полнота звучания, а cantus firmus на тему «Meine Seel' erhebt den Herren», которая поручена гобоям, не заглушается. Должно быть, и органист поддерживал мелодию только с несколькими ясными регистрами.

В сопровождении и в кадансах сопрановой арии № 2 появляется характерный баховский мотив радости — будто ослепительный солнечный луч внезапно пронизывает радостные рождественские сумерки:

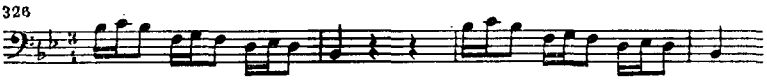
325

[1] См. об этом вступление Руста к Б. XI/1 (о том же пишет Шпитта II, стр. 198). Вставленные тексты Бах взял у Кунау. Как и Кунау, он приводит текст Gloria не в обычном ошибочном переводе Вульгаты, а в корректном переводе с греческого: «et in terra pax, hominibus bona voluntas». Но вместо осмысленного соединения в декламации трех по-

Большей частью слушатель не улавливает этот мотив: он теряется из-за чрезмерного diminuendo, с которым обычно исполняется каданс.

В басу, сопровождающем хорал «Freuet euch und jubilieret», вставленный для рождественских исполнений, Бах проводит тот же мотив, но ритмически преобразованный:

326



В сопрановой арии № 3 смирение избранной рабы передается спускающимися мотивами, изображающими преклонение; получается сопровождение неописуемого очарования — подлинный образ Мадонны в музыке:

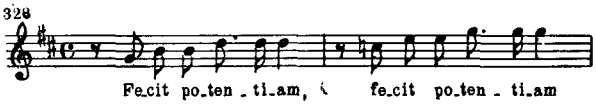
327

И при словах «Ecce enim ex hoc beatam», где слышится гордый голос той, кто знает, что она будет прославлена в веках, в сопровождении остается мотив смирения.

В дуэте № 6 струнные под сурдину вместе с флейтами вплетают свои как бы из небесного мира звучащие ритурнели; альт и тенор должны быть здесь, если возможно, утроены или учетверены.

Хор № 7 строится на теме гордого шага, с широкими интервалами, символизирующими слово «сила»:

328




В теноровой арии № 8 Бах применяет три мотива. Первый в нисходящем движении передает слова: «низложил... с престолов»:

329

Второй — снова мощный мотив шага в различных видоизменениях то в басу, то в скрипках — изображает сильных, к которым относятся предыдущие слова:

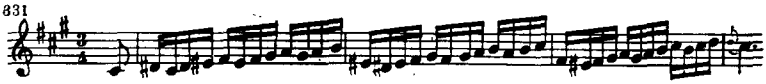
---

следних слов он разделяет «bona voluntas» («благоволение») от «hominibus» («в человеках»), так что получается бессмысленная декламация. Ранее выпущенные номера дополнительно перепечатаны в Б. XI/1, стр. 101 и след.

330

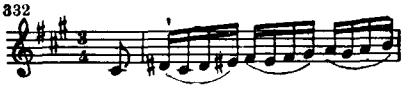
Третий мотив, нежно восходящий вверх, передает вторую половину предложения: «и вознес смиренных»:

331



Смысловое значение мотивов здесь вполне ясно, так как подтверждается декламацией соответствующих слов. Следует обратить внимание на исполнение красиво восходящей линии третьего мотива; скрипки должны фразировать не так:

332

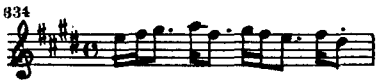


а так:

333

В сопровождении следующей арии № 9 тоже два мотива. Первый — видоизменение мотива радости — ободряет, как солнечная улыбка:

334



Он относится к словам: «Алчущих исполнил благ». Другой является вариантом первого мотива из предыдущей арии на слово «низложил»:

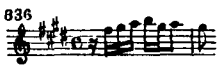
335

Он олицетворяет движение, которое Бах представлял себе во второй половине фразы: «богатых отпустил ни с чем».

Конечно, оба мотива исполняются различно. Мотив радости надо играть piano; с вступлением второго переходят на forte и чуть-чуть ускоряют[1]. Если на протяжении всей пьесы подчер-

[1] Чем более возбужденно и тяжело исполнять эти шестнадцатые — тем лучше. Они должны вызвать впечатление сильного негодования. Каданс прелюдии в седьмом такте — переход к мотиву радости:

336



кивать противопоставление обоих мотивов, слушатель сразу же почувствует их значение.

К сожалению, цифрованный бас континуо не сохранился, так что перед органистом стоит трудная задача — определить гармонии из взаимодействия голосов и дополнить их, руководствуясь чутьем. В некоторых же сольных номерах, особенно в басовой арии № 5, в которой не участвуют инструменты, едва ли найдется органист, который сумеет исполнить свою партию так, что останется довольным и своим исполнением, и впечатлением, произведенным на слушателя.

Первые «Страсти» написаны Бахом на текст евангелия от Иоанна. «Страсти по Луке», если они были подлинными, следовало бы считать более ранним произведением. Однако доводы Шпитты, защищающего их подлинность, едва ли убеждают [1]. Несомненно, партитура написана рукой Баха. Но всякая попытка определить время сочинения наталкивается на непреодолимые трудности. Шпитта относит их к раннему веймарскому периоду. Однако кантаты того времени несравненно совершеннее этих «Страстей». К тому же и автограф относится не к веймарскому периоду, а к середине лейпцигского. Но, может быть, Бах в годы зрелости переписал, не исправив, незначительное юношеское произведение? — Этого не могло быть. Никогда он не обращался к своим прежним композициям, основательно их не перерабатывая. Напротив, мы знаем, что к произведениям других авторов он не предъявлял столь суровых требований.

Естественнее всего предположить, что в 1730 году он переписал чужие «Страсти», чтобы их исполнить. Может быть, кое-где он и внес свои исправления, потому в этом произведении и заметны следы баховского гения. Правда, каталог Брейткопфа от 1761 года упоминает эти «Страсти» как баховские. Но это ничего не значит. В то некритическое время все, что было найдено в наследстве лейпцигского кантора и что носило следы его гения, признавалось за его творение.

В конце концов музыканту-исполнителю безразлично, доказана или нет подлинность «Страстей по Луке», так как едва ли он попытается когда-либо их поставить.

Когда Агрикола и Эммануил перечисляли в некрологе пять «Страстей», вполне возможно, что «Страсти по Луке» они считали подлинными. Сколь приблизительным был составленный ими список, видно из того, что они упомянули «Страсти по Луке» в рубрике «Многие оратории, мессы, «Магнификат»...»

Следовательно, из пяти баховских «Страстей» действительно существовало четыре, и из этих четырех сохранились две. Уте-

---

Этот такт исполняется, конечно, piano subito. В оживленном движении шестнадцатых соблазнительно каждый раз к скрипкам добавить флейты.

[1] Шпитта II, стр. 335 и след.

рянные написаны после «Страстей по Иоанну»; одна из них, вероятно, через год или два. В 1725 году Пикандер издал «Назидательные мысли на четверг и страстную пятницу о страданиях Иисуса, изложено в форме оратории». Так как остальные опубликованные им церковные тексты почти все были написаны для Баха, то, по-видимому, и эту ораторию заказал Пикандеру и положил на музыку Бах.

Текст настолько плох, что, кажется, хуже не бывает [1]. Вместо евангельского текста Пикандер дает краткое повествование в стихах. В ариях он доходит до крайних пределов безвкусицы. Достаточно следующих примеров:

Евангелист

Пришли убийцы все толпой,
Кто с пикой, кто с дубиной.
Иуда их привел с собой,
Ведь сговорился он Христа
Предать их ярости звериной.
Тут Петр решил вступиться
И в их толпу мечом врубиться.

Петр

Предатель проклятый, о где твое сердце?
Тигр или лев тебе дали его?
Рассечь на куски, раскрошить его надо,
Чтоб им накормить ядовитого гада,
Ведь ты походишь на него.

В третьей части стихотворений Пикандера помещен текст к «Музыке «Страстей по евангелисту Марку» на страстную пятницу 1731 года». Бах не только заказал этот текст, но и определил стихотворный размер. В 1727 году он написал «Траурную оду» на смерть королевы Христианы Эбергардины. Чтобы музыка не пропала, он решил использовать ее для «Страстей». Пикандер удовлетворительно выполнил требование Баха. Тексты вступительного и заключительного хора и трех арий Бах мог просто подставить под уже готовую музыку [2]. Следовательно, красивейшие части «Страстей по Марку» сохранились. Поэтому уже нельзя ожидать, как ранее надеялись, новых открытий в области баховских «Страстей».

Шпитта, определяя время возникновения «Страстей по Иоанну», упустил из виду, что Бах мог исполнить их в Лейпциге в 1723 году, то есть за несколько недель до своего назначения. Биограф не сомневался, что они сочинены еще в Кётене — это подтверждалось бумагой, на которой были записаны некоторые партии. Сравнивая же текст с музыкой, он предположил, что Бах торопился с композицией. Но затем Шпитта

[1] Он приведен у Шпитты (II, стр. 783 и след.).

[2] Руст в своем знаменитом исследовании о различном применении той же самой музыки у Баха (Б. XX/2, стр. 9 и след.) впервые указал на это отношение «Траурной оды» к утерянным «Страстям» от 1731 года.

добавляет, что Бах торопился напрасно, так как назначение пришло лишь после пасхи.

Однако маловероятно, чтобы магистрат из-за отсутствия кантора в 1723 году не позаботился об исполнении «Страстей» в церкви св. Фомы [1]. Скорее всего, как это бывало и с кантатами, он нашел бы замену. Мы знаем, что в Новой церкви, когда там в 1729 году не было кантора, «Страсти» исполнялись одним из кандидатов на вакантную должность. То же самое мы вправе предположить и относительно церкви св. Фомы. Из соревнующихся на должность кантора Бах жил ближе всех; в Кётене церковной музыки не было, следовательно, он мог приехать на праздники. Известно, что после Нового года он начал сочинять «Страсти» и переписал их партии; поэтому можно считать доказанным, что магистрат пригласил его руководить музыкой «Страстей» на 1723 год, и он удовлетворил желание господ советников, исполнив «Страсти по Иоанну».

Это была третья «современная» музыка «Страстей», которую жители Лейпцига услышали в вечерню на страстную пятницу. Впервые в 1721 году Кунау исполнил «Страсти» в ненавистном для него оперном стиле.

Первоначальный текст «Страстей по Иоанну» принадлежит знаменитому поэту, гамбургскому городскому советнику Брокесу; Маттесон, Гендель и Кайзер писали музыку на этот текст. Однако Бах использует его только для некоторых арий. Высокопарное повествование в стихах о страданиях Иисуса, казавшееся другим музыкантам таким большим поэтическим достижением, Бах заменяет текстом четвертого евангелия.

Из текстов Брокеса для арий Бах выбирает только отдельные мысли и обычно свободно преобразует их [2]. При переработке ему помогал, по-видимому, тонко чувствовавший поэт. Переработанный текст выгодно отличается от оригинала. Он избегает безвкусицы и лучше развивает содержащиеся там драматические мысли.

Сравним:

| Брокес | Бах |
|---|---|
| «Христа страданья разделяет<br>И суша, и море, и твердь;<br>Луна, нам мнится, лик<br>скрывает,<br>Его оплакивая смерть.<br>И гаснет, мир повергнув<br>в мрак,<br>В его крови небесный зрак. | «Когда сын божий терпит смерть,<br>Весь мир с ним муку разделяет,<br>Светило дня свой лик скрывает<br>И зыблется земная твердь,<br>Зияет склеп, распался камень,<br>Разорван занавес во храме —<br>Каков же, сердце, отклик твой?» |

[1] Здесь излагаются остроумные соображения Б. Ф. Рихтера — Bachjahrbuch 1905, S. 63 ff.

[2] Бах использовал тексты Брокеса для шести арий и ариозо, а также заключительного хора (см. № 11, 31, 32, 48, 62, 63, 67 по современному изданию клавира «Страстей по Иоанну»).

Грудь рассекли Христу —
и раскололись скалы,
Всеобщая печаль и их
не миновала.
А что же, сердце, ты?
— Пусть скорбь меня утопит
Ему во славу в слез потоке».

Сопрано
«О сердце, слезами Христа
прославляя,
Расплавься, рыдая,
Стенай, чтоб по миру всему
разнеслось —
Угас твой Христос!»

Возможно, что в «Страстях по Иоанну» принимал участие тот же неизвестный, тонко чувствующий поэт, который, создал тексты кантат № 65, 154 и 23.

При первом исполнении «Страсти по Иоанну» не имели еще современного вида. Вступлением служил хоральный хор «O Mensch, bewein' dein Sünde groß»; впоследствии Бах перенес его в «Страсти по Матфею», где он заключает первую часть. Затем там были три арии: «Himmel reiße, Welt erbebe!», «Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel» и «Windet euch nicht so, geplagte Seelen»,—замененные при новом исполнении другими. Заключительный хорал «Christe, du Lamm Gottes» Бах перенес потом в кантату № 23.

В 1727 году Бах снова исполнял «Страсти по Иоанну» и для этого переработал их. Вместо исключенных частей он сочинил большой вступительный хор «Herr, unser Herrscher» и арии «Ach, mein Sinn» и «Erwäge, wie sein Blutgefärbter Rücken», ариозо «Betrachte meine Seele» и заключительный хорал «Ach, Herr, laß dein lieb' Engelein».

При следующем исполнении он снова переработал отдельные детали инструментальных и вокальных партий [1]. Например, в некоторых местах первого хора в новой редакции движение восьмыми сохраняется только для виолончелей и фаготов; контрабас же и орган каждый раз отмечают вторую четверть. Тогда же указана была фразировка и динамические оттенки. Так определяются последовательные редакции из сравнения различных инструментальных и вокальных партий.

Партитура «Страстей по Иоанну» — только частично автограф, однако тщательно просмотренный автором. Но партия континуо тоже утеряна. К счастью, Херинг, переписавший партитуру по поручению Эммануила, еще видел партию континуо и внес ее в свою копию. Цифровка, предлагаемая изданием Баховского общества, взята из этой копии.

Музыкальный характер «Страстей по Иоанну» обусловлен манерой изложения четвертого евангелия. В нем нет простоты и естественности повествования Матфея. Первое евангелие предлагает ряд коротких рассказов о событиях, к которым можно присоединить лирические размышления; в евангелии же от Иоанна события излагаются более развернуто и драма-

[1] Четыре редакции инструментальных и вокальных партий указывают на четыре исполнения «Страстей по Иоанну».

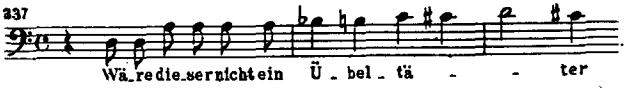
тично, так что нет перерывов или остановок в их изложении. Поэтому арии вводятся почти насильственно.

И в музыкальном отношении текст Иоанна беднее повествования Матфея. В нем нет ни тайной вечери, ни Гефсимании, ни событий, связанных с пленением Иисуса,— всего того, что заполняет первую часть «Страстей по Матфею»; нет и многих других деталей, оживляющих повествование. Это чувствовал и сам Бах; поэтому он добавил к тексту четвертого евангелия некоторые события из первого — плач Петра, разрывание завесы в храме и землетрясение при смерти Иисуса.

Сообщение Иоанна о страстях в основном посвящено изображению больших сцен суда у первосвященника и Пилата. Повествование волнующее и страстное. Бах почувствовал это и передал в своей музыке. Хоры священников и народа являются у него носителями действия.

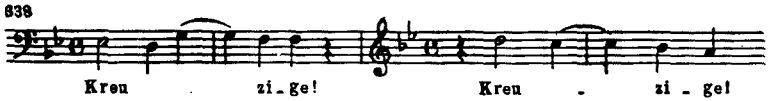
Бросается в глаза повторение одинаковой хоровой музыки к различным евангельским текстам: кроме хора «Kreuzige», в девяти хорах музыка повторяется: три раза дважды и один раз — трижды [1]. Эти повторения объясняются, может быть, желанием выразительнее передать дикие возгласы толпы немногими, все время возвращающимися темами. Правда, остается непонятным, почему полные достоинства требования первосвященников: «Schreibe nicht: der Juden König» («Не пиши: царь иудейский») — передаются той же легкомысленной музыкой, которая изображает насмешливые восклицания воинов «Sei gegrüßet, lieber Judenkönig» («Радуйся, царь иудейский»). Возможно, что приблизительно та же структура обоих стихов побудила Баха дать им одинаковое музыкальное одеяние; современному музыканту это может показаться странным.

Бах не стремится показать нагнетание драматизма в последовательности хоровых сцен. С самого начала он изображает охваченную фанатизмом толпу. Тексты «Wäre dieser nicht ein Übeltäter» («Если бы он не был злодеем») и «Wir dürfen niemand töten» («Нам не позволено предавать смерти никого»), сами по себе скорее спокойные и сдержанные, он передает хроматической темой, сила воздействия которой не может быть превзойдена:



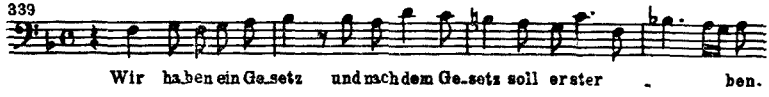

Также и в хоре «Kreuzige» сильно растянутая интонация слова «распни» создает впечатление рева возбужденной толпы:

[1] «Wäre dieser nicht ein Übeltäter»=«Wir dürfen niemand töten»; «Sei gegrüßet, lieber Judenkönig»=«Schreibe nicht: der Judenkönig»; «Wir haben ein Gesetz»=«Lässest du diesen los»; «Jesum von Nazareth»=«Nicht diesen, sondern Barrabam»=«Wir haben keinen König».

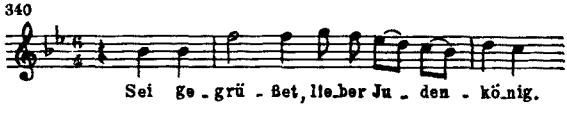



Временами же «распни» повторяется буйными шестнадцатыми в восходящем движении, будто тысячи рук бесноватой толпы вздымаются к небу.

Также и тема хоров «Wir haben ein Gesetz» («У нас есть закон») и «Lässest du diesen los» («Если опустишь его»), казалось бы, требующих более сдержанного воплощения, заключает в себе нечто дикое, необузданное. Мрачно звучат квартовые шаги, заимствованные из «Kreuzige»; ими пронизан весь этот эпизод:




Тема «Sei gegrüßet» изображает насмешливые поклоны воинов, издевающихся над Иисусом:




При этом флейты и гобои нисходящими шестнадцатыми назойливо повторяют мотив преклонения:

Правда, современный слушатель, может быть, и не почувствует этой настойчивости в повторении инструментальных мотивов, так как обычно флейты и гобои плохо слышны. При сравнительно большом хоре оба духовых голоса хорошо подкрепить флейтой piccolo в верхней октаве. В обоих хорах «Kreuzige» рекомендуется также местами удваивать деревянные в верхней октаве; точно так же и буйные линии шестнадцатых в хорах «Nicht diesen, sondern Barrabam» и «Wir dürfen niemand töten» едва ли могут быть выделены иначе. Вообще состав оркестра в массовых хорах «Страстей по Иоанну» не должен быть слишком мал, иначе музыка не произведет задуманного автором динамического впечатления.

Очень трудно выделить движение шестнадцатыми в инструментальном басу хора «Lasset uns den nicht zerteilen» — в сопровождении слышится стук костей в чашке при бросании жребия. Во всяком случае рекомендуется применять не весь

хор, но каждый голос поручать трем или четырем певцам — это соответствует и передаваемой сцене. Органист может многое сделать для выделения характерных шестнадцатых, сопровождая их светлыми восьми- и четырехфутовыми голосами. Если он выполнит это достаточно искусно, никто и не подумает о его участии, но всякий будет наслаждаться полным звучанием мнимой виолончели.

В «Страстях по Иоанну» речитативы сопровождаются еще только органом без струнного квартета для выделения слов Иисуса, как это имеет место в «Страстях по Матфею». Однако органисту полагается эти места выделять особой звуковой окраской.

И в речитативах композитор сохранил своеобразную окраску повествования Иоанна. В его манере передавать слова Иисуса чувствуется неземная, почти бесстрастная высота, приличествующая Христу с первого его выступления в рассказе четвертого евангелиста. Матфей изображает Иисуса значительно более естественным и человечным. Но в «Страстях по Иоанну» певец совершит величайшую ошибку, допустив хотя бы малейший налет сентиментальности в исполнении партии Иисуса. Ее надо петь с возвышенным, но естественным пафосом.

Живописание разрывающейся завесы и землетрясения является наброском для подобного же изображения в «Страстях по Матфею». В сопровождении слов «Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить его» в басу слышен ритм ударов бича, как и в арии «Erbarm es Gott» из «Страстей по Матфею». К концу хорошо здесь сделать stringendo. Мелизмы на словах «und weinete bitterlich» («и плакал горько») в «Страстях по Иоанну» значительно длиннее, чем в «Страстях по Матфею», где плач переходит в арию «Erbarme dich».

Арии отличаются чудесной юношеской свежестью и очарованием сольных номеров из кантат раннего лейпцигского периода. В сопрановой арии «Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten» («Я следую за тобой радостным шагом») и в басовой «Eilt, ihr angefochtnen Seelen» («Торопитесь, соблазненные души») торопливость передается, как это обычно бывает у Баха, оживленной имитацией. Имитации в восклицаниях хора «Wohin? Wohin?» («Куда? Куда?») передаются без всякого rallentando и diminuendo. Ответы «Nach Golgatha» («На Голгофу») и «Zum Kreuzeshügel» («К лобному месту») исполняются pianissimo, очень ровно и отделяются возможно более длинной паузой от последнего вопроса «Wohin?». Интересно сравнить эту арию с первым дуэтом из «Пасхальной оратории», задуманным так же широко, но передающим более спокойную торопливость. Если бы не ясное предписание basso in ripieno tacet («бас при сольных номерах молчит»), то можно

было бы усилить басовую партию в этой арии с хором и исполнить ее тремя или четырьмя певцами, так как оркестр несколько заглушает колоратуры одного голоса в низком регистре.

Басовую арию с хоралом «Mein teurer Heiland» трудно исполнить так, чтобы она до некоторой степени соответствовала идеалу, представляющемуся при чтении партитуры. Для хорала достаточно двух или трех певцов на каждый голос.

Неописуемым блаженством веет от ариозо «Betrachte, meine Seel'» и следующей за ним арии «Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken». Гармонии колеблются между мажором и минором; к ним очень подходят затененные звучания обеих виол д'амур. Улыбка сквозь слезы! Чувствуешь себя перенесенным в поле, где цветут колокольчики. В прекрасных сводах инструментальных линий арии видится радуга, распространяющаяся над искупленным миром, как об этом рассказывается в тексте:

342

Пьеса должна пронестись перед слушателем, как видение. Обычно же по вине певцов ария исполняется слишком медленно и тяжеловесно. К сожалению, виола д'амур почти всегда заменяется альтом, которому трудно исполнять свою партию в высоком регистре. Вопрос о замене в ариозо лютни струнными pizzicato остается открытым. Лучше всего поручить эту партию чембало. Применять ли для этого рояль или арфу — тоже спорный вопрос.

Сумрачная красота альтовой арии «Von den Stricken meiner Sünden» доходит до сознания только немногих слушателей и тоже из-за замедленного темпа. Движения скованного Иисуса передаются взаимодействием синкопированной страстной темы:

343

и напряженно устремленным басом:

344

Если исполнять эту пьесу вдвое медленнее, чем надо, и перенасытить ее rallentandi, то она потеряет всякий смысл и покажется томительно длинной. Ее надо исполнять не сентиментально, но с сильным чувством.

Тема арии «Zerfließe, mein Herze» соткана из одухотворенных вздохов, в то время как бас сохраняет мотив испуганного

трепета из предшествующего ариозо «Mein Herz!». Чтобы слушатель почувствовал смысл мотива вздоха, духовые должны акцентировать не сильную долю такта, а заключительную ноту выписанного Бахом шлейфера. Следовательно, так:

345

В арии «Ach, mein Sinn» Бах изображает неукротимую, страстную скорбь. Как будто человек, сомневаясь и спрашивая, устремляется то туда, то сюда. Заканчивается ария не ритурнелем, но как бы внезапным возгласом. В двух последних тактах Бах сам помечает forte. И все же есть дирижеры, исполняющие их rallentando и diminuendo.

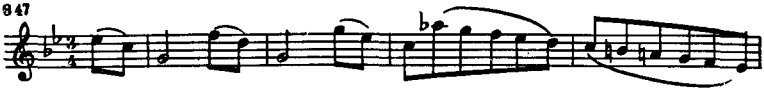
Ария «Es ist vollbracht» развивается из нисходящей последовательности нот, передающей последнее слово Иисуса, когда голова умирающего склонилась на грудь:

346

В средней части в темпе Vivace — «Der Held aus Juda siegt mit Macht» — партию солиста лучше всего поручить нескольким светлым голосам мальчиков.

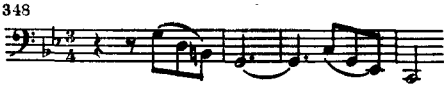
Тот же мотив преклонения положен в основу заключительного хора:

347



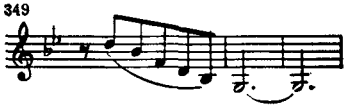
Следуя словам предшествующего речитатива, в заключительном хоре Бах изображает «положение во гроб». С особенной тщательностью должны быть разработаны мотивы, подобные следующим:

348



и

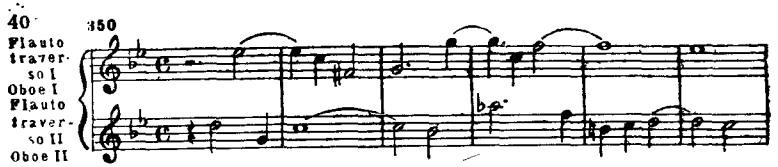
349



Однако так, чтобы не повредить общему, трогательно нежному настроению всего хора.

Возможно, что хор «O Mensch, bewein' dein Sünde groß» потому не удовлетворил Баха в качестве вступительного к «Страстям по Иоанну», что текст хоральной строфы показался ему недостаточно характерным для духа этого евангелия. Напротив, слова нового хора передают точно основную мысль четвертого евангелия.

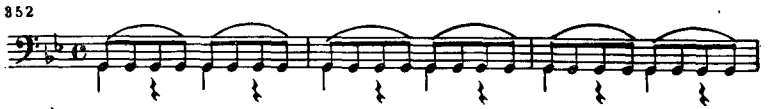
Музыка пытается на своем языке передать двойную идею страдания и славы. Флейты и гобои проводят мотив страдания. На протяжении всего хора они не перестают вздыхать и жаловаться:




Следуя цифровке Баха, орган должен в верхних голосах исполнять задержанные диссонансы флейт и гобоев. Так музыка приобретает необычайно терпкий и мрачный склад, который сначала производит на слушателя гнетущее впечатление, ибо он не может связать музыку со словами «Владыка наш, прославленный во всем мире».

Струнные в торжественно-спокойном движении шестнадцатыми изображают величие и славу:

Чтобы подчеркнуть возвышенный характер, в басу мягко повторяется один и тот же звук:




Так в баховской музыке проводится идея прославления совместно с идеей страдания. Унижение символизируется трехкратным прекращением торжественного движения шестнадцатых у скрипок, после чего оно переходит к басу. Это происходит при втором изложении слов «Herr, unser Herrscher» и дважды при повторении слов «Zeig uns durch deine Passion». Обратим внимание на нисходящее движение голосов при словах «auch in der größten Niedrigkeit» («и в величайшем унижении») и на восхождение шестнадцатых при словах «verherrlicht worden bist» («прославлен будет»).

Конечно, всякое объяснение звуковой символики огрубляет и, следовательно, искажает ее. Но что данный хор требует толкования и с чисто музыкальной точки зрения не может быть понят — должен был признать даже Шпитта.

Более крупных динамических линий здесь нельзя применять, иначе будет ослаблено впечатление от piano, предписанного самим Бахом на словах «auch in der größten Niedrigkeit». Особенно следует предостеречь от того, чтобы хор начинал piano еще со слов «Zeig uns durch deine Passion», хотя оркестр, по указанию Баха, за исключением басов, должен играть это место piano. Тем не менее именно в данном хоре декламация требует очень живых динамических оттенков. Органист же должен помочь передаче фигур из шестнадцатых, которые трижды проходят в басу; это надо сделать отчетливо, но не назойливо.

## XXVII

## КАНТАТЫ 1725—1727 ГОДОВ

Бо́льшая часть кантат 1725, 1726 и 1727 годов написана на бумаге с водяными знаками I. M. K. Для «Траурной оды», сочиненной в сентябре 1727 года на смерть королевы Христианы Эбергардины, Бах пользуется — и теперь уже долго — бумагой со знаками M. A.

По случаю смерти саксонской королевы в стране был объявлен четырехмесячный траур. С сентября 1727 года до января 1728 года кантаты не исполнялись; орган тоже молчал. Композитор мог отдохнуть. Однако это влекло за собой и неприятности, так как заметно уменьшался доход от разного рода случайных музыкальных исполнений.

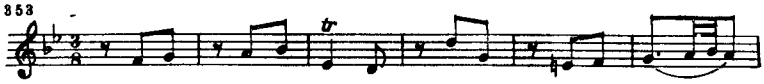
Автор кантатных текстов этого периода — большей частью Пикандер. Его первый цикл кантат написан на год — от осени 1724 года до осени 1725 года. Бах обратился к нему, потому что он писал легко и быстро и, как сам хвалился, понимал кое-что в музыке. Однако недостатки его поэзии с избытком перевешивают достоинства. Он и не думает о поэтическом использовании предлагаемых евангелием ситуаций. Большей частью он пишет так расплывчато, что его тексты состоят из одних общих мест. Обычно они так нехарактерны, что с незначительными изменениями подходят к любой воскресной проповеди. Как пример присущей ему банальности приведем речитатив из кантаты № 179:

«Наш грешный мир, увы! гордыней обуян:
Как много стало христиан,
Что, в мнимой святости коснея,
Напыжились, как фарисеи!
Пусть с виду благостны отменно,
Склоняют головы они смиренно,
В их сердце и следа смиренья не найдешь.
Они приходят, правда, в храм
И все обряды соблюдают чинно,
Но и святош найдете там,—
Не в этом суть христианина».

И среди кантат данного периода находим столь внутренне близкие сочинения, что можем назвать их близнецами. Тако-

вы, например, обе сольные кантаты «Wo gehest du hin?» (№ 166) и «Wahrlich, ich sage euch» (№ 86). Вторая из них исполнялась через неделю после первой, следовательно, обе возникли в одно время.

В сопровождении вступительной арии кантаты № 166 Бах стремится изобразить сверхъестественно парящие шаги воскресшего Иисуса:




Подобными же музыкальными средствами в «Страстях по Матфею» изображается пророчество Иисуса: «По воскресении же моем предварю вас в Галилее». Конечно, восьмые надо играть несвязно. В басу полной страсти второй арии (для тенора) появляется ритм шага. Для Баха он оправдан словами: «так как я иду или стою». Серебристый, соблазнительный смех слышится в сопровождении последней арии для альта, так как в тексте стоят слова: «счастье нам улыбается».

Характерна для обеих кантат попытка сделать из хорала арию, поручив cantus firmus солирующему голосу со свободным оркестровым сопровождением. В первой арии струнные исполняют задумчиво-печальный мотив, сопровождая хоральную мелодию «Ich bitte dich, Herr Jesu Christ». Во второй арии сопрано поет хоральную строфу:

«И то, что вечно-благий бог
Обещал нам в своем слове,
В чем клялся именем своим,
Исполнит он бесспорно».

Оркестр же дает удивительно плотное и строгое трехголосное сопровождение, изображающее почти наглядно прочность божьего слова [1].

То же впечатление производит и вступительное ариозо из кантаты № 86: «Истинно говорю вам: о чем ни попросите... даст вам», написанное в форме пятиголосной фуги. Вокальный голос уверенно вплетается в оркестровую фугу в качестве пятого голоса.

Привлекательно-оживленны две другие арии: вторая для альта и последняя для тенора. Все произведение в целом принадлежит к наиболее популярным кантатам Баха.

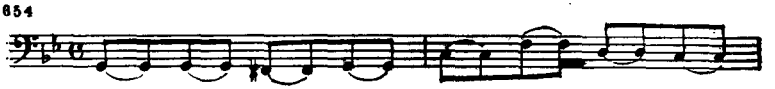
---

[1] Сопрано, исполняющее хоральную мелодию, лучше заменить полдюжиной красивых детских голосов. В сопровождении к гобоям надо добавить струнные, чтобы мелодии были рельефнее очерчены. Бас следует усилить фаготом, дабы звуковая окраска трио была однородной.

Одновременно написаны и обе монументальные музыкальные драмы «Herr, gehe nicht ins Gericht» (№ 105) и «Schauet doch und sehet» (№ 46). Во вступительном хоре как первой, так и второй кантаты изобразительные функции поручены исключительно инструментальному сопровождению, в то время как пение удивительно просто. Это уже совсем новый тип кантаты.

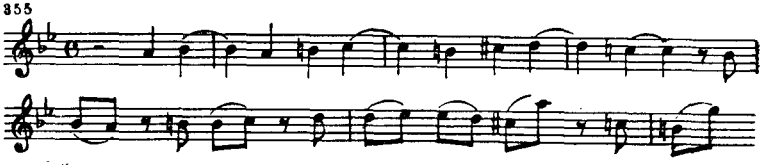
Изобразительные средства вступительного хора кантаты № 105 настолько же просты, насколько действенны. В басу запечатлен боязливый трепет:

654



Гобои сопровождают бас темой, составленной из двух мотивов:

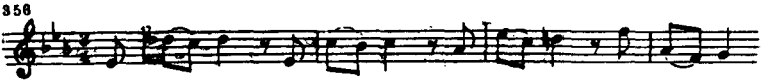
355



Второй мотив этой темы состоит из уже знакомых нам жалобных вздохов. Чтобы понять первый, вспомним подобные жалобные темы с синкопами. Тогда увидим, что во всех этих случаях передается нечто притягивающее, влекущее к себе [1]. Поэтому при правильном акцентировании этих синкоп и вздохов слушатель видит перед собой человека, которого тащат на суд, а он со стоном противится этому.

В арии «Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken» («Как дрожат и колеблются мысли грешников») гобой неуверенно возвышается над трепетным мотивом струнных:

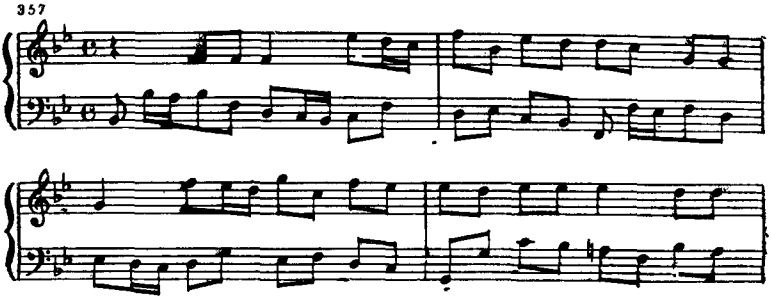
356



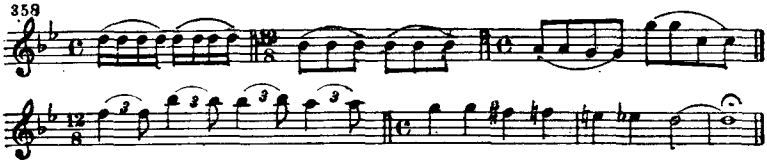
В сопровождении речитатива ариозо «Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß... wenn seine Sterbestunde schlägt» звучат колокола — предвестники смерти, но не печально, а радостно. Радость вырастает до безграничного веселья в следующей теноровой арии. Как будто человек поспешно мчится, убегая из своей тюрьмы. Поспешность производит почти невыносимое

[1] Сравни, например, текст арии «Mein Jesu, ziehe mich nach dir» из кантаты № 22.

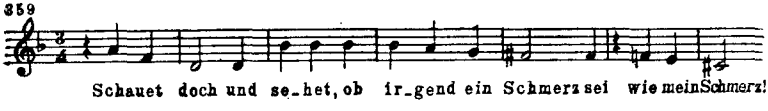
впечатление из-за антагонизма между верхним голосом и инструментальным басом:




В заключительном хорале оркестр переходит от боязливого трепета к умиротворению:




Первая часть величественно декламирующего вступительного хора кантаты № 46 является как бы наброском к «Qui tollis» из си-минорной мессы:

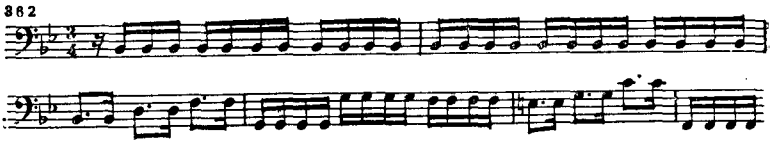



В оркестре все время звучат вздохи скрипок (в тексте слово «скорбь»):

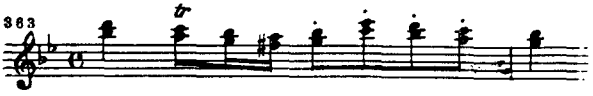
Флейты ведут тот же мотив, но вдвое быстрее:

Так несется к небу страстная жалоба.

В следующем речитативе для тенора скрипки передают протяжные горестные восклицания, а флейты изображают «усердие волн», которые должны затопить Иерусалим. Грозный характер басовой арии подчеркивается движением в басу:



Тема флейт в последней арии:



поясняет текст: «При наказании благочестивых Иисус будет им щитом и защитой; он соберет их любовно, как своих овец, как птица своих птенцов...» [1] Своеобразна красота этого пасторального сопровождения, в котором гобой выполняет функцию баса. Более сердечной музыки у Баха, кажется, нет. Она превосходно контрастирует с сумрачным характером предыдущих номеров. Обратим внимание на прекрасную музыкальную живопись при словах «Когда погода мстит».

К драматическим произведениям Баха относится далее кантата «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» (№ 67). В мощном вступительном хоре трижды повторяется восклицание «Halt». Следующая ария «Mein Jesus ist erstanden» полна необычайного в ритмическом отношении очарования; ее смело вздымающиеся линии увлеченно проповедуют о воскресении. Центральная часть кантаты — басовая ария.

Она начинается мотивом тревоги:

Внезапно шум стихает; спокойно и величественно вступает мотив просветления:

Страхи исчезают. Воскресший утешает своих учеников: «Мир вам!» Снова врывается земная суета; ученики поют: «Благо нам! Иисус помогает нам бороться... сулит мир». И всякий раз, когда произносится «Мир вам», шум стихает.

Это уже не ария, а симфоническая звуковая живопись. Немецкий Бах выпрямляется, чтобы разорвать сковывающие

[1] Восьмые в этой арии надо играть слегка отрывисто — тогда достигается необходимый эффект.

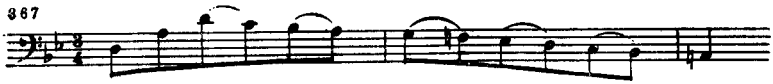
путы итальянского искусства. Просветленный драматическим духом, композитор ищет путь назад к простому, великому искусству, из которого вышел, и пытается создать свободные формы.

И в кантате «Herr, wie du willt» (№ 73) он стоит на том же пути, как это видно из последней арии для баса. Текст ее состоит из трех предложений:

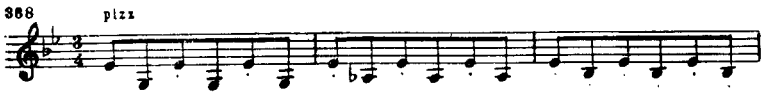
«...пусть пройдет страх смерти...»
«...пусть члены мои будут лежать в пепле...»
«...пусть зазвучат похоронные колокола...»

При словах первого предложения слышны вздохи:

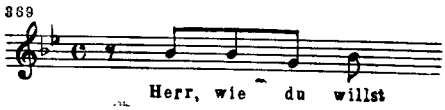
Затем голоса опускаются вниз — в могилу:




В последней части звучат похоронные колокола:



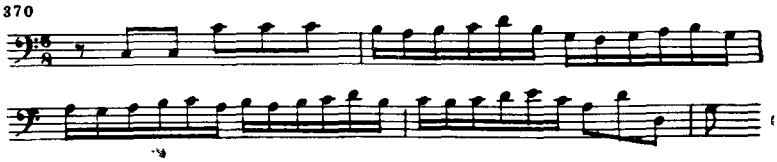

Очень выразителен и вступительный хор. Оркестр и орган проводят мотив:




Он составлен из первых нот хоральной мелодии и удивительно напоминает бетховенский мотив судьбы из Пятой симфонии. Оркестр хочет передать свой мотив хору, который поет прерванный речитативом хорал. Хор противодействует. В конце концов этот мотив звучит все настойчивее, и хор покоряется; он повторяет его трижды, заканчивая эту часть. Из-за прекрасного драматизма этого хора почти не замечаешь привлекательную теноровую арию с ее нежно пробегающими шестнадцатыми.

Однако борьба гиганта за свою свободу оказалась напрасной. В кантате «Es erhub sich ein Streit» (№ 19) Бах снова теряет ее. Первый хор изображает борьбу сатаны и его воин-

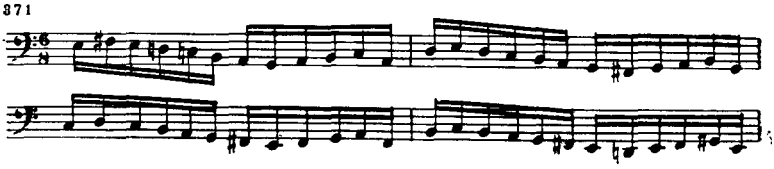
ства с архангелом Михаилом. Драконы мощными извивающимися движениями стремятся вверх:




При словах:

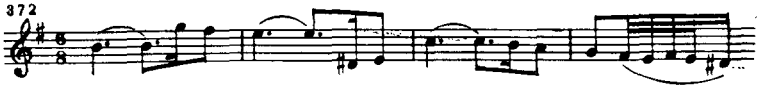
«Но Михаил побеждает,
Окружающее его воинство
Ниспровергает крепость сатаны» —

этот мотив возвращается, и движущаяся, извивающаяся масса неудержимо стремится вниз, в бездну:




Но затем Бах сам разрушает эту широкими мазками гениально набросанную картину. В заключение, когда воинство сатаны уже пало, он ставит знак dal Segno, требуя повторения первой части, которой и заканчивает[1]. Это противоречащее тексту и музыке da capo он дает только по слепой привычке. Так беззащитен был этот единственный в своем роде гений от формул и традиций своего времени. В этом dal Segno заключена вся трагическая судьба баховского искусства. Должно быть, от самой сущности живописного восприятия музыки зависит то, что два величайших ее представителя — лейпцигский кантор и Берлиоз — иногда не чувствовали того, что понял бы самый посредственный талант.

Музыка арии «Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir» развивается, конечно, из грациозного мотива ангелов:




В это же время труба исполняет хорал «Ach Gott laß dein lieb' Engelein», из-за чего ария даже для Баха кажется не-

[1] Уже ради следующего речитатива: «Слава богу! дракон пал» — нельзя было повторить первую часть хора, где результат борьбы еще неизвестен.

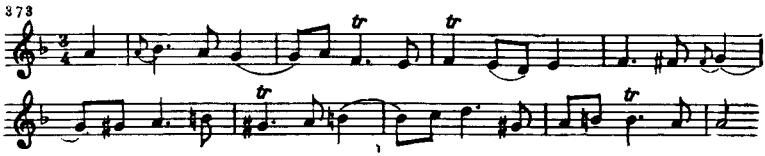
сколько растянутой. Поэтому предписанное Adagio нельзя исполнять слишком медленно. Удивительно торжественно звучит заключительный хорал со свободным оркестровым сопровождением.

Из остальных драматических кантат этого времени ни одна не предстает столь замкнутой и цельной, как № 105 и 46. Они складываются из отдельных номеров. Но некоторые из них производят настолько сильное впечатление, что даже не замечаешь отсутствия внутреннего единства всей кантаты.

Первый хор двухчастной хоральной кантаты «O Ewigkeit du Donnerwort» (№ 20; первая редакция) написан в форме французской увертюры. Vivace начинается со слов «О вечность, время без времени»; в сравнении с вступительным Grave оно кажется слишком кратким[1]. Хор производит впечатление благодаря живописи оркестрового сопровождения и монументальной простоте хоральной фигурации.

Ария «Ewigkeit, du machst mir bange» («Вечность, ты меня пугаешь») построена на мотиве вздоха. Конечно, в арии «Wacht auf, wacht auf... eh die Posaune schallt» («Пробудитесь, пробудитесь... до того, как протрубит труба») Бах все же заставляет прозвучать трубу, которой поручает исключительно красивую партию. Почти даже чрезмерно характерно музыкальное изображение текста в альтовой арии «O Mensch, errette deine Seele, entfliehe Satans Sklaverei» («О человек, спаси свою душу, избегни рабства сатаны»):

373



Так реалистически еще никто не изобразил звуками боязливое бегство[2].

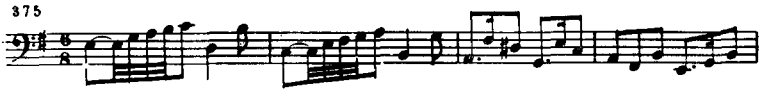
Вступительная ария кантаты «Tue Rechnung! Donnerwort, das die Felsen selbst zerspaltet» (№ 168; текст Франка) вначале кажется загадочной. Непонятно, что обозначает движение струнных:

374

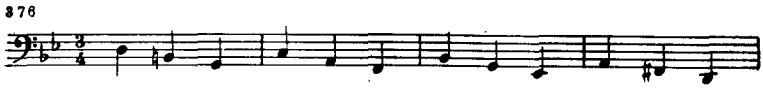
[1] Заключительные слова стиха не подходят к возвращению Grave. Во всяком случае, применение формы увертюры для этого хорального хора не очень удачно.

[2] Тексты арий частично составлены из других строф хорала Риста.

Скорее всего напрашивается сравнение с арией бичевания из «Страстей по Матфею». Действительно, это движение символизирует ряд последовательных ударов. Бах вспоминает изречение Иеремии (23, 29), которое имел в виду поэт, сочиняя этот текст,— «Слово мое не подобно ли молоту, разбивающему скалы?» — поэтому и вводит ритм ударов молота. Достаточно живо исполненная, эта ария производит сильное впечатление. Не удивительно, что музыка к арии «Kapital und Interessen meiner Schulden groß und klein, müssen einst verrechnet sein» («Капитал и проценты моих больших и малых грехов со временем будут мне зачтены») не трогает нас. Напротив, крайне увлекает титаническое напряжение в басовом сопровождении арии «Herz, zerreiß des Mammons Kette» («Сердце, разорви цепи маммоны»):

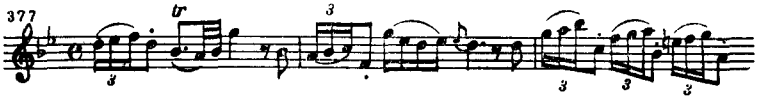



Грозно звучит слово «Bann» («Изгнание») во вступительном дузте кантаты «Sie werden euch in den Bann tun» (№ 44). Чтобы усилить ощущение ужаса, в инструментальных басах появляются квинтовые шаги:




Они еще более подчеркиваются в партии второго гобоя. Вступает хор: «Наступает время, когда всякий, убивающий вас, будет думать, что он тем служит богу».

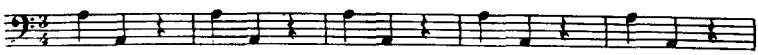
Тема последней сопрановой арии на первый взгляд смущает:




Но продолжение объясняет эти ликующие триоли. Там идет речь о «смехе радостного солнца». Это слово Бах и выделил, чтобы создать характерную музыку.

В начальном хоре кантаты «Alles nur nach Gottes Willen» (№ 72; текст Франка) главный музыкальный мотив взят из случайных слов текста. Выбрано слово «время»: «Все по воле божьей... как в хорошие, так и в плохие времена». Бах изображает время ударами маятника, как и в кантате № 27:

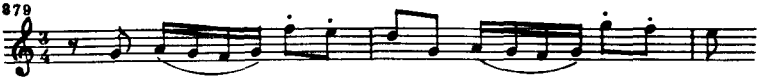
378



Этим объясняется монотонный, поддерживаемый всем оркестром ритм в басу: он проводится в течение всего хора от начала до конца. А хор во время этого непрерывного «тик-так» поет трогательный текст.

Оживленная прелюдия к арии «Mein Jesus will es tun» («Мой Иисус желает это») выдержана почти в танцевальном роде. Верхние голоса несколько раз неожиданно успокаиваются на аккорде, и тема:

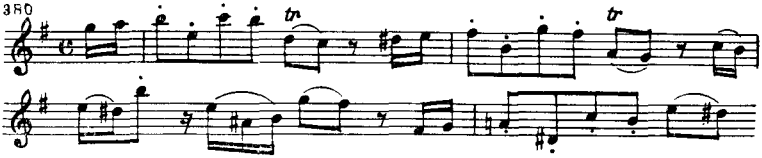
379



переходит в бас. Единственная ария, где применяется подобный же прием,— это сопрановая ария «Wirf mein Herze, wirf dich noch in des Höchsten Liebesarme» из кантаты № 155. В этой волнующей пьесе изображается душевный покой человека, когда он отдает свою волю другому; текст же арии начинается со слов «Сердце, отдайся». Музыкальное сходство заставляет нас сравнить тексты. В арии «Mein Jesus will es tun» встречается аналогичная мысль и даже те же слова: «Хотя твое сердце погружено в печаль, оно будет нежно и тихо покоиться в его объятиях». Это один из тех случаев, когда неожиданный музыкальный оборот может быть объяснен только путем сравнения двух совершенно различных пьес.

Вступительный хор из кантаты «Leichtgesinnte Flattergeister» (№ 181) основан на следующей теме:

380



Приведенная тема все время обрывается, повторяется только ее начало. Кажется даже, что Бах изображает здесь птиц небесных, клюющих семя, о которых рассказывается в воскресной проповеди на этот день. Непроизвольно представляешь себе стаю ворон, опускающихся, хлопая крыльями, на засеянное поле.

«Вредные шипы» терния, упоминаемые в следующей арии, символизируются басовыми стаккато. Благозвучный заключительный хор освобождает слушателя от почти чрезмерной изобразительности музыки.

В символическом духе написан вступительный хор кантаты «Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben» (№ 77). Когда Иисуса спросили, какая заповедь наибольшая, он ответил, что на заповеди любви зиждется весь закон и пророки [1]. Бах, знаток библии, изображает это в музыке: оркестр исполняет cantus firmus хорала «Вот десять святых заповедей», а хор сообщает новую заповедь. Труба исполняет этот хорал в движении четвертями, передавая так малые заповеди; у органа в басовом регистре он дан в половинных нотах — это изображает большие заповеди. Остальные инструменты, пользуясь начальным мотивом мелодии, передают самые малые заповеди — «йоты закона». Как Иисус получил свою новую заповедь любви из старого закона, так и Бах образует тему хора из начальных интервалов старого хорала. К сожалению, продолжение текста не дало Баху возможности сочинить особенно захватывающую музыку.

Тексты обеих кантат: «Erforsche mich, Gott» (№ 136) и «Nimm, was dein ist» (№ 144), по-видимому, так мало возбуждали его фантазию, что он использовал для них почти одну только старую музыку. Это находит свое подтверждение в неудачной декламации [2]. Оригинальным является только интересный хор в стиле мотета из кантаты № 144, в котором инструментальные басы все время повторяют «Gehe hin!» («Иди»):

Новый мир открывается в кантате «Du Hirte Israel, höre» (№ 104). Композитор, обычно в изобилии насыщающий свою музыку характерными деталями, переключается сейчас в сферу интимной лирики. Мерные триоли господствуют в первом хоре и в заключительной басовой арии. Чарующую картину рисуют гобои в арии для тенора с сопровождением гобоя d'amore. Поразительное благозвучие и формальное совершен-

---

[1] Евангелие по Матфею, 22, 34—40. Эти слова отсутствуют в версии Луки (10, 23—37), использованной для текста кантаты. Из этого видно, сколько усилий иногда приходилось делать Баху, чтобы нащупать подходящую характерную мысль для музыки; он не останавливался и перед тем, чтобы выйти за пределы официально предлагаемого текста, если находил что-либо пригодное для себя.

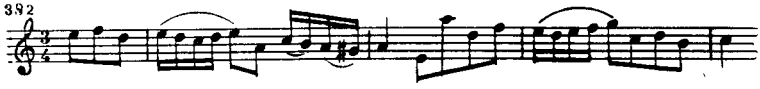
[2] Несомненно не оригинален вступительный хор кантаты № 136. В хоре ля-мажорной мессы на слова «In Gloria Dei Patris» он воздействует сильнее и значительно естественнее, хотя этот хор также заимствован из другого произведения; и сильная, гордая тема дуэта тоже чужда тексту.

Что касается второй кантаты, то неестественность декламации обеих арий может быть объяснена только тем, что Бах подставил под готовую музыку новые тексты.

ство обеспечивают этой кантате успех у любой публики. Она принадлежит к тем произведениям, которые призваны уничтожить страх перед Бахом.

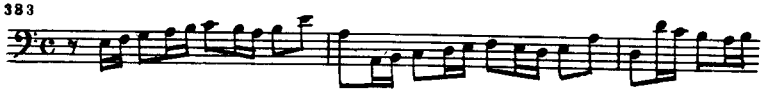
Кантаты «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» (№ 167) и «Bringet dem Herrn Ehre seines Namens» (№ 148) также привлекают своей простотой. Особенно сильное впечатление производит заключительный хорал первой кантаты с радостно подвижным оркестровым сопровождением.

Красивый текст кантаты «Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende» (№ 28) принадлежит Ноймейстеру. По музыке видно, что Бах с любовью работал над ним. Слова о прощании со старым годом и «прекрасным приближением» нового он сопровождает веселым танцем в миноре:




Затем идет простой мотетный хор, в котором инструменты только поддерживают вокальные голоса. В конце его Бах отмечает: «174 такта!».

Оба хора новогодней кантаты «Herr Gott, dich loben wir» (№ 16) рассчитаны более на внешний эффект. В первом оркестровый бас движется в ритме радости:




Во втором — tutti чередуются с солирующим басом.

В двух следующих кантатах прославляется тоска по смерти. Первая — «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn» (№ 157) — сольная кантата для тенора и баса. Симфоническое сопровождение вступительного дуэта напоминает первую арию кантаты № 22. В ожидании смерти радостный огонь разгорается все сильнее. Ария для тенора звучит уже, как небесный хоровод. В заключительной басовой арии прорывается почти безудержная веселость.

Из стихотворений Пикандера мы знаем, что эта прекрасная кантата была исполнена 2 февраля 1727 года и четыре дня спустя повторена на траурных торжествах в честь умершего в глубокой старости камергера Иоганна Христофа фон Поникау [1].

О смерти и юности проповедует кантата «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» (№ 8), написанная на тему рассказа

[1] См.: Шпитта II, стр. 243.

о юноше из Наина (Лука, 7, 11—17). Солнце приветливо освещает поля, когда за ворота города выносят сына вдовы; звучат башенные колокола, им отвечают цветы в поле, отовсюду несется жужжание пчел, щебет птиц. Таково впечатление от этой звуковой картины в E-dur, о которой Шпитта сказал, что она соткана из весенних звучаний колокольчиков и аромата цветов.

В теноровой арии упоминается «последний час», и в музыке звучит в миноре похоронный звон, будто мрачные тучи надвинулись над еще смеющимися долинами. Тучи расходятся в следующей басовой арии: «Уйдите, суетные напрасные заботы... Меня зовет мой Иисус, кто откажется пойти?..» Ликующая флейта вместе со струнными и вокальными голосами увлекает нас за собою в стремительной жиге.

Это великолепное произведение можно играть только с хорошим оркестром, имеющим большой опыт в исполнении Баха. Оно принадлежит к тем немногим духовным кантатам, в которых Бах сам тщательно отметил динамические оттенки и фразировку. Значит, он требовал особенно точного исполнения.

## XXVIII

## «ТРАУРНАЯ ОДА» И «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ»

Когда 7 сентября 1727 года умерла королева Христиана Эбергардина, на четыре месяца был объявлен траур по всей Саксонии. В стране царила искренняя и сердечная печаль. С тех пор, как муж королевы принял в 1697 году католичество, дабы стать королем Польши, она проводила свою жизнь в тихом одиночестве, далеко от него. Народ чтил страдалицу почти как святую [1].

Траурная церемония была проведена 17 октября в церкви св. Павла не по распоряжению магистрата или консистории, но по частной инициативе. Некий Ганс Карл фон Кирхбах, асессор суда Фрейбурга, просил разрешения на «Ovation» (чествование) покойной. Так как церковь св. Павла, где предполагалось провести чествование, принадлежала университету, то приглашения исходили от ректора. Он поручил Готшеду написать текст траурной оды; музыку надо было заказать руководителю университетского богослужения Гёрнеру. Когда же сенат узнал, что сочинение музыки поручили не Гёрнеру, а кантору церкви св. Фомы, он воспротивился. В результате переговоров Бах получил разрешение исполнить свою композицию, причем ясно было оговорено, что речь идет только об одном случае и впредь он никогда не должен предъявлять никаких прав на академические празднества; Гёрнеру же за понесенный им убыток господин фон Кирхбах обязался уплатить двенадцать талеров.

Оглавление баховской партитуры гласит:

«Траурная музыка к хвалебной и траурной речи на смерть ее королевского величества и светлейшей княгини Саксонской, госпожи Христианы Эбергардины, королевы Польши... княгини Саксонии... урожденной маркграфини Бранденбург-байрейтской; речь читал высокоблагородный господин фон Кирхбах в церкви Павла в Лейпциге, музыка исполнена Иог. Себ. Бахом в 1727 году, 18 октября».

---

[1] О Христиане Эбергардине см.: Шпитта II, стр. 444 и след.

Бах неверно указал дату церемонии; она происходила на день раньше [1]. В конце партитуры помечено: 15 октября. Значит, Бах закончил композицию всего за два дня до исполнения. Очевидно, как следует разучить свое произведение он не мог.

Ода Готшеда написана корректно, но лишена глубины и поэзии. Там нет ни слова о скорби печального супруга. Либреттист не должен был упоминать о муже, так как все знали, как несчастен был этот брак и сколько огорчений он доставил королеве.

Хотя текст разделен на строфы, Бах решил разработать его «по-современному», в формах итальянских речитативов и арий. Возникшие из-за этого технические трудности разрешены им очень искусно.

Еще Форкель восхищался музыкой «Траурной оды». В своей биографии Баха он пишет: «Хоры этого произведения так захватывают, что, начав играть их, уже не можешь остановиться, пока не кончишь» [2].

Сопровождение первого хора проходит в торжественном ритме. Слушатель так проникается величественным движением, печальными гармониями, что уже не замечает, как долго длится этот хор.

В двух следующих частях преобладает мотив возвышенной скорби. В арии «Verstummt, ihr holden Saiten» («Умолкните, благородные струны») скрипки все время вздыхают и плачут:

Волнующе звучит речитатив:

«Глашатай траурных вестей,
Звон меди, тишину наруша,
Вселяет ужас в наши души,
Пронзая дрожью до костей.
О, если б колокола звон,
Что нас терзает ежеденно,
Мог разнести по всей вселенной,
Как дух наш скорбью угнетен!»

В то время как поет альт, в оркестре слышится колокольный звон. Начинают совсем маленькие колокольчики; затем последовательно присоединяются более сильные и глубокие, и, наконец, глухо вступает бас. И также последовательно умол-

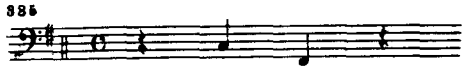
---

[1] Sicul. Das thränende Leipzig (1727). Здесь помещен отчет о траурной церемонии. См.: Шпитта II, стр. 447.

[2] Forkel. S. 36.

кают сперва флейты, затем гобои, потом скрипки и альты, за ними обе гамбы, лютни, и, наконец, звучит один бас:

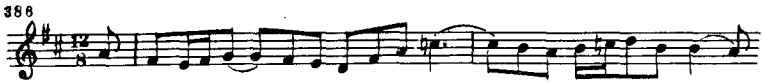
385



Это изображение колокольного звона, последовательное вступление различных инструментов и затем умолкание их так же реалистично, как и изображение игры волн поспешно текущего ручья в кантате № 7. Напротив, похоронный звон в кантате № 8 является скорее музыкально идеализированным изображением. Поэтому Бах и смог разработать его в большом музыкальном произведении. В «Траурной оде» колокольный звон занимает лишь одиннадцать тактов, и именно эта лаконичность производит сильное впечатление.

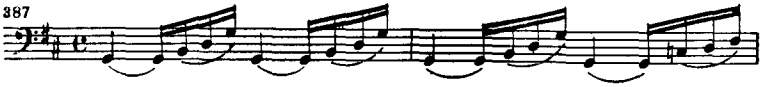
В тот момент, как затихает «колоколов дрожащий звон», преодолены смерть и смертная тоска. Музыка звучит просветленно. Тема гамб в арии «Wie starb die Heldin so vergnügt» («Как умерла героиня») передает улыбку неземной радости:

386



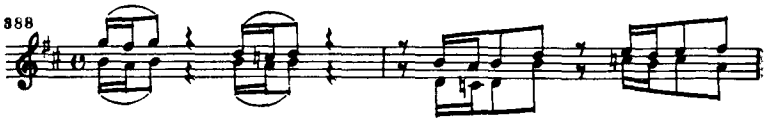
«Блажен тот, чей великий дух возвышается над природой, не боится ни гроба, ни могилы, когда его призывает творец» — так кончается следующий речитатив. Басовый голос чудесно спокойными волнами, проходящими от начала до конца всей этой части, изображает покой тех, кто, преодолев страх смерти, пристал к берегу вечности:

387



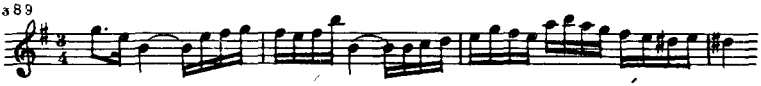
А над этими мирными волнами возвышается мелодия двух гобоев д'амур, в которой слышится просветленный мотив радости:

388



В арии «Der Ewigkeit saphirnes Haus zieht, Fürstin, deine heitern Blicke von unsrer Niedrigkeit zurücke» («Сапфирный дом вечности отводит твой ясный взор, о королева, от нашей низости») на фоне простого сопровождения звуковые арабески флейты ведут блаженный хоровод:

389



Помимо этих сольных номеров, есть еще два прекрасных хора: один — фугированный «An dir, du Vorbild großen Frauen», другой — заключительный «O Königin, du stirbest nicht»; последний написан в простой песенной форме и выдержан в нежном движении триолями.

Используя в оркестровке гобои д'амур, гамбы и лютни, Бах добивается своеобразной звуковой окраски, которая в наших концертах большей частью неосуществима, так как трудно получить исполнителей, играющих на гамбе и лютне, и их партии поручают обычным струнным инструментам.

Интересно отметить, что Бах усиливал оркестровые басы лютней,— если в его распоряжении имелись лютнисты,— даже в тех произведениях, где лютня не имела облигатной партии. Из этого видно, как важна для него ясная разработка звуковой фактуры. Если бы он имел средства и возможности для привлечения лютнистов, он чаще пользовался бы ими при исполнении континуо в своих кантатах.

С потерей автографа голосов пропал и цифрованный органный бас. Автограф партитуры написан так поспешно, что его почти нельзя прочесть. Это естественно, так как большое произведение надо было написать за две или три недели.

Велика заслуга Руста в пропаганде этого прекрасного произведения: к изданию Баховского общества он приложил свою переработку текста, которой сейчас и пользуются, ибо не годится каждое исполнение «Траурной оды»» превращать в чествование памяти Христианы Эбергардины.

Когда Бах осенью 1728 года начал писать «Страсти по Матфею», он получил в середине ноября известие о смерти своего друга, князя Леопольда из Кётена, и одновременно приглашение сочинить траурную музыку на церемонию перенесения тела покойного в княжеский склеп. Церемония должна была состояться три месяца спустя после смерти князя; точная дата неизвестна.

Конечно, Бах и думать не мог о том, чтобы одновременно со «Страстями по Матфею» наскоро написать еще другую музыку. Поэтому он просил Пикандера написать текст траурной музыки так, чтобы его можно было подставить под готовые части «Страстей по Матфею». Произведение, исполненное на траурной церемонии, состояло, таким образом, из восьми арий и заключительного хора из «Страстей по Матфею». Для текста вступительного хора «Klagt, Kinder, klagt es aller Welt» композитор использовал первый хор «Траурной

оды», из чего следует, что вступительный хор «Страстей по Матфею» тогда еще не был закончен.

У Форкеля была партитура траурной музыки с двумя хорами. Странно, что он не заметил ее тождественности со «Страстями по Матфею», иначе он упомянул бы об этом. Шпитта предполагает, что «Страсти по Матфею» он знал очень поверхностно.

Когда в 1818 году после смерти Форкеля инвентаризировали его музыкальное наследство, там уже не было автографа кётенской траурной музыки. Долгое время оплакивали потерю одного из прекраснейших произведений Баха, пока в 1870 году Руст в предисловии к Б. XX/2 не доказал, изучив тексты, что музыка сохранилась в «Страстях по Матфею».

Сравнивая оба текста, удивляешься, как мог Бах удовлетвориться таким поверхностным приспособлением. Например, слова «Geh' Leopold, zu deiner Ruhe» («Покойся, Леопольд») исполняются на музыку теноровой арии «Ich will bei meinem Jesu wachen» («Я буду бодрствовать при моем Иисусе») из «Страстей по Матфею». Если даже декламация так небрежна, то понятно, что поэтическая и живописная выразительность музыки при переработке осталась без всякого внимания. Трудно поверить, что один и тот же человек написал «Страсти по Матфею» и траурную музыку, уничтожающую то, что он сделал в подлиннике этой музыки.

Текст «Страстей по Матфею» разработан крайне тщательно. От первого текста «Страстей» 1725 года у Баха остались слишком плохие воспоминания, чтобы он мог снова поручить Пикандеру самостоятельно написать либретто. По-видимому, Бах сам составил план всего произведения до малейших подробностей, и Пикандер работал под его непосредственным руководством.

Из либретто Брокеса он заимствовал только «Дочь Сиона». Для текстов арий он поручил Пикандеру обработать некоторые поэтические мысли своего веймарского либреттиста Франка. Использованы были и отдельные образы «Страстей» от 1725 года.

Драматический план тонко продуман и одновременно прост. История страстей излагается в последовательности картин. В наиболее характерных местах повествование прерывается благочестивыми размышлениями, посвященными только что рассказанной сцене. Размышления передаются в ариях, которым обычно предшествует речитатив в форме ариозо. Более короткие перерывы действия заполняются хоральными строфами, передающими чувства верующих. Они подобраны самим Бахом, ибо в то время сколько-нибудь уважающий себя поэт не унизился бы до такой работы. Но именно включение хоральных строф показывает нам подлинную глубину поэтиче-

ского чутья Баха. Из богатого наследия немецкой духовной песни нельзя было выбрать лучших стихов, чем те, на которых остановился Бах.

«Страсти по Матфею» распадаются на двадцать четыре сцены: двенадцать малых, содержащих хоралы, и двенадцать более крупных, в которых действие прерывается арией. Нельзя себе представить более совершенного решения двойной задачи: воспроизведения действия и одновременно эмоционального истолкования текста. Чем больше углубляешься в план «Страстей по Матфею», тем более удивляешься этому чудесному творению.

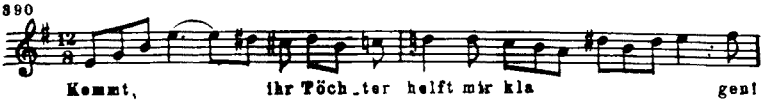
Участие композитора послужило на пользу Пикандеру. В «Страстях по Матфею» он создал лучшее, что мог. Язык поэта живой и исключительно богат образами. Столь частые у него безвкусицы попадаются редко. Помощник Баха краткими словами характеризует события; его размышления нередко действительно глубоки, изложены простым языком. Тексты к речитативам в форме ариозо, пожалуй, лучшее из всего, что создал Пикандер. Даже при чтении они воздействуют, как музыка.

Жалко, что Бах и Пикандер совместно не разработали тексты кантат, хотя бы на один год, так, как они это сделали со «Страстями по Матфею»: один передал бы глубину своих чувств, другой — свое умение и богатство своего языка.

Бах внес изменения и в готовый текст. Пикандер задумал вступление в виде арии с хором так же, как и начало второй части. По его замыслу дочь Сиона пела слова: «Придите, дочери, помогите мне плакать!» («Kommt ihr Töchter, helft mir klagen!») — и затем: «Глядите... на жениха! Глядите!..» Хору же поручались только возгласы: «Когда?.. Как?.. Что?» Музыкант Бах чувствовал иначе. Он видит, как Иисуса ведут по всему городу на Голгофу, как теснятся по улицам народные толпы, слышит их восклицания, вопросы и ответы. Из этой картины и возникло вступление к его «Страстям» с двумя хорами. Он сохранил единственное число в первом предложении: «Придите, дочери, помогите мне плакать!»,— как бы желая оставить свидетельство своего величественного преобразования текста.

Поэтому неправильно представлять себе этот двойной хор как изображение идеальной скорби и соответственно этому дробить оттенки и исполнять его слишком медленно. Он задуман реалистически и изображает волнение, давку, вопли и крики. Вокальные партии этого хора представляют собой не колоратуры, но изображение широко развернутой переклички голосов взволнованных народных толп. Это видно сразу же при первом вступлении сопрано:

390




Если такое толкование верно, то оркестровое вступление надо исполнять с тяжелыми, грузными акцентами и некоторым внутренним беспокойством, чтобы басы, настойчиво повторяющие одну и ту же ноту, и мрачная неумолимость в последовательности гармоний вызвали ощущение боязливой взволнованности. Надо к тому же заметить, что обычно этот хор исполняют в слишком медленном темпе и что при каждом новом разучивании его отказываешься от всяких надуманных динамических оттенков, все более ищешь выразительность в живой декламации.

То же самое относится и к хоральному хору «O Mensch, bewein' dein Sünde groß», заключающему первую часть. Оркестровое сопровождение построено на мотиве возвышенной скорби:

391

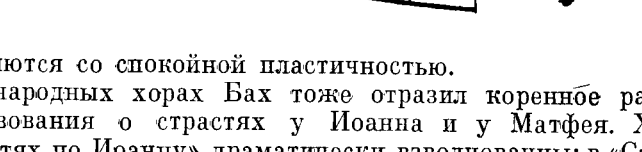
Обращая внимание только на инструментальную партию, пытаешься взять скорее торжественный темп. Напротив, музыка хора требует значительно более скорого движения. При дальнейшем изучении находишь, что фигурации в отдельных хоральных строфах очень темпераментны; впечатление от них пропадает, если не исполнять их оживленно. Опыт заставляет выбрать темп, который покажется, может быть, слишком поспешным в оркестровом введении, но оправдает себя при первом же вступлении хора. Так как здесь все время приходится выбирать нечто среднее между двумя различными темпами, следует проявлять величайшую гибкость. Рекомендуется также отказаться от привычных rallentando и diminuendo в заключениях мелодических строф, чтобы текст не разрывался без необходимости и слушатель не терял логической связи предложений. Замедлить можно только там, где этого требует слово и музыкальный склад, например на словах «unserer Sünde schwere Bürd'» («тяжелое бремя наших грехов»).

Как исполнять заключение этого хора — вопрос сложный. Последний такт органной хоральной прелюдии на ту же мелодию (V, № 45) помечен рукой Баха «Adagiosissimo». Поэтому и здесь хор и оркестр могут затихать в большом rallentando.

Как и в «Страстях по Иоанну», в заключительном хоре музыка живописует «положение во гроб». И здесь характерны

мотивы преклонения, взгляд направляется вниз, в глубину могилы. Слушатель только тогда почувствует все очарование этого хора, когда басовые мотивы, подобные следующему:

392



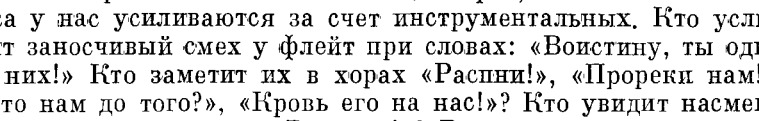
выделяются со спокойной пластичностью.

В народных хорах Бах тоже отразил коренное различие повествования о страстях у Иоанна и у Матфея. Хоры в «Страстях по Иоанну» драматически взволнованны; в «Страстях по Матфею» им присуще определенное эпическое спокойствие, они короче и задуманы скорее музыкально, чем характерно, так как не должны были вызвать впечатления страстных перекликающихся возгласов и криков в противоположность некоторым хорам из первых «Страстей». В «Страстях по Иоанну» народные хоры — носители действия; в «Страстях по Матфею» они являются только частью общего повествования. Сравним хор «Распни» в обеих «Страстях» или толкование слова «Варраву»: в «Страстях по Матфею» нет даже самостоятельного хора на это слово!

Демонический элемент, оживлявший «Страсти по Иоанну», сильнее выступает в хорах «Der du den Tempel Gottes zerbrichst» («Разрушающий храм божий») и «Andern hat er geholfen» («Других спасал»).

Сильное впечатление производит музыкальное отображение слов «Пусть теперь сойдет с креста». Басовая фигура гласит:

393



К сожалению, много красивых оркестровых подробностей теряется при исполнении массовых хоров, ибо вокальные голоса у нас усиливаются за счет инструментальных. Кто услышит заносчивый смех у флейт при словах: «Воистину, ты один из них!» Кто заметит их в хорах «Распни!», «Прореки нам!», «Что нам до того?», «Кровь его на нас!»? Кто увидит насмешливые поклоны в хоре «Радуйся!»? В то время как остальные инструменты в бо́льшей или меньшей степени вторят вокальным голосам, группе флейт поручается самостоятельная партия. Как и в некоторых хорах из «Страстей по Иоанну», хорошие результаты дает здесь привлечение флейты piccolo.

Удивительно, как мало внимания обращают у нас на состав хора при передаче соответствующей ситуации. Четыреста пев-

цов поют вопросы двенадцати учеников: «Где велишь нам приготовить тебе пасху?», «Не я ль, господи?». Тот же многочисленный хор исполняет реплику нескольких слуг и служанок: «точно, и ты из них» — и замечание сотника и стражи: «Воистину он был сын божий». Бах имел на каждый вокальный голос три, в лучшем случае, четыре певца. Для двуххорных «Страстей по Матфею» было сделано только восемь вокальных партий! Ни один голос не был записан в двух экземплярах, как это было сделано со скрипичной партией в обоих хорах. Следовательно, для Баха не возникал вопрос о применении всего хора или части его; другое дело — наши многочисленные хоры. В конце концов мы придем к тому, чтобы вышеупомянутые хоры исполнялись небольшим количеством певцов, по пять или шесть человек на каждый голос, не только ради внимания к ситуации, но по чисто музыкальным соображениям. Когда-нибудь исчезнет же предубеждение, требующее помпезности хора!

Красота и совершенство выразительности речитативов в партиях евангелиста и Христа находятся за гранью того, что поддается анализу. Обратим все же внимание, что слова Иисуса передаются не так, как слова евангелиста, а именно — речитативом в форме ариозо с сопровождением струнного квартета. Мягкие, светящиеся гармонии скрипок, вступающие при словах Иисуса, окружают его словно нимбом.

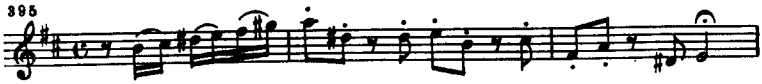
Декламация евангелиста в целом лишена украшений и задумана как объективное повествование. Тем сильнее воздействуют отдельные слова, подчеркнутые сопровождением или выделенные мелизмами, как, например, в гефсиманской сцене: «начал скорбеть и тосковать», «пал на лицо свое и молился» и в сцене отречения Петра при словах: «плакал горько».

Сопровождение слов Иисуса несравненно богаче. Но и здесь поразительнее всего простота применяемых средств. Чтобы выделить какое-либо слово, Бах чаще всего удовлетворяется простым кадансом. Только в немногих отдельных случаях оркестровое сопровождение служит для привлечения внимания. Слова «рассеются овцы стада» изображаются в оркестре несколькими аккордами, расходящимися в разных направлениях. При словах «И воспев, пошли на гору Елеонскую» в басу слышны тяжелые шаги:

Так вступает Иисус на путь страданий. Когда же он является просветленным, бестелесным, меняется и шаг. Он обещает

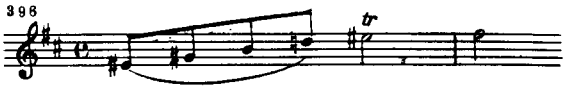
ученикам, что, воскресший, встретит их в Галилее; в оркестре сразу же звучат легкие шаги, словно витающие над землей:

395



Чтобы дойти до сознания слушателя, такая детализированная живописность должна быть выразительно и оживленно передана в оркестре. То же самое относится и к сопровождению слов Иисуса к спящим ученикам в гефсиманской сцене. Услыхав мотив:

396




слушатель должен представить себе, как Иисус со смертельной тоской приближается к своим ученикам, будит их, подымает. Однако обычно скрипки играют эти восходящие восьмые и трель так мягко, что слушатель не испытывает волнения. Неправильно исполняются обычно и шестнадцатые в оркестре при ответе Иисуса судьям: «Отныне узрите сына человеческого, сидящего одесную силы и грядущего на облаках небесных». Эта фигура из шестнадцатых изображает облака, столпившиеся на горизонте, как подножие его трона.

Сопровождение слов Иисуса на последней печальной трапезе выражает не скорбь, а победоносную уверенность учителя, обещающего снова встретиться с учениками на небесной вечери и там пить с ними новое вино.

Исполняя в 1829 году «Страсти по Матфею», Мендельсон инструментовал сопровождение слов: «И вот завеса в храме разодралась надвое». Это противоречит баховскому замыслу; для него важны были только пассажи, изображающие разрывание завесы. Конечно, органист принимает участие в исполнении этих пассажей; контрабасы и виолончели не могут самостоятельно сыграть их достаточно ясно. Аккорды исполняются на другом мануале, при регистровке выбираются интенсивные, но не слишком сильные голоса. Широко распространенное мнение, будто органист в этом месте должен на fortissimo играть фантазию, лишено всякого исторического и художественного основания. Главное здесь, как и во всей партии евангелиста, декламация повествования; сопровождение поясняет только намеком.

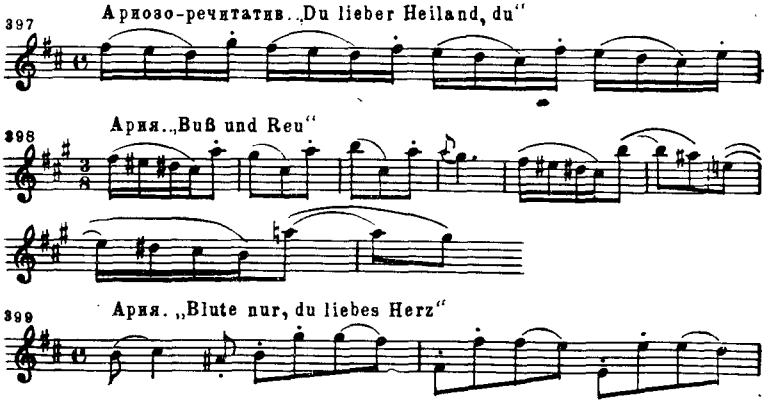
Напротив, в ариях музыка становится самостоятельной. Она выражает идеи, передает события. Можно даже сказать, что инструментальная партия почти перестает быть сопровожде-

нием вокального голоса и скорее пение сопровождает инструментальную партию.

При более близком изучении арий мы можем сделать два наблюдения. Во-первых, живописная выразительность тем исключительно сильна. Во-вторых, между ариями и предшествующими ариозными речитативами существует мотивное родство. Очень часто тема арии возникает из музыкальной идеи, заложенной в сопровождении предшествующего ариозо-речитатива.

Само собой разумеется, что эти особенности «созерцательной» музыки из «Страстей по Матфею» не всюду одинаково заметны. Там, где текст и излагаемые события не предлагают ничего особенно живописного, вступает в свои права чистая музыка чувств, например, в первой и последней арии. В ариозо «Am Abend, da es kühle war» («Вечером, когда стало прохладно») композитор изображает наступающие сумерки, их тихий покой; ария «Mache dich, mein Herze, rein» («Сердце мое, будь чистым») проникнута бесконечной и в то же время спокойно-ясной радостью. Обе пьесы — единственные в своем роде. Снова и снова спрашиваешь себя, как Баху удается передать столь глубокие настроения?

Между тремя первыми сольными номерами — ариозо «Du lieber Heiland» («Ты мой спаситель»), арией «Buß und Reu» («Покаяние и раскаяние») и арией «Blute nur, du liebes Herz» («Истекай кровью, мое сердце») — имеется мотивное родство. Во всех трех номерах текст говорит о плаче, слезах, вздохах и жалобах. Поэтому все три пьесы, посвященные плачу об Иисусе, проникнуты мотивами вздоха, столь характерными для Баха:

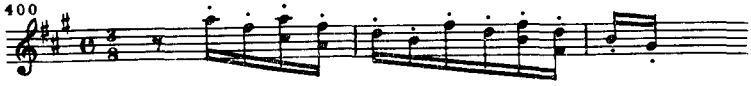



В музыке должно звучать трогательное всхлипывание! Но для этого надо, чтобы инструменты действительно играли сли-

гованные ноты как вздохи и передали всю живость фразировки, вложенную Бахом в свою музыку. Правда, и певцы тоже несут ответственность за неверное толкование: обычно они берут слишком медленный темп и своими rallentando так разрушают ритм, что уже невозможно осмысленное исполнение оркестровой партии.

В арии «Blute nur» темп должен быть довольно оживленным. Надо строго следить и за тем, чтобы оркестр, исполняя тему, акцентировал не сильные доли такта, а в первом такте — вторую восьмую и последнюю четверть, во втором — вторую и четвертую четверть, в шестом — вторую и шестую восьмую, причем остальные ноты должны стушеваться.

По своему основному мотиву и страстности выражения эта музыка стоит на грани между эмоциональным и живописным изображением. Сколь склонна баховская фантазия к звуковой живописи по любому поводу, видим из сопровождения к словам «чтобы капли моих слез» из арии «Buß und Reu», где он вводит характерный мотив, изображая, как капают слезы:




В сопровождении ариозо «Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt» («Хотя мое сердце утопает в слезах») оркестр изображает потоки слез:

Рекомендуется каждый раз выделять не сильные доли такта, а вторую, четвертую, шестую и последнюю восьмую.

Первые «созерцательные» сцены из «Страстей по Матфею», посвященные оплакиванию Иисуса, завершаются радостным признанием в светлой соль-мажорной арии «Ich will dir mein Herze schenken» («Я хочу подарить тебе мое сердце»).

Следующая часть посвящена событиям в Гефсимании и разбивается на три сцены: прибытие Иисуса с учениками; его молитва; пленение.

Первая сцена заканчивается словами «Душа моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со мною». Первой части этого стиха — изображению смертельной тоски — посвящена ария «O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!». На призыв к бодрствованию отвечает ария «Ich will bei meinem Jesu wachen».

Первая ария сопровождается боязливыми вздохами флейт и гобоев:

402

В басах же — дрожащие шестнадцатые на одной и той же ноте. Мы уже знаем по кантате № 60, что так изображается ужас и трепет; к тому же эти шестнадцатые продолжают трепетное биение восьмых, которым непосредственно перед этой арией сопровождаются слова Иисуса: «Душа моя скорбит смертельно».

Чтобы смысл арии стал ясен, надо убедить исполнителей партий духовых инструментов не играть равномерно все восьмые, но в каждом такте подчеркивать только две из них — третью и седьмую; остальные же, в том числе и те, что стоят на сильных долях, играть, как легкий вздох или выдох. Тогда не только будут ясно слышны вздохи, но и все сопровождение станет настолько прозрачным, что певцу не надо будет напрягать голос — его партия и без того хорошо выделится; при обычном же исполнении она заглушается флейтами и гобоями. Чтобы бас произвел должное впечатление, его надо исполнять так:

403

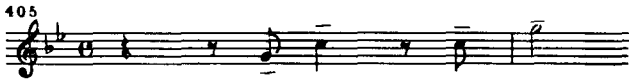
Несогласованность акцентов басовой и флейтовой партии придает музыке томительное беспокойство, что и требуется по замыслу Баха.

Прекрасный хорал «Was ist die Ursach aller solcher Plagen» («Где причина всех мучений») несколько раз прерывает солиста. Этот «хор верующих» также проникнут страхом и мукой. Его надо петь pianissimo со стремительной настойчивостью, будто слова передаются возбужденным шепотом.

Хор «So schlafen unsre Sünden ein» («Так засыпают наши грехи») в следующей арии проносится, как легкий сон. Только не следует его замедлять, ибо темп определяется не хором, а сигналом сторожевого рожка:

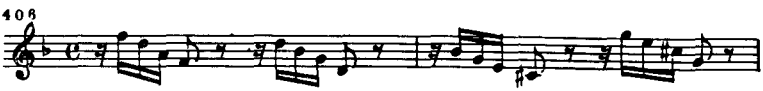
404

Чтобы слушатель понял значение этого мотива, гобоист должен выделять не шестнадцатые, а четыре ноты, из которых строится сигнал:



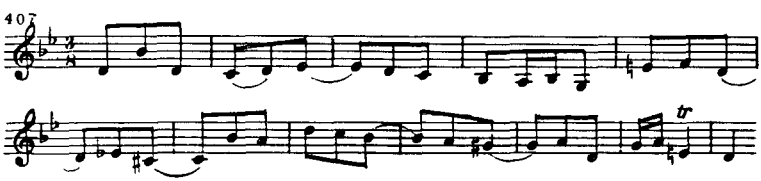

При этом главный акцент падает на последнюю ноту, шестнадцатые же только заполняют паузу.

Размышлению о молитве в Гефсимании посвящены речитатив-ариозо и ария. В ариозо «Der Heiland tällt vor seinem Vater nieder» («Спаситель преклоняется перед своим отцом») оркестр сопровождает голос нисходящими шестнадцатыми:




Только один раз после слов: «dadurch erhebt er mich und alle von unserm Falle hinauf zu Gottes Gnade wieder» — появляется на мгновение восходящее движение, поясняющее слова: «возвышает меня».

Тема арии «Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen» («Желал бы я решиться принять крест и чашу») гласит:




Она передает смиренное преклонение, затем попытку выпрямиться, которая кончается новым преклонением. В кантатах часто встречаются подобные мотивы с аналогичным символическим значением. Вся структура этой темы, особенно в последнем нисхождении, требует несколько тяжеловесного исполнения. Тогда слушатель действительно увидит перед собою преклоненного человека.

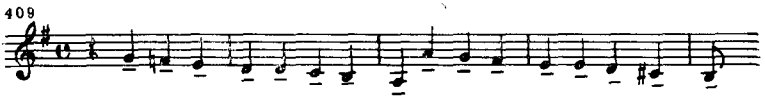
Изучая дуэт «So ist mein Jesus nun gefangen», мы должны исходить из того, что баховская музыка прежде всего рисует ситуации. Его музыкальная трактовка определяется словами: «Они ведут его, он схвачен». Бах видит толпу, перед ней — связанный Иисус, его пинают; он видит тенистые деревья Гефсимании, где проходит толпа. За ней следуют верующие с плачем и криками: «Отпустите его, освободите...»

Музыка передает шаг. Два главных мотива сопоставлены так, что их взаимодействие создает напряженный ритм на четыре четверти:

408 Духовые Струнные

Равномерное движение восьмых, смягчающее синкопированный мотив, и унисон струнных на продолжительном расстоянии еще более подчеркивают маршеобразный характер целого. Характернее же всего четвертные ноты, исполняемые тоже струнными в унисон, — они звучат как шаги. Вся эта пьеса сразу же становится понятной тому, кто услышит движение шествия при словах: «Они ведут его, он схвачен»:

409

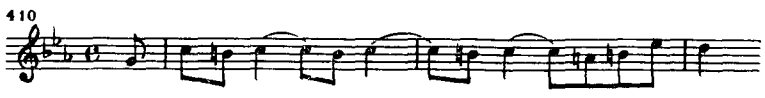


Но при обычном исполнении слушатель не замечает этих шагов. Бесчисленные rallentando, которыми певицы уснащают свою партию, вообще разрушают ритм, остается какое-то качание и шатание, в котором инструменты играют вразброд, так что с нетерпением ожидаешь спасительного мгновения, когда вступает хор «Молнии, громы» и кладет конец нестерпимому шуму.

Если же взять твердый, целеустремленный ритм, который увлекал бы за собой вокальные голоса, то создается должное воздействие. При внимательном вслушивании даже кажется, что вокальные колоратуры подражают восклицаниям и жалобам при ходьбе. Для правильного исполнения надо соблюдать авторское указание «Violoncelli concordant violis» («виолончели совместно с альтами»). Ритц, редактировавший «Страсти по Матфею», совершил в издании Баховского общества непростительную вольность, зачеркнув это указание и упомянув о нем только в примечании к предисловию; он мог быть уверен, что там оно останется незамеченным. В партитуре же он не привел баховское указание... ибо среди инструментальных партий не нашел отдельной для виолончели. Он не подумал, что баховские виолончелисты могли исполнять свою партию по скрипичной, но на октаву ниже. Виолончели должны в этом дуэте присоединиться к остальным струнным, чтобы произведение имело фундамент, без которого оно не производит должного впечатления.

Любопытный комментарий к этому дуэту находим в арии «Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen» («Не извивайтесь же так, терзаемые души») из «Страстей по Иоанну», впоследствии исключенной (Б. XII/1, стр. 148—151). В ней встречается подобный же синкопированный мотив:

410



Несомненно, что этот мотив символизирует слово «winden» («извиваться»). Поэтому надо предположить, что, применяя этот мотив в дуэте, Бах представлял себе, как ведут скованного Иисуса.

Исполнение хора «Sind Blitze, sind Donner» («Молнии и громы») очень часто разочаровывает, и виноват в этом обычно органист, который своими выдержанными аккордами fortissimo все заглушает; тогда и многочисленный хор окажется слабым. Конечно, при этом полностью пропадают и отдаленные раскаты грома в шестнадцатых. В баховской партитуре ясно сказано, что главное в органной партии — пассажи из шестнадцатых:

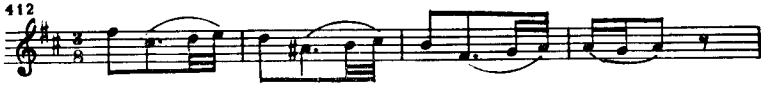
411

Органист должен их как следует разучить; выдержанные аккорды он должен играть на третьей клавиатуре; при отрывисто ударяемых аккордах, поддерживающих ритм всего хора, он переходит на первую клавиатуру. Как только басовая фигура станет отчетливой, зазвучит и хор.

В начале второй части «Страстей по Матфею» действие происходит еще в Гефсимании. Шум затих. Наступила ночь. В пустынном саду блуждает «Дочь Сиона». «Ах! уж нет моего Иисуса»,— плачет она. Хор верующих следует за ней, пытается ее утешить.

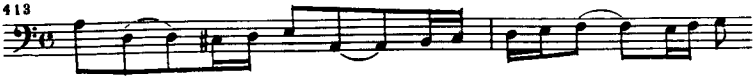
Бах передает эту ситуацию темой из двух мотивов. Вот первый:

412



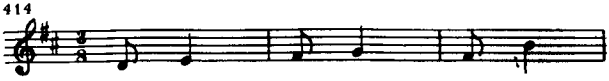
Он изображает неуверенные шаги дочери Сиона: она кидается то в одну сторону, то в другую, останавливается, оглядывается. Значение мотива подтверждается родством с целым рядом других мотивов шага в кантатах. Наиболее же убедительно сравнение с темой басовой арии «Ach, wo hol' ich Armer Rat» из кантаты № 25, в которой Бах тоже изображает беспомощное блуждание:

413



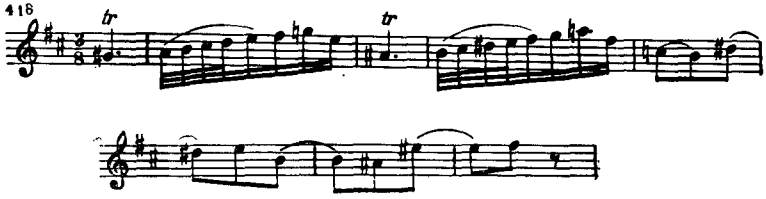
Обратим внимание и на шаги, встречающиеся в сопровождении, например:

414

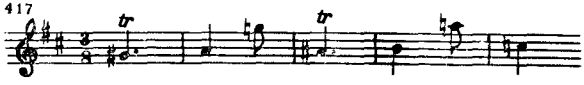


Второй мотив, следующий за первым, передает жалобные восклицания дочери Сиона. Вначале звучит хроматический мотив скорби, напряженный до боли из-за шагов в септиму:

Мотив скорби сменяется вздохами и кончается страстным возгласом:

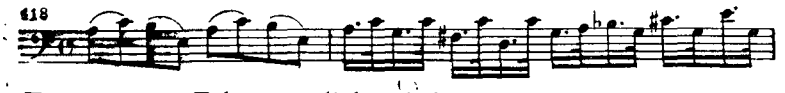



Такое толкование объясняет, как исполнять эту тему,— иначе ее не понять. Сам Бах указывает своей фразировкой, что первые две восьмые должны быть отделены одна от другой, причем второй звук — главный. Только так передается шаг, особенно же, если эти восьмые играть тяжело и сильно. В дальнейшем трели надо играть порывисто. Предпоследнюю ноту восходящего пассажа следует выделить возможно сильнее, чтобы слушатель действительно услышал мрачную последовательность звуков:

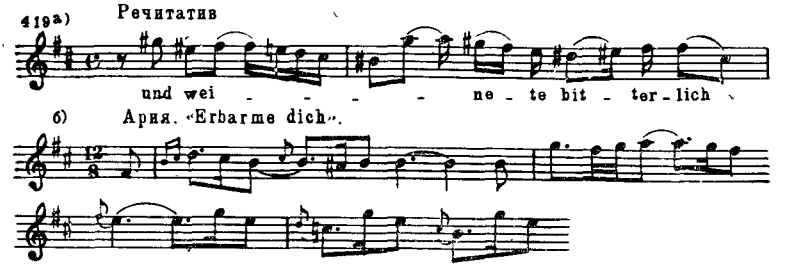



Заключение надо играть не томно, но сильно, в стремящемся вперед crescendo. Темп — настойчивый, беспокойный. Там, где вокальный голос молчит, Бах ставит forte. Во вступительных тактах слушатель должен быть охвачен страхом. Ему надлежит увидеть женщину с воздетыми к небу руками, мятущуюся по темному лесу. Характерные ритмы и интервалы в сопровождении вокальных голосов тоже не должны пропасть, несмотря на piano. При таком толковании не только инструментальное сопровождение становится понятным, но и соло и хор звучат естественнее, особенно же, если в пении ощущается неподдельный страх, а не сентиментальное замедление.

Тема арии «Geduld, Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen» («Терпение, терпение! Когда меня жалят лживые языки») тоже составлена из двух мотивов. Спокойные восьмые символизируют слово «терпение»; в следующих тактах запечатлевается «жало лжи»:

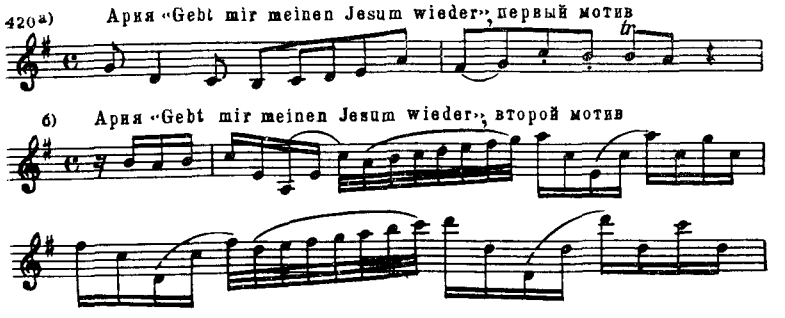



Тема арии «Erbarme dich» («Сжалься») вырастает из заключительного мелизма предшествующего речитатива на словах: «и плакал горько»:




Музыкальное толкование этих слов переходит в арию, в которой слышится плач Петра.

Бах, воплощая текст, стремится передать своей музыкой то, что видит глаз и что слышит ухо. Может быть, яснее всего это видно в арии «Gebt mir meinen Jesum wieder» («Верните мне моего Иисуса»). Казалось бы, что́ общего у этой веселой сольмажорной музыки с размышлением о предательстве Иуды? И все же характер музыки определен текстом. Бах выделяет слова: «Вот золото — цена смерти, погибший сын бросает его к вашим ногам». Соответственно этому он изображает торопливо вздымающейся вверх фигурой приход Иуды и взмах вытянутой вперед руки, кидающей деньги. Во второй части темы он передает, как сребреники катятся, звеня, по каменным ступеням храма. Следовательно, и эта тема составлена из двух мотивов. Объяснение первого мотива подтверждается сопрановой арией из кантаты № 114 на тему «Пшеничное зерно не даст плода, не упавши на землю»; здесь тоже изображается движение протянутой вперед руки сеятеля, бросающего зерна. При исполнении надо соблюдать указанную Бахом фразировку и соответственно этому акцентировать:



Поняв смысл музыки, мы уже не будем нежно и сентиментально исполнять оркестровое сопровождение, чтобы любой ценой достичь элегической нарядности; напротив, мы будем играть свежо и естественно, чтобы staccato и пробегающие между ними гаммы прозвучали со смыслом.

Речитатив-ариозо «Er hat uns allen wohlgetan» и ария «Aus Liebe will mein Heiland sterben» — лирические остановки в последовательности оживленных и живописных сцен. Неизвестно, как Бах представлял себе исполнение арии. Петь ли ее спокойно, просветленно или скорее как рапсодию, с некоторым пафосом в декламации?

Три следующие сцены посвящены бичеванию Иисуса, шествию с крестом и смерти на Голгофе. Все они задуманы живописно. Соответствующие речитатив-ариозо и ария изображают одно и то же событие.

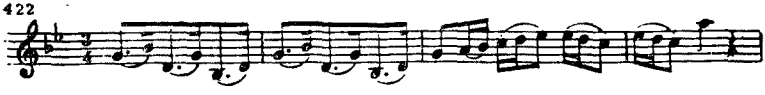
Первая сцена. «Тогда отпустил им Варраву, а Иисуса, бив, предал на распятие».

В оркестровом сопровождении ариозо «Erbarm' es Gott! hier steht der Heiland angebunden. O Geißelung! O Schläg', o Wunden!» («Помилуй бог! стоит здесь связанный спаситель! О бичевание! о удары, о раны!») все время слышатся удары бича:

421

Ария «Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o so nehmt mein Herz hinein» («Если слезы на щеках моих не помогут, о, возьмите тогда мое сердце») относится еще к сцене бичевания, поэтому ее тема начинается с мотива бичевания. Но теперь раздаются и умоляющие крики верующей души, поэтому к мотиву бичевания присоединяется последовательность шестнадцатых, которая заполняет интервал, передающий этот крик. Так объясняется своеобразная форма темы:

422



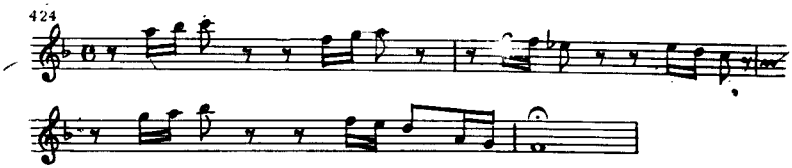
Две последние ноты объясняют смысл второй половины фразы. Их надо выделить настолько сильно, чтобы крик:

423

действительно проник в душу слушателя. На втором мотиве строится вокальная партия. Темп в этой арии следует брать возможно более оживленный; при вступлении вокального голоса, в сопровождении, хотя бы оно и исполнялось более заглушенно, должны по-прежнему звучать характерные ритмы и интервалы; певица должна следовать за оркестром, только тогда ария трогает.

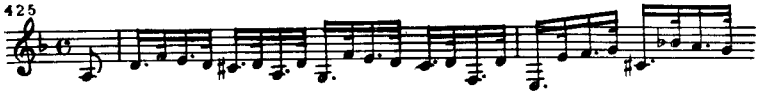
Вторая сцена: «Выходя, они встретили одного человека из Кирены, по имени Симон; сего заставили нести крест его».

Сопровождение речитатива-ариозо «Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein» изображает последние слабые шаги Иисуса под крестом. Мы видим, как он, шатаясь, наклоняется вперед и, наконец, падает:




Чтобы передать значение мотива, надо, конечно, сильно выделять восьмые, следующие за двумя шестнадцатыми.

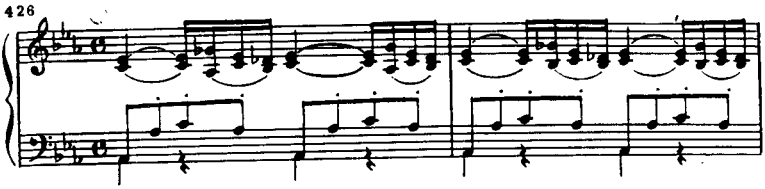
В арии «Komm, süßes Kreuz, so will ich zagen, mein Jesu gib es immer her» («Приди, сладостный крест») мотив устремленных вперед нот совершенно преобразован: ритм его стал тяжеловесным. Симон из Кирены взял на себя крест и уверенно шагает вперед под его тяжестью:



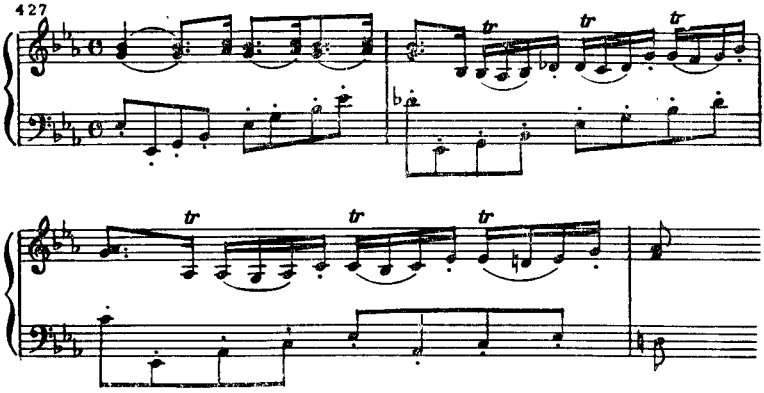

Сопровождение континуо придает этой арии характер марша. Темп взят правильный, если соответствует тяжеловесным размеренным шагам. Гамбист должен играть свою партию убедительно и твердо, не смазывая тридцатьвторые.

Третья сцена: «И сидя стерегли его там... Также и разбойники, распятые с ним, поносили его».

Толпа, издевающаяся над Иисусом, разошлась; насмехавшиеся разбойники умолкли. Тишина у креста. Надвигаются сумерки. Час смерти приближается. Как всегда, Бах изображает конец похоронным звоном; он глухо звучит в речитативе-ариозо «Ach Golgatha, unsel' ges Golgatha», предвещая смерть Иисуса:




Сквозь облака вдруг прорывается солнечный луч. Свет любви и сострадания исходит от умирающего Иисуса. Верующая душа поет: «Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt!» («Смотрите, Иисус протянул нам свою руку!»). Похоронный звон умолкает, над миром распространяется светлый, радостный перезвон. Звуковая фигура в басу, восходящая из глубины вверх, изображает движение руки, возносящей человечество:




«Страсти по Матфею» исполнялись в страстную пятницу 15 апреля 1729 года. Их текст помещен во второй части «Серьезно-шуточных и сатирических стихотворений» Пикандера, появившихся на пасху этого года. Дошедший до нас автограф партитуры не имеет никаких хронологических указаний. Он написан для более позднего исполнения, примерно начала сороковых годов.

Сохранились и подлинные партии с указаниями Баха относительно динамики и фразировки. Среди них и две полные органные партии. Следовательно, каждый хор имел своего органиста. Но это стало возможным только тогда, когда позитив органа церкви св. Фомы был приведен в исправность. При первом исполнении один орган сопровождал оба хора.

Оба хора со своими оркестрами Бах помещал по сторонам органа; если же второй малый орган стоял наверху против большого органа, то не помещался ли там при втором исполнении и второй хор? Но это маловероятно; слишком велико было бы

расстояние между обоими хорами, что создавало бы непреодолимые трудности для их совместного пения.

Неблагоразумно помещать оба хора слишком близко один от другого, как это делают сейчас: тогда сглаживается их взаимодействие, задуманное Бахом. Если только возможно, надо их разделять и не бояться трудностей, возникающих от большого расстояния между ними. Успех достойно вознаградит все усилия.

Исполнить «Страсти по Матфею» целиком, без купюр, не удается. Но, сокращая, нельзя жертвовать ни речитативами-ариозо, ни хоралами.

Неизвестно, какое впечатление произвело первое исполнение «Страстей по Матфею». По всей вероятности, баховское творение прошло совсем незамеченным. В ту же страстную пятницу, в тот же час в Новой церкви исполнялись «Страсти» некоего Готлиба Фребера, кандидата на свободное место кантора. Скорее всего, они и явились музыкальным событием того дня, а не «Страсти», объявленные кантором церкви св. Фомы.

## XXIX

## КАНТАТЫ 1728—1734 ГОДОВ

От 1728 и 1729 годов сохранилось немного кантат. Отчасти потому, что за этот период особенно много утеряно, с другой стороны, вполне вероятно, что у Баха оставалось мало времени для сочинения кантат, так как он работал тогда над «Страстями по Матфею».

Во всяком случае, цикл кантат, сочиненный Пикандером на 1728/29 церковный год, использован Бахом только частично. Из девяти кантат этой серии пять написаны, как считает Шпитта, в 1729/30 году и четыре — в 1731 году.

Рождественская кантата «Ehre sei Gott» (№ 197а) как самостоятельное произведение не сохранилась. Большая ее часть вошла в венчальную кантату № 197. Желательно, чтобы по крайней мере басовая ария «O du angenehmes Paar» была снова возвращена рождественской музыке, так как нет второй такой колыбельной, как эта ария, исполняемая с сопровождением фагота, гобоя и двух скрипок под сурдину [1].

На новогодний праздник Бах написал кантату «Gott, wie dein Name» (№ 171). Лаконичный и могучий вступительный хор кантаты так понравился ему, что он переработал его впоследствии для «Patrem omnipotentem» из си-минорной мессы. Мотивы обеих скрипок из теноровой арии столь чудесно сталкиваются, что кажется, будто видишь белые облака на небесном своде, о которых упоминает текст. Содержателен заключительный хорал с интерлюдиями духовых [2].

Сольная кантата для альта, тенора и баса «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» (№ 156) характерна для баховской манеры изображать движение. Струнные во вступительной симфонии передают шаги усталого человека на его пути к могиле; бас продолжает этот мотив в разных вариантах:

---

[1] Сопрановая ария также взята из рождественской кантаты. И первая часть венчальной кантаты, по-видимому, тоже заимствована.

[2] Сопрановая ария является переработкой одного из номеров светской кантаты «Удовлетворенный Эол» (Б. XI/2, стр. 189 и след.).

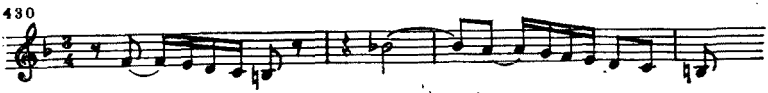
428 Adagio

В арии тот же мотив, но синкопированный, изображает опускание гроба в могилу:

429

Струнные в верхнем регистре непрерывно повторяют этот мотив во всевозможных вариантах:

430



Так в музыке ясно воплощается образ, заключенный в словах: «Одной ногой стою в гробу, больное тело скоро опустится туда же». Можно подумать, что, сочиняя эту кантату, лейпцигский кантор вспомнил знаменитый надгробный памятник саксонскому маршалу в страсбургской церкви св. Фомы; скульптор Пигаль чудесно запечатлел движение героя, спускающегося в саркофаг. Чтобы смягчить ритмическое беспокойство, Бах вводит наряду с пением хорал «Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt'».

Кантата «Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» (№ 159) тоже сольная — для альта, тенора и баса. Ее вступительный дуэт-ариозо покоится на мотиве шага:

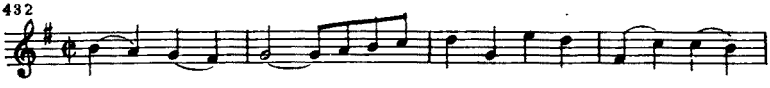
431

Трогательное впечатление производит остановка на септиме: Иисус останавливается, оборачивается к ученикам и сообщает им, что идет навстречу смерти. Басовую партию прерывает речитатив для альта — душа размышляет о крестном пути. Кантата заканчивается прекрасной басовой арией; текст ее написан со вкусом.

Первый хор пасхальной кантаты «So du mit deinem Munde bekennest Jesum, daß er der Herr sei» (№ 145) принадлежит к наиболее интересным в декламационном отношении. Обратим внимание на передачу слова «Herr». Возможно, что tutti хора вступает только в заключительной части «so wirst du selig», когда оркестр изливается в мотиве радости.

Сольная кантата на возвращение блудного сына «Ich bin vergnügt» (№ 84) относится уже к 1731 году. Она состоит из двух прекрасных арий для сопрано, из которых первая построена на том же ритме счастья , что и ария «Мир вам» из кантаты № 67. Во второй арии в веселой беседе гобоя с флейтой чувствуется ясная беззаботность; тема ее: «Я с радостью ем свой скромный хлеб». Текст этой красивой кантаты является переработкой стихотворения Пикандера «Ich bin vergnügt mit meinem Stande» («Я доволен своим положением»). Шпитта предполагает, что первоначально она была сочинена в качестве домашней духовной музыки для Анны Магдалены.

Кантата «Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte» (№ 174) тоже сольная. Чтобы вознаградить слушателя за отсутствие хора, Бах начинает кантату первой частью из Третьего Бранденбургского концерта (Б. XIX, стр. 59 и след.). Так как эта часть первоначально была написана только для струнных инструментов, то Бах добавляет две облигатные валторны и три гобоя — эта переработка оказалась очень удачной. Тема басовой арии символизирует крепость веры; этим объясняется ее скованность:



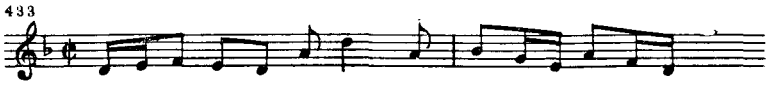

Инструментальные басы движутся размеренными восьмыми. Произведение оживляется перемежающимися мотивами радости, что создает ощущение радостного доверия, о котором идет речь в тексте.

Тематический набросок к первому хору кантаты «Man singet mit Freuden vom Sieg» (№ 149) найден на свободном листе партитуры светской кантаты «Феб и Пан» (1731). Но так как времени для сочинения оригинальной композиции оставалось мало, Бах обратился к последнему хору веймарской светской кантаты «Что мне нравится, так только резвая охота» (№ 208) и подписал под него текст к первому хору[1]. Дуэт, в тексте которого говорится: «Бодрствуй, святая стража, ночь уже почти прошла», сопровождается облигатным фаготом. Кажется, что видишь в ночном сумраке первые лучи солнца. Сопрановая ария по музыкальной привлекательности — шедевр.

---

[1] При исполнении светской кантаты можно воспользоваться цифровкой, указанной в переработанном хоре.

Кантата «Ich habe meine Zuversicht» (№ 188) — сольная для сопрано, альта, тенора и баса. В качестве вступления к ней, как указано в партитуре, надо играть на органе клавесинный концерт d-moll с оркестровым сопровождением:



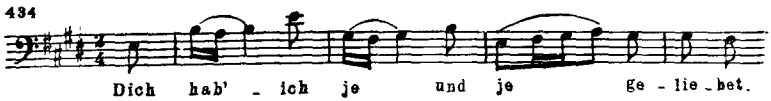

И в заключительной арии органу поручена облигатная партия.

Использование этого инструмента как облигатного объясняется реконструкцией органа в церкви св. Фомы. Уже в 1722 году Шейбе реконструировал позитив Новой церкви, построив клавиатуру, независимую от главного органа. Теперь дирижер мог сам исполнять сопровождение на органе, во всяком случае в сольных номерах, и при этом видеть певцов и оркестр. Конечно, Бах страстно желал подобной же реконструкции рюкпозитива церкви св. Фомы, имевшего тринадцать звучащих голосов. Из церковных счетов известно, что летом 1730 года было отпущено пятьдесят талеров на работу по улучшению органа. Именно столько в то время могло стоить устройство новой клавиатуры. Следовательно, с осени Бах вполне мог пользоваться рюкпозитивом, и не только для сопровождения, но и для исполнения облигатных партий. Это так понравилось ему, что в ближайшее время он сочинил, кроме кантаты № 188, еще семь кантат с облигатным органом: № 172, 35, 169, 49, 29, 27, 170.

Кто ожидает от этих произведений чего-нибудь особенного, испытает известное разочарование. Прежде всего они содержат много пьес, заимствованных из инструментальной музыки. Большинство номеров для органа и оркестра взято из клавесинных концертов [1]. Также и арии перерабатываются из инструментальных пьес. Например, ария «Stirb in mir» из кантаты № 169 представляет собой не что иное, как сицилиану из клавесинного ми-мажорного концерта, к которой Бах приспособил вокальный голос. Это сделано исключительно искусно, но ария «не звучит», как ни прекрасно она выглядит на бумаге. Кантата № 35 вся построена из инструментальных пьес; откуда они взяты, мы уже не можем сейчас определить. По-видимому, то же самое относится и к тем номерам кантаты № 49, в которых применяется концертирующий орган. Заимствована и музыка заключительного дуэта, что подтверждается безвкусной декламацией:

---

[1] Синфония кантаты № 169 заимствована из клавирного концерта E-dur; финал этого концерта снова повторяется в синфонии кантаты № 49. Прелюдия кантаты № 29 является переработкой первой части сюиты E-dur для скрипки соло.




Альтовая ария из кантаты № 27 тоже не является образцом повествования в звуках.

Сольная кантата для альта «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» (№ 170) в основном, по-видимому, является самостоятельной музыкой. Очень интересно сопровождение в арии «Wie jammern mich doch»; орган исполняет здесь два голоса, скрипки вместе с альтами — третий. Басового фундамента нет. Жалко только, что текст этого произведения очень слаб.

Разочарование, которое мы испытываем, слушая эти кантаты, зависит также от разработки органной партии. Орган ведет только два голоса. Так как нижний совпадает с оркестровым басом, то фактически остается лишь один облигатный голос, проводимый от начала до конца без всякого перерыва. Такое совершенно неинтересное применение этого инструмента менее всего можно было ожидать у Баха. Нет ни драматического взаимодействия между органом и оркестром, ни противопоставления столь характерных и одновременно различных звуковых масс. Непонятно, как мог композитор, раскрывший в своих прелюдиях и фугах богатую и своеобразную полифонию органа, предоставить ему здесь такую второстепенную роль; удивляешься, почему он ни разу не использовал эффекты, которые могли дать комбинации органа и оркестра.

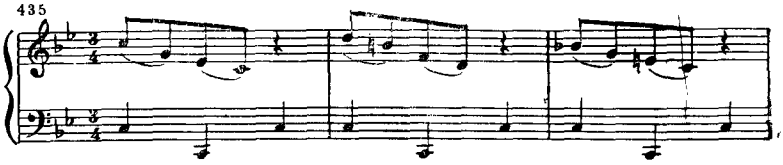
Однако и эти пьесы могут произвести впечатление. Например, прелюдии к кантатам № 169 и 29 превосходно звучат на органе, если исполнять их с помощью красивых микстур с ясным серебристым звуком. Но в сопровождении арий орган удовлетворяет меньше, ибо он только замещает флейту, к тому же не очень удачно. Даже невзыскательный слушатель через несколько тактов замечает невыразительность этого сопровождения.

Наряду с концертирующим органом в качестве сопровождающего инструмента играл и большой орган: на нем исполнялся цифрованный бас. Следовательно, кантаты для облигатного органа требуют двух органов. Если же второго нет, то на концертирующем органе играют и цифрованный бас. В этом случае лучше всего басовый голос передать педали, левой рукой играть гармонию, а правой вести облигатный голос. Когда Бах исполнял эти кантаты в церви св. Николая, где рюкпозитив был испорчен, ему так и приходилось поступать. Иначе он не мог бы сыграть кантату на перевыборы магистрата № 29, вторично исполненную в церкви св. Николая в 1749 году; мы знаем это определенно, так как до нас дошла программа (книга текстов). Первый хор кантаты № 29 — простой в вокальном отно-

шении — написан в манере Генделя. Сопрановая ария, возможно, возникла из сицилианы какого-либо инструментального концерта.

Трогателен хор кантаты «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (№ 27). Как и в кантате № 72, медленный неумолимый ритм ударов маятника в струнных и в басу передает слова: «Проходит время»:

435



«Течение времени» сопровождает хор, поющий хоральные строфы, гобои присоединяются со своими жалобными вздохами.

Сопровождение заключительной арии, где текст гласит: «Спокойной ночи, мирская суета» — развивается симфонически. Поочередно отображаются слова «спокойной ночи» и «мирская суета»; первые — темой мира и покоя, вторые — знакомым мотивом тревоги. Пьеса в музыкальном отношении задумана точно так же, как и басовая ария «Мир вам» из кантаты № 67.

Применение облигатного органа вскоре, по-видимому, разочаровало Баха. Позднее он уже не пишет подобных кантат.

В начале тридцатых годов Бах, кажется, начинает понимать неудовлетворительность своих кантатных текстов. Он стремится снова к хоральной кантате. Вначале Пикандер ищет среднего пути между современной свободной и хоральной кантатой. Он предлагает Баху тексты, в которых хоральные строфы чередуются со свободно сочиненными стихами. Так, уже первую строфу хорала «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (№ 27) он прерывает речитативом-размышлением. Аналогично прерываются две строфы песни в кантате «Wer nur den lieben Gott lässt walten» (№ 93).

Речитатив с хоралом:

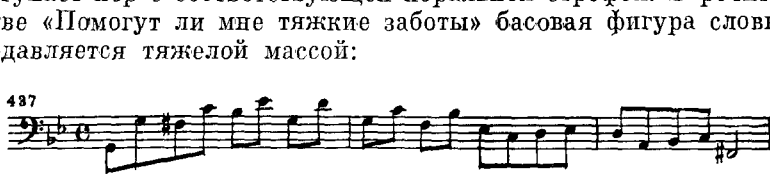
«Помогут ли мне тяжкие заботы?
...Они давят мне сердце тяжелым грузом, тысячью страхов и болью...
Помогут ли мне плач и стоны?
...Они дадут мне только злое горе».

Как Пикандер обращается здесь с текстом, так и Бах с мелодией. Темы сольных номеров возникают из первых нот cantus firmus. Даже легковесный мотив арии «Man halte nur ein wenig stille» («Не беспокойтесь»), выражающий веселую беззаботность, возникает из начальных нот хоральной мелодии:

436

Эта игра очень остроумна, но в художественном отношении не может удовлетворить. Подобное искажение мелодии противоречит собственным принципам Баха. Такая обработка хоральной мелодии ему чужда.

Превосходной звучности он достигает в хоре: каждое предложение проводится в свободном стиле в двух голосах, затем вступает хор с соответствующей хоральной строфой. В речитативе «Помогут ли мне тяжкие заботы» басовая фигура словно подавляется тяжелой массой:




Вероятно, и сам Бах был не очень доволен этой кантатой смешанного типа. Он обращается к простой хоральной кантате. До нас дошло пятнадцать кантат, написанных, по-видимому, в это время[1]. Некоторые из них можно с несомненностью отнести к данному периоду, а именно № 97, 99, 129, 177; органные партии в ариях и речитативах этих кантат не цифрованы, на них стоит пометка tacet («молчит»). Это не значит, что орган вообще не принимал участия: большой орган молчал, а сопровождение Бах вел по партитуре на позитиве. При повторении же этих кантат в церви св. Николая он вынужден был пометить цифровку сопровождения в главном органном голосе и таким образом вернулся к полной цифровке континуо. Однако, музицируя в церкви св. Фомы, он по-прежнему сопровождал солистов на своем позитиве.

Все эти кантаты отличаются прекрасными хорами. Особенно выделяются четыре: «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (№ 99), «Sei Lob und Ehr» (№ 117), «Lobe den Herren» (№ 137) и «Gelobet sei der Herr» (№ 129). Последняя кантата заканчивается хоралом с великолепным сопровождением. Все они построены по одному образцу. Сопрано ведет cantus firmus, другие голоса исполняют фигурацию. Оркестровому сопровождению отводится самостоятельная роль. Его мотивы содержат отзвуки хоральных мелодий.

В этих кантатах вполне раскрывается неистощимая фантазия Баха — строителя формы. Он создает хоры, построенные по одному принципу, при этом каждому придает такое своеобразие, что однородность, кажется, служит только для того, чтобы сильнее выделить характерное в каждом хоре.

Арии в этих кантатах неполностью удовлетворяют нас — их тексты слабы. В целом ряде случаев (кантаты № 97, 100, 107, 112, 117, 129, 137, 177) Бах пытается писать речитативы

[1] № 95, 112, 80, 9, 129, 177, 97, 137, 62, 117, 140, 107, 98, 99, 100.

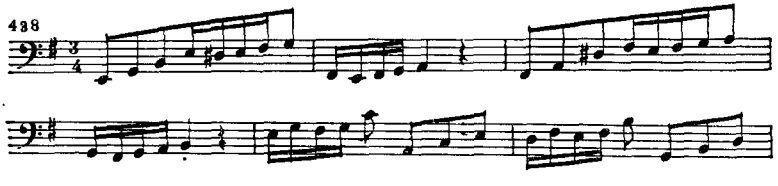
и арии к хоральным строфам. Но это не удается ему, так как строфа с равными строками не соответствует плану арии. К тому же свободно сочиненная тема не укладывается в равномерный метр хорального стиха. Понятно также, что ария, сочиненная на хоральную строфу, безнадежно длинна.

Иногда он пользуется текстами, пересказывающими хоральную строфу. Встречаются и свободно сочиненные стихи; но, по-видимому, их автор не Пикандер, так как они удивительно неуклюжи и не пригодны для музыки.

Таким образом, только немногие из сольных номеров кантат производят на слушателя непосредственное впечатление. Великолепна альтовая ария «Ich will dich all mein Leben lang, o Gott, von nun an ehren» из кантаты № 117. В басовой арии кантаты № 100 музыка сама по себе прекрасна, но декламация немного банальна. Неудовлетворительность ее тем более бросается в глаза, что следующая альтовая ария является в этом отношении совершенством, исключительным даже для Баха.

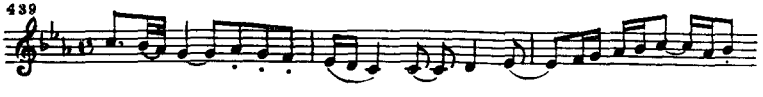
Но зато очень много в этих сольных номерах характерной, живописной музыки. В басовой арии кантаты «Was willst du dich betrüben» (№ 107) скрипичное соло мчится в буйных пассажах; Vivace, предписанное самим Бахом, не оставляет никакого сомнения относительно темпа. Текст гласит: «На него можешь положиться... с его помощью ты добьешься того (буквально: настигнешь то), что тебе необходимо». Этот пример показывает, как Бах, увлеченный каким-либо ярким образом, поддается искушению и уже забывает об общем настроении стихотворения, которое он должен выразить своей музыкой. Следующая теноровая ария «Если из ада сам сатана против тебя восстанет» дает ему повод для изображения движения гигантского дракона, вздымающегося вверх:

438



Слова из альтовой арии «Лягу я поздно, чтобы снова рано проснуться» из кантаты № 97 он передает мотивом, составленным из последовательностей нисходящих и восходящих нот:

439



Если большинство этих хоральных кантат не производит впечатления как целое, то виноваты в этом тексты. Последние

состоят из случайно сопоставленных строф, лишенных внутреннего драматического единства, в музыкальном же отношении они недостаточно отделены друг от друга. К тому же в большинстве хоралов слишком много строф.

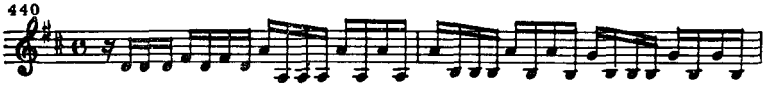
Для подобных «сквозных» хоральных кантат пригодны лишь краткие песенные тексты, каждая строфа которых характерно отчеканена и удобна для музыки. Число таких идеальных хоралов крайне незначительно. Когда же Баху попадает подходящий текст, он создает драматическое художественное произведение, совершеннее которого нельзя себе представить.

Таковы кантаты «Ein' feste Burg» (№ 80) и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (№ 140).

Кантата № 80 написана, по всей вероятности, в 1730 году ко дню реформации, который в этом году отмечался особенно торжественно.

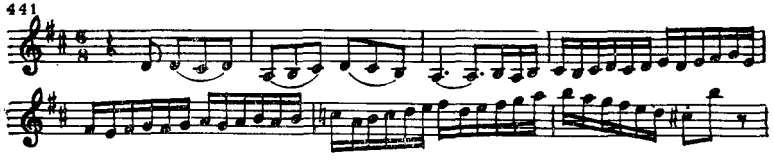
В первом хоре Бах строит в гигантских масштабах «твердыню», о которой упоминает текст, изображая ее мощной хоральной фугой в стиле Пахельбеля. Каждая из отдельных фуг оканчивается каноном на тему в увеличении; при этом звучит органная педаль и трубы оркестра. Хор насчитывает двести двадцать восемь тактов.

Во второй строфе знакомый мотив тревоги изображает битву:




Сопрано в это время поют хоральный стих: «Своими силами мы ничего не добьемся», как бы призывая на помощь героя, который отвечает им триумфальной песней: «Все, что создал бог, он предназначил для победы».

Третья строфа изображает осаду, которую повел дьявол против божественной крепости. Раздается сигнал, составленный из первых нот мелодии, и раненые воины дьявола лезут на стены:



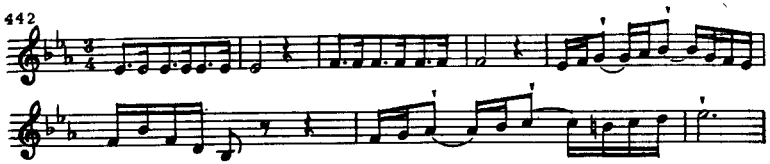

Они стремятся вверх, падают, цепляются за стены, валятся, низвергаются в бездну... Как и в кантате № 19, Бах изображает здесь движение мятущейся толпы. Между тем гремят фанфары труб. С башен крепости раздается ликующее пение верующих:

«И если б мир чертей был полон и поглотить желал бы нас,— ничто не было бы нам теперь страшно...»

Еще одна ожесточенная атака — и враг отступает. Эта хоральная строфа окаймляется двумя мистическими пьесами: «Komm in mein Herzenshaus» («Приди в дом моего сердца») и «Wie selig sind doch die» («Как блаженны те»); обе взяты из веймарской кантаты «Alles was von Gott geboren». Лютеранство и мистика — вот символ веры кантора церкви св. Фомы, изложенный им к празднику реформации.

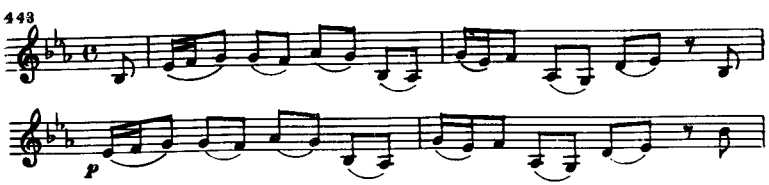
Кантата «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Пробудитесь, зовет нас голос»; № 140) посвящена притче о десяти девах.

Первый хор изображает пробуждение. Со всех сторон раздается чудесный звон; приходит жених; заснувшие девы поднимаются в испуге, будя друг друга:




На этом хоре ясно видно, как изменилось понимание баховской музыки. Юлиус Штокгаузен из Франкфурта начинал pianissimo, затем постепенно давал в оркестре нарастание, имитируя медленное и незаметное приближение отдаленного звона. Зигфрид Окс начинает сразу же forte в оживленном темпе, дабы передать внезапное замешательство, вызванное словом «Пробудитесь!». Несомненно, он прав. Чтобы музыка произвела должное впечатление, надо сильно выделять синкопированные ноты в тактах с восходящими шестнадцатыми, причем не следует бояться слишком сильного подчеркивания; чем резче акцент, тем яснее смысл мотива [1].

Вторая строфа «Zion hört die Wächter singen» («Сион слышит пение стражи») передается простым танцевальным мотивом:




Хоральная мелодия вступает диссонансом к этому сопровожде-

[1] Шпитта думает, что мотив из шестнадцатых обозначает «Тайное счастье, изливающееся иногда в блаженном высказывании» (II, стр. 291).

нию, будто не имеет с ним ничего общего. Так пение стражи врывается в музыку, сопровождающую шествие и приход жениха. Чтобы создать впечатление подлинной сельской музыки, Бах пишет ее одноголосно — струнные играют в унисон с сопровождением контрабасов [1].

Шествие приближается, вот оно уже здесь. В праздничном зале звучит: «Поем тебе славу». Неразумные девы, огорченные, остались в темноте, за дверью.

До Берлиоза мы не встречаем живописно-драматической музыки, которую можно было бы сравнить с этим хором.

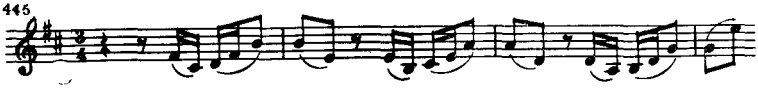
Вторая строфа окаймлена двумя дуэтами — мистическими разговорами Иисуса и души. Их можно отнести, как и созерцательные эпизоды из кантаты «Ein' feste Burg», к веймарскому периоду.

На этих двух кантатах Бах научился ценить преимущества коротких хоралов для хоральных кантат. Так приходит он к мысли создать хоральный текст из характерных строф различных песен; в кантате «Christus, der ist mein Leben» (№ 95) он использует хоралы, посвященные мыслям о смерти. В первом поется:

«Христос — моя жизнь,
Смерть мне награда».

Оркестр сопровождает пение грустной похоронной колыбельной, скрипки ведут страстно-томительную мелодию:

Колыбельная затихает, речитатив «С радостью я расстаюсь» ведет к хоралу «С миром и радостью я отхожу»; мелодия доверчиво покоится на спокойно оживленных восьмых баса. Затем сопрано [2] поет радостную песнь прощания с миром; гобои сопровождают пение почти необузданно радостным мотивом:




Фигуры в басу изображают слова: «Ввысь стремлюсь я».

---

[1] Конечно, орган сопровождает пение. Хорал должен петь не солист, а несколько теноров, так как «стражники» в тексте упоминаются во множественном числе. Шлитта считает, что в этом стихе полнее всего звучит мистический тон кантаты; «хоровод блаженных душ» — так определяет он эту музыку.

[2] Один солист не может исполнить этот cantus firmus. Гобои и присоединяющиеся к ним скрипки заглушат его.

Аналогичное радостное стремление к смерти передается в прекрасной теноровой арии «Ах, приди скорей, приди скорей, блаженный час!». Чудесный отдаленный звон слышится в pizzicato струнных. Отметим богатство оттенков, предписанных самим Бахом.

Эта чудесная кантата со своими простыми хорами исполняется очень редко. Виноват в этом Шпитта, который дал ей несправедливую оценку, а также, отчасти, исключительно большие технические трудности теноровой арии.

Годовщину реформации лейпцигские церкви торжественно отмечали три дня: 25, 26 и 27 июня. Но Бах не написал праздничных кантат, ограничившись исполнением новогодней кантаты от 1724 года «Singet dem Herrn ein neues Lied» (№ 190) и обеими кантатами на выборы магистрата «Gott, man lobt dich in der Stille» (№ 120) [1] и «Wünschet Jerusalem Glück». Последняя утеряна. Тогда шла борьба между Бахом и магистратом. Может быть, огорчения помешали ему сочинить новую музыку. К предыдущему юбилейному торжеству — двухсотлетию реформации — он тоже не сочинил праздничной кантаты; торжество состоялось 31 октября 1717 года, когда он был уже в немилости у веймарского герцога. Таким образом, оба реформационных юбилея остались не отмеченными его музыкой.

Родственны хоральным кантатам оба хоральных диалога «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 60, вторая редакция, 1732?) и «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 58, 1733?) [2]. Обе кантаты сольные, первая — для альта, тенора и баса, вторая — для сопрано и баса.

В первом диалоге выступают страх и надежда. Страх (альт) поет хорал «О вечность, громовое слово», в то время как оркестр изображает дрожь и трепет. Одновременно раздается голос надежды (бас), неустанно восклицающий: «Боже, я надеюсь на твою милость». Наконец оба объединяются на пути к смерти: «О тяжкий путь к последнему сражению!.. Последний вздох меня пугает», — жалуется отчаявшаяся душа; оркестр сопровождает взволнованно-возбужденной музыкой, по своему характеру напоминающей арию отчаяния Петра в «Страстях по Иоанну». Надежда поет, утешая: «Меня защитит рука спасителя». В заключение раздается чудесное ариозо: «Отныне блаженны мертвые». Кантата кончается красивой песнью Рудольфа Але: «Довольно, господи, если тебе угодно»...

Так же разработан второй диалог (№ 58). Вступительный

---

[1] Кантата № 120 отчасти тождественна с венчальной кантатой № 120 а (Б. XIII/1). Особенно красив там первый хор с остро отчеканенным мотивом радости.

[2] C-dur. В издании Баховского общества она помечена как вторая редакция, хотя ля-мажорная редакция написана, должно быть, позже.

дуэт «О боже, сколько горя я вижу на своем пути!.. Терпенье, сердце! Терпенье!» передает то же настроение, что и дуэт «Последний вздох меня пугает». Несмотря на предписанное Adagio, эту пьесу нельзя исполнять слишком медленно и слишком нежно. Инструментальное сопровождение должно пылать от сдерживаемого отчаяния[1].

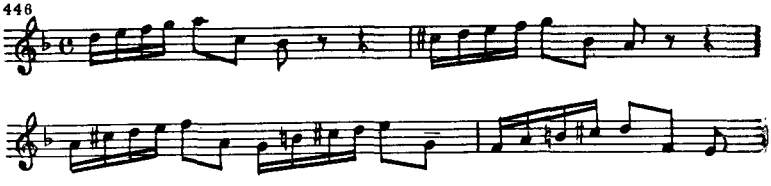
Напротив, заключительный дуэт — исключительно радостный, несмотря на хорал «Передо мною тяжкий путь к тебе, небесный рай». Оркестр вместе с голосом старается заглушить жалобу: «Утешься, утешься, сердце! Здесь страх, а там блаженство». Отметим оживленные шаги в басах, альтах и во вторых скрипках: радостные, они спешат в небесный рай, их опережают шестнадцатые первых скрипок.

Если тема этих двух диалогов исходит от Пикандера, то он превосходно послужил баховской музыке. По музыке чувствуется, с каким воодушевлением она создавалась.

В начале тридцатых годов хор церкви св. Фомы был очень плох. Этим объясняется, что Бах в то время создал много сольных кантат — одиннадцать, считая и два хоральных диалога. Две из них — кантаты для сопрано «Falsche Welt, dir trau ich nicht» (№ 52) и «Jauchzet Gott in allen Landen» (№ 51).

Вступление к кантате № 52 заимствовано из Первого Бранденбургского концерта (Б. XIX). Очень характерно сопровождение начальной арии на текст: «Всегда, когда меня отталкивают». Трудно представить себе более характерное изображение слова «отталкивают»:

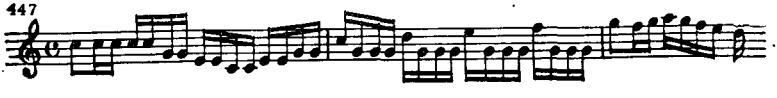
446



В радостной теме заключительной арии еще слышатся отзвуки первой арии, будто музыка говорит, что отверженный людьми нашел радость у бога.

Кантата № 51 — блестящее колоратурное произведение для сопрано и трубы, полное увлекательнейшей жизни, как это сразу видно из инструментальной темы первой арии:

447



[1] Все произведения этого типа надо играть тяжело, но с дикой силой. Обычно же дуэт из кантаты № 60 «Последний вздох меня пугает» передают так, что музыка не вызывает никакого ужаса.

В последней арии сопрано поет хорал «Sei Lob und Preis mit Ehren» («Хвала и честь и слава»); заключительная аллилуйя разработана в виде концерта для сопрано и трубы с оркестровым сопровождением. Всем певицам, изучающим Баха, надо рекомендовать эту кантату для ежедневного упражнения, но по-настоящему спеть ее может только светлое детское сопрано[1].

Из сольных кантат для альта наиболее известна «Schlage doch, gewünschte Stunde» (№ 53). В сущности это не кантата, а «траурная ария» — так и написано на заглавном листе старой рукописи, единственном дошедшем до нас варианте этой кантаты. Бах применяет здесь два колокола; поэтому Форкель полагал, что она «не принадлежит к тому периоду, когда вкус его стал более тонким»[2].

Вторая альтовая кантата «Wiederstehe doch der Sünde» (№ 54) начинается с зловещего септаккорда:

448

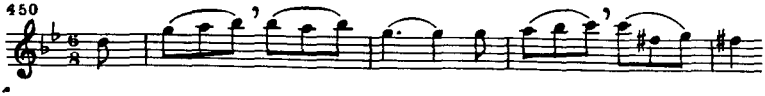
Дрожь у басов и альтов и вздохи у скрипок придают этому произведению тревожный, беспокойный характер. Так изображается проклятие, обещанное в тексте тому, кто не противится греху. Тем же настроением проникнута последняя ария: «Кто грех творит, тот от дьявола». Она задумана как строго проведенное трио для голоса, альтов и скрипок. Тема гласит:

449

Эта пьеса отмечена небывалой жесткостью гармонии.

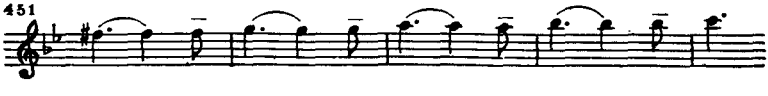
Вступительная ария сольной кантаты для тенора «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» (№ 55) обычно исполняется так вяло, что совсем не чувствуется жалоба отчаявшегося человека. Характерный акцент падает на вторую часть такта. Следовательно, оркестр должен играть так:

450



В восходящем движении:

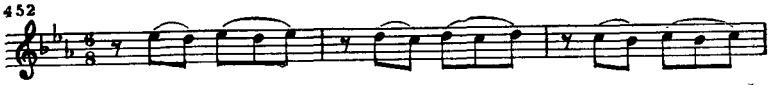
451



[1] От этой кантаты сохранилась еще другая редакция текста, указывающая на то, что музыка сочинена на праздник св. Михаила.

[2] Forkel, S. 62.

надо делать сильное crescendo, причем, как бы противодействуя метру, каждый раз сильно выделять последнюю восьмую; она должна звучать как ритмическое препятствие в этом движении вверх. Данный мотив относится к словам: «Я иду к богу со страхом и трепетом перед его судом». В нем чувствуется некоторое боязливое сопротивление, как и во вступлении к кантате № 105, очень напоминающем эту арию. Мотив:




надо исполнять так, чтобы почувствовать противодействие естественному движению и акцентировать восьмую после паузы. Только тогда ощутимо настойчивое беспокойство, когда не останется и следа от убаюкивающего ритма в $^6/_8$.

Трудно сказать, как правильнее акцентировать вступительную арию сольной кантаты «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (№ 56):

Второй вариант соответствует естественному акценту слова «Kreuzstab», но первый характернее, так как выделение заключительной синкопы четко обрисовывает восходящую линию во всей ее суровости[1]. Сопровождение построено только на мотиве просветленной скорби. Темп этой арии обычно немного замедляют, отчего не получается контраст к заключению на текст: «Тогда положу я печаль во гроб».

Слушатель почти не заметит прекрасный мотив волн в сопровождении речитатива-ариозо: «Мои блуждания по миру подобны морскому плаванию»,—если он исполняется одной только виолончелью. Надо добавить еще фагот и альт, тогда мелодия зазвучит спокойно и ясно. В заключительной арии «Наконец я освободился от своих цепей», там, где вступает tutti, рекомендуется к гобоям присоединить скрипки, чтобы слушатель почувствовал безудержную радость, выражаемую темой.

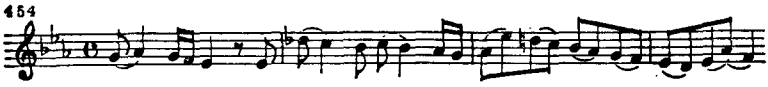
Эта кантата относится к прекраснейшим произведениям из всего баховского наследия. Однако она предъявляет исключительно строгие требования к драматическим и творческим силам певца, который должен сам пережить и передать переход от полного отречения и смиренного ожидания смерти к ликующему, страстному томлению по ней.

---

[1] Конечно, здесь идет речь только о степени силы акцента, ибо обе ноты *cis* и *d* должны быть выделены. От выделения различных нот в оркестре и пении получается неплохой эффект.

И басовая кантата «Ich habe genug» (№ 82) посвящена размышлению о смерти. Она изображает тоску по небесной жизни старца, покончившего со всеми своими делами в этом мире. Невыразимым покоем проникнуто движение шестнадцатых, которым оркестр сопровождает в первой арии пение вокального голоса и арабески гобоя. Затем идет прекрасная похоронная колыбельная на текст: «Закройтесь, усталые очи, закройтесь нежно, блаженно!»:

454



Кантата заканчивается экстатической радостью, которая внезапно вырывается в последней арии.

Эту кантату Бах переделал и для сопрано, очевидно для своей жены. Колыбельную арию он поместил в «Клавирную книжечку» от 1725 года, записав только вокальный голос, сопровождение он играл сам, аккомпанируя жене на своих домашних концертах.

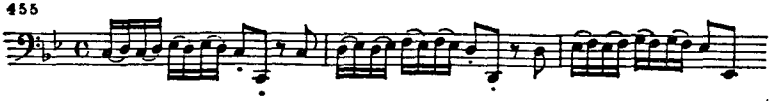
Типично для баховской звуковой живописи его музыкальное толкование изречения Иеремии (16, 16) в сольной кантате для сопрано, альта, тенора и баса «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» (№ 88). Вначале в оркестре звучит мотив волн, будто слушателю предлагается представить себе легкое волнение на озере, куда отправляются рыбаки; во второй половине при словах: «А потом пошлю множество охотников, и они погонят их со всякой горы» — это сопровождение внезапно обрывается, раздаются веселые фанфары валторн.

К лучшим «картинам настроения» относится сопровождение первой арии из сольной кантаты для альта, тенора и баса «Was soll ich aus dir machen, Ephraim» (№ 89). Текст взят из пророчеств Осии (11, 8):

«Как поступлю с тобою, Эфраим?
Защитить ли тебя, Израиль?
Поступлю с тобою, как с Адамою[1],
Сделаю ли тебе, что Севоиму?
Повернулось во мне сердце мое;
Возгорелась вся жалость моя!»

Текст передается тремя темами. Первая, в басу, изображает, по-видимому, гнев божий:

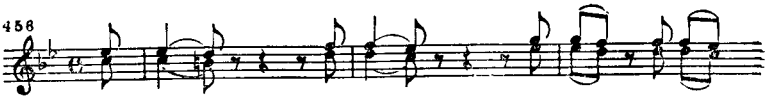
455



[1] Адама, Зебоим (Севоим) — города, наказанные за содомский грех.

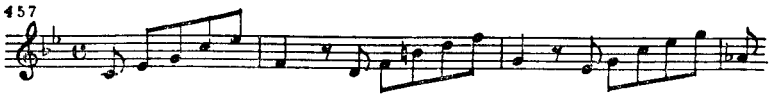
Гобои изливаются в жалобных вздохах:

456



В скрипках слышится мучительный вопрос:

457



Мотивы возбужденно переплетаются, однако, не подчиняясь друг другу: так в сердце сталкиваются противоречивые мысли о дальнейшей судьбе Израиля.

Наше толкование темы скрипок, как мучительного вопроса, подтверждается первым хором кантаты № 48, в тексте которого содержится аналогичный вопрос. Оркестровое сопровождение этого хора строится на теме, почти тождественной теме скрипок.

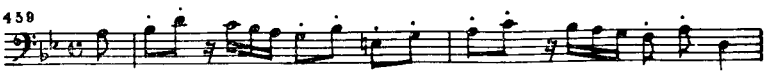
Чудом полифонического искусства является декламация первого хора кантаты «Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben» (№ 109). Трогательно выражен мучительный страх, заключенный в этих словах. Сопровождение теноровой арии «Как сомнительны мои надежды, как неустойчиво мое запуганное сердце» строится на изображении неверного шага. Бах применяет для этого тяжеловесный ритм:

458

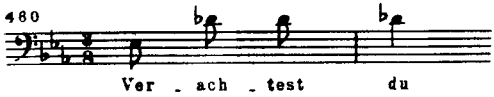
В арии «Komm, süßes Kreuz» из «Страстей по Матфею» этот ритм передает усталые шаги человека, склоняющегося под тяжестью креста. Кантата заканчивается простым фигурированным хоралом «Wer hofft in Gott» («Кто надеется на бога»); его строгое оркестровое сопровождение символизирует твердость надежды.

В первом хоре кантаты «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» (№ 102) Бах раздельно характеризует каждое из трех предложений текста, так что все произведение распадается на три хора, не считая заключительного их объединения. Тема средней части «Ты поражаешь их, а они не чувствуют» дает нам представление о прекрасной суровости этой музыки:

459



Басовое ариозо «Verachtest du den Reichtum seiner Gnade» начинается скачком на септиму:




Оркестровое сопровождение первого хора кантаты «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe... und ist kein Friede in meinen Gebeinen» (№ 25) построено на сплошных вздохах:

При этом тромбоны, корнеты и флейты в пять голосов поют хорал: «Ach Herr, mich armen Sünder».

Басовая тема, сопровождающая арию «Ach, wo hol ich Armer Rat?», интересна тем, что передает тот же торопливый, запинающийся шаг, что и ария «Ach, nun ist mein Jesus hin!» из «Страстей по Матфею».

В последней, сопрановой арии скрипки и гобои чудесно перекликаются с тремя флейтами.

При исполнении этой кантаты надо вычеркнуть речитатив, в котором Пикандер называет весь мир больницей. Здесь он превосходит все границы безвкусицы.

Две последние кантаты — № 102 и 25 — Эммануил исполнил в Гамбурге... предварительно исправив «ошибки» отца. Переработки сохранились; однако они не делают чести сыну Баха и показывают, как мало понимал он музыку Иоганна Себастьяна. В этом частично искаженном виде кантата № 102 была впервые напечатана в 1830 году.

Мы никогда не поймем, как мог Бах переделать главный хор этой кантаты в Kyrie мессы, альтовую арию «Weh der Seele!» — в Qui tollis и теноровую «Erschrecke doch!» — в Quoniam tu solus[1]. Варварские пародии необъяснимы.

Небесным светом проникнута кантата «Wer da glaubet und getauft wird» (№ 37). Легко себе представить, как Бах передает музыкой слова заключительной арии, где говорится о том, что вера дает душе крылья, дабы она поднялась на небо.

---

[1] Маленькие мессы g-moll и F-dur, Б. VIII.

## XXX

## СВЕТСКИЕ КАНТАТЫ

Автор светских кантат оставался забытым еще дольше, чем автор духовных. Форкель знал только «Крестьянскую кантату» (№ 212). Баховское общество опубликовало кантаты, о существовании которых никто и не подозревал. А сколько из них безвозвратно утеряно! Все же сохранилось достаточно светских кантат — около двадцати. Мы знаем теперь и «другого» Баха.

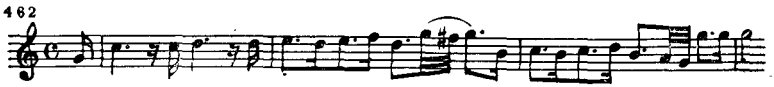
Его первая светская кантата относится к веймарскому периоду. Она озаглавлена «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» («Что меня тешит, так это только веселая охота»; № 208, Б. XXIX, стр. 3 и след.). Она была исполнена 23 февраля 1716 года, когда герцог Христиан саксен-вейсенфельский праздновал свое 35-летие. По этому случаю он устроил большую охоту. Приглашен был и герцог Эрнст Вильгельм, у которого служил Бах. Герцог угостил своего друга «изысканной» застольной музыкой. Кантата исполнялась в Шмаузе, в охотничьем домике. Вряд ли герцог Христиан думал тогда, что для сохранения его имени на будущие времена это «музицирование» даст больше, чем все его государственные дела!

Бах с явной любовью работал над этим произведением. Автор текста — секретарь веймарской консистории Соломон Франк; Бах очень ценил его духовные кантатные произведения[1]. Следуя вкусу своего времени, поэт обращается к мифологии и заставляет великих и малых богов поздравлять новорожденного. Дальше все следует, как полагается: Эндимион чувствует, что Диана, его возлюбленная, пренебрегает им; он упрекает ее. Она оправдывается: сегодня ей надо быть на охоте, чтобы поздравить дорогого героя Христиана; Эндимион удовлетворяется этим извинением. Примирившись, они совместно славят знатного господина. Для контрастной смены музыкальных сцен присоединяются еще Пан этой местности и Палес, богиня стад. Так получилась кантата из полдюжины речитативов, восьми арий и двух хоров.

---

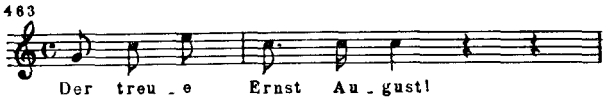
[1] Текст кантаты напечатан в «Духовных и светских стихотворениях» Франка. Вторая часть. Иена, 1716.

Музыка полна настроения и чарующей свежести. В начале и в конце кантаты гремят фанфары. В арии «Willst du dich nicht mehr ergötzen» Эндимион, тоскуя, поет свои любовные жалобы; его сопровождает подвижный остинатный бас. Прекрасен торжественный ритм музыки в песне Пана «Ein Fürst ist seines Landes Pan» («Пан — князь своей земли»):




Ария богини Палес «Schafe können sicher weiden»—пастораль, сопровождаемая двумя флейтами. В заключение Пан поет танцевальную песню наподобие жиги: «Ihr Felder und Auen, sonst grünend euch schauen».

Эта кантата и впоследствии не раз исполнялась. Бах повторил ее в день рождения любителя музыки принца Эрнста Августа саксен-веймарского; для этого не потребовалось никакой переделки, кроме замены одного имени другим. В партитуре он просто подписал второе имя под первым. По-видимому, Баха нимало не смущало, что «Эрнст Август» акцентируется иначе, чем «Христиан», и получается бессмысленная декламация. Он преспокойно заставляет петь [1]:




Когда кантата была снова повторена в Телемановском обществе в день тезоименитства курфюрста Фридриха Августа, Бах ограничился только самыми необходимыми изменениями текста; мы знаем это из отпечатанных либретто, приложенных к автографу. В новой редакции она была названа «Verlockender Götterstreit» («Торжественное состязание богов»). Князь Христиан Вейсенфельский снова услыхал эту кантату, когда справлял какое-то торжество со своей супругой Луизой Христиной, урожденной графиней Штальберг. Заключительный хор получил новый текст:

«Пусть муза и грации с радостью чинной
Здесь Герцога встретят с Луизой Христиной,
Пусть мирных трудов они вкусят плоды,
Пусть блещет краса сей высокой четы —
Другая Диона [2] —
Христиана корона!»

---

[1] В речитативе Дианы и Эндимиона (стр. 9), в речитативе Пана (стр. 11) и в дуэте Дианы и Эндимиона (стр. 23); страницы указаны по изданию Баховского общества.

[2] Дионой или Дионеей древние греки называли мать богини любви Афродиты, самое Афродиту, а также супругу Зевса. *(Прим. переводчика).*

Все эти различные применения кантаты известны по авторским ремаркам в партитуре.

Отдельные номера перешли даже в духовные сочинения. Переработанный заключительный хор «Ihr lieblichste Blicke» стал вступительным хором кантаты № 149. В кантате № 68 от 1731 года охотничья музыка представлена даже двумя ариями. Басовая ария Пана («Пан — князь своей земли») стала арией «Ты родился мне на благо»; известная сопрановая ария «Мое верующее сердце» является свободной переработкой песни богини Палес «Так богатые руном стада»; подлинник насчитывает тридцать шесть тактов, переработка — семьдесят восемь. Вокальный голос арии написан заново:

464

Басовая же фигура заимствована из светской кантаты:

465

Строго говоря, переработку нельзя назвать удовлетворительной. Простая ария из охотничьей кантаты более цельна и красивее переработки, которая в конце концов производит впечатление новой заплаты на старом платье [1].

В Кётене Бах не мог воспользоваться хором, как это было в Веймаре. В первый же год он сочинил серенаду ко дню рождения своего государя «Durchlauchtster Leopold» (№ 173 а), причем ограничился двумя голосами (сопрано и бас) [2]. В обоих же дуэтах он пытается создать иллюзию хора: отделяет скрипку и альт от остального оркестра и поручает им второй и третий голоса между сопрано и басом.

Текст кантаты неудовлетворителен. Рифмованная проза напоминает дошедшие до нас стихи Баха: иногда он брался и за такую работу. Возможно, что и этот текст серенады сочинен им. Чарующая музыка дышит счастьем и радостью.

Чтобы она не пропала, он использовал ее для духовной кантаты № 173. О характере текстовой переработки достаточно свидетельствует первый речитатив:

---

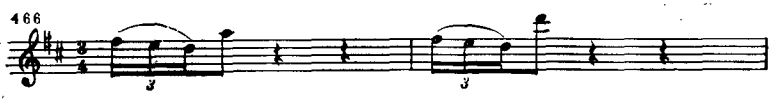
[1] На эту же тему Бах написал еще небольшое трио для скрипки, гобоя и клавира. См. Б. XXIX, стр. 250—251.

[2] Б. XXIX, стр. 3 и след. Двухголосный заключительный номер озаглавлен «Choro», хотя исполняют его два солиста. Странное впечатление производит декламация, например, на слова «Nimm auch», «Glücklich», «Sei dem Volke», так что музыка кажется первоначально написанной на другой текст.

| Светская кантата | Пасхальная кантата |
| --- | --- |
| «Светлейший Леопольд!<br>Сказать, как ты любим,<br>Твой Ангальт вновь желает;<br>И Кётен вместе с ним<br>Хвалу тебе слагает,<br>Светлейший Леопольд!» | «Земная плоть и кровь!<br>Тебя возвысил бог,<br>Дав сыну при рожденье,<br>Чтоб муками он мог<br>Нам принести спасенье,<br>Земная плоть и кровь!» |

В 1725 году кётенский герцог вторично вступил в брак с принцессой Шарлоттой Фридерикой Вильгельминой из Нассау. Хотя Бах был тогда в Лейпциге, но сохранил титул кётенского капельмейстера и поэтому в исключительных случаях обязан был сочинять музыку. Ко дню рождения супруги своего сиятельного друга, 30 ноября 1726 года, он приехал из Лейпцига с лучшими певцами и исполнил поздравительную кантату «Steigt freudig in die Luft, zu den erhabenen Höhen» (№ 36 a). С этой же музыкой он выступает затем на юбилейных торжествах «в день рождения одного учителя», по всей вероятности ректора Геснера. Новый текст получил название «Schwingt freudig euch empor» (№ 36 c) [1].

Музыка очень характерно передает эти подъемы и взлеты вверх:




Основываясь на ее торжественном характере, Бах поручил переработать текст для духовной кантаты, но сохранил начальные слова — они были необходимы для музыки. Так возникла духовная кантата под тем же названием (№ 36).

В 1733 году светская кантата снова была переработана. С новым текстом — «Die Freude reget sich» (№ 36b) [2] — студенты исполняли ее профессору права Иоганну Флоренсу Ривинусу в день его рождения (профессор Ривинус хорошо знал Баха).

Другая кётенская кантата — «Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten» (№ 134a) — написана, должно быть, в 1721 году; она была исполнена, по-видимому, в Новый год или по какому-нибудь другому случаю в княжеском доме [3]. Кантата состоит лишь из сольных номеров и дуэтов; небольшой хор заключает кантату. Это произведение было также переработано в духов-

---

[1] Музыка сохранилась с этим текстом. Б. XXXIV, стр. 41 и след.

[2] Четыре различных текста к кантате помещены в Б. XXXIV, предисловие, стр. 16 и след.

[3] Б. XXIX, стр. 209 и след. Начало кантаты попорчено. Относительно ее хронологии см.: Шпитта II, стр. 823—824.

ную кантату с новым текстом «Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß» (№ 134).

Особое очарование исходит от светской свадебной кантаты «Weichet nur, betrübte Schatten» («Скройтесь, печальные тени»; № 202). Она написана для сопрано соло как застольная музыка; имена обрученных неизвестны. Кантата сохранилась случайно; если бы Ринк, ученик Петера Кельнера, не переписал ее, она не дошла бы до нас.

Текст выгодно отличается от обычного содержания баховских светских кантат «по случаю». Изображается конец зимы, пробуждение весны. В возрожденном мире Феб спешит на резвых конях. Амур крадется по полям, ищет целующихся влюбленных. В заключение высказывается пожелание новобрачным, чтобы их любовная весна превзошла и пережила преходящую весну в природе.

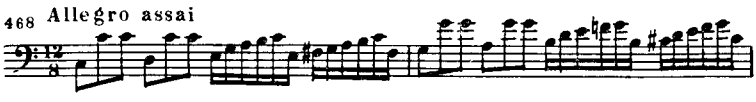
Для этой поэмы, проникнутой живым чувством, Бах пишет единственную в своем роде красивую музыку. Восходящие шестнадцатые у струнных изображают во вступительной арии туман, испаряющийся весенним утром:

53

467 Adagio
Viol. I
Viol. II piano
Viola piano

В это время гобой поет страстно-томительную, мечтательную мелодию; такие мелодии создавал только Бах.

Ария, воспевающая резвых коней, на которых Феб мчится через возрожденный мир, начинается так:




Набросок к этой теме встречается в заключительном Allegro шестой сонаты для скрипки и клавесина [1], написанной в Кётене; поэтому весьма вероятно, что и свадебная кантата написана в то же время.

Когда Бах переехал в Лейпциг, он мог надеяться, что будет хорошо обеспечен заказами на музыку «по случаю». Поводов для этого в таком большом городе было достаточно.

[1] Соната помещена в Б. IX, стр. 154, и след.

К большим семейным торжествам, к празднованию дня рождения лиц, более состоятельных или занимающих высокое положение, всегда заказывалась торжественная музыка. К этому присоединялись еще события из академической жизни: чествование студентами любимого профессора, официальные торжественные акты в университете, академические предприятия с патриотической целью. Конечно, Бах рассчитывал на такой побочный доход. За музыку «по случаю» платили тогда примерно пятьдесят талеров. И в то время этот гонорар нельзя было назвать блестящим, но все же для годового бюджета кантора церкви св. Фомы два или три подобных заказа играли некоторую роль.

Однако Баху пришлось в данном отношении испытать разочарование. Заказов для официальных актов в университете вначале он почти не получал, так как настойчивой борьбой за руководство музыкой в университетском богослужении восстановил против себя академическое начальство. Со студентами в первое время он тоже не имел никакого контакта, так как не руководил ни одной их Collegium musicum. Состоятельные горожане не считали его композитором, способным сочинять галантные и чувствительные мелодии. Лейпцигские патриции тоже ожидали большего от кётенского и вейсенфельдского придворного композитора. Поэтому весьма вероятно, что Бах за всю свою жизнь в Лейпциге получил только незначительную долю заказов на музыку «по случаю». Гернер и другие величины третьего и четвертого ранга и позднее даже его собственный ученик Долес были значительно популярнее, чем он. Если бы в 1729 году он не взял на себя руководство Телемановской Collegium musicum, то вряд ли бы он вообще стал известен как композитор музыки на торжественные случаи.

Тексты для светских кантат писал Пикандер; они удавались ему лучше духовных стихов. Он писал их даже с некоторым чувством, тогда как для церковных кантат просто нагромождал цитаты из библии и песенных сборников, относясь к делу чисто формально. В светских кантатах он проявлял изобретательность, умел интересно передать действие, облеченное в мифологическое одеяние; язык его богат образами, он живо чувствовал природу и, случалось, был подлинным поэтом. Ему мы обязаны тем, что баховские светские кантаты не только композиции «по случаю», но художественные произведения, одушевленные живой поэзией природы.

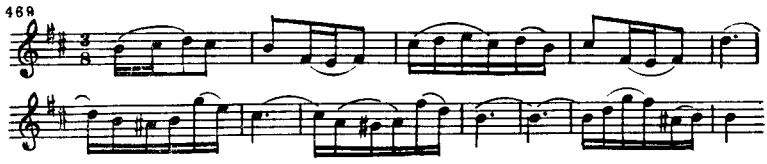
Он показал свое искусство уже в первом либретто, написанном в 1725 году для студенческого торжества [1]. Кантата «Der zufriedengestellte Aeolus» («Умиротворенный Эол»;

---

[1] Текст кётенской поздравительной кантаты (№ 36 с, 1726) написан тоже Пикандером.

№ 205) написана в честь господина Августа Фридриха Мюллера (1684—1761), доктора философии, праздновавшего 3 августа свои именины. В этот день Эол решает дать свободу скованным ветрам, так как лето подходит к концу. С необузданной веселостью радуются они разрушениям, которые им предстоит сделать. Эол сам перечисляет, что отдается им в жертву, и смеется, предвидя их разрушительную работу. Нежный Зефир поет свою прощальную песнь. Является Помона и просит об отсрочке, чтобы спасти свои деревья, плоды которых уже поспели. Ей отказывают. Тогда Паллада умоляет повелителя ветров отменить свое решение, дабы не помешать празднеству, которое музы собираются устроить на Геликоне... празднеству в честь господина Августа Мюллера. Эол не может устоять перед ее мольбой. Он приказывает освобожденным ветрам вернуться назад в свою пещеру. Паллада, Помона и Зефир поют радостный терцет, за которым следует еще дуэт обеих богинь. Все кончается блестящим хором «Vivat August» [1].

Музыкальное изображение исключительно разнообразно. В первом хоре и в речитативе живописуется дикое буйство выпущенных на свободу ветров. Грубоватый смех слышится в арии Эола «Как весело я буду смеяться». Удивительным контрастом к этой «музыке мощи» является осенняя меланхолическая грусть в арии Зефира «Свежие тени, радость моя»:




В арии Помоны мы видим, как листья устало падают с ветки на ветку и на землю:

Какая ласкающая грация в арии Паллады! Какая сдержанная сила в сопровождаемой духовыми арии Эола: «Назад, назад, окрыленные ветры!» Как ярко светит солнце в соль-мажорном мотиве дуэта богинь:

[1] Конечно, автор текста имел в виду известную сцену из «Энеиды» Вергилия.

И все это для господина Августа Мюллера, который, конечно, и не подозревал, что баховская музыка была для него праздником муз, увековечившим его имя для дальнейших поколений!

Позднее Бах сам предал свое чудесное творение. 17 января 1734 года Фридрих Август II был провозглашен в Кракове польским королем; в ознаменование этого события Бах вместе с Телемановским обществом исполнил еще в том же месяце торжественную кантату «Blast Lärmen, ihr Feinde» (№ 205 а), которая является только переработкой музыки в честь Августа Мюллера. По-видимому, он сам переделал текст, так как в изданном Брейткопфом либретто автор не указан, чего в то время не допустил бы и самый незначительный поэт [1]. В новом варианте выступают Храбрость, Справедливость и Милосердие; сюжет не имеет ничего общего с мыслями и настроениями, выраженными в музыке, так что звуковой язык становится просто бессмысленным. Шпитта заключает из этого, что для Баха живописное изображение не являлось главной задачей [2]. Нет, из этого только видно, как он торопился, чтобы его общество первым отпраздновало коронование Фридриха Августа. Университет отметил коронацию 19 февраля, торжественную оду написал Гёрнер.

Кантата «Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten» (№ 207) написана для торжественного академического акта, на котором в 1726 году доктор Готлиб Корте (1698—1731) был утвержден профессором римского права [3]. Вступительный марш исполнялся духовыми при входе в актовый зал. Поэтому его и нет в партиях кантаты, он сохранился только в партитуре.

Для этой кантаты Бах воспользовался вторым Allegro и заключительным трио из Первого Бранденбургского концерта [4]. Allegro он переработал для вступительного хора; трио, переложенное для полного оркестра, стало инструментальным интермеццо (ритурнелем). И альтовая ария с своеобразным оркестровым сопровождением тоже кажется заимствованной. Музыка не имеет никакого отношения к безвкусной аллегории, в которой выступают всевозможные добродетели, уговаривая академическую молодежь следовать примеру вновь избранного профессора. Что Баху до того, что скучное прилежание в своей арии проповедует сынам муз: «Никогда не отступайте, вы, избравшие путь прилежания!» Он видит только музыкальный образ эластичного шага и создает поэтому к пошлой морали ост-

---

[1] Этот текст сохранился в Дрезденской библиотеке. Напечатан у Шпитта (II, стр. 881).

[2] Шпитта II, стр. 457.

[3] Б. XX/2, стр. 73.

[4] Б. XIX, стр. 16 и 30.

рую балетную музыку, которую, заменив тенор инструментом, можно сразу же исполнять в качестве танцевальной пьесы:

Чтобы произведение прозвучало элегантно, Бах потрудился подробно обозначить в голосах все оттенки и фразировку. Оркестр состоит из I, II, III труб; гобоев д'амур I, II; гобоев да каччья (taille); I и II скрипок; альта, континуо. Как показывают инструментальные партии, на каждый голос, кроме третьей трубы и литавр, приходилось по нескольку инструментов. Нецифрованные голоса континуо для контрабаса, виолончели и фагота были выписаны каждый в четырех экземплярах.

После 1733 года — точная дата неизвестна — эта музыка была снова исполнена в день тезоименитства Августа III с текстом «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten» (№ 207а) [1].

Много произведений «по случаю», сочиненных в то время, следует считать утерянными. Сохранились лишь оглавления, иногда и тексты. Только по имени известна кантата «Siehe, der Hüter Israels», которую составленный Михаэлисом указатель Брейткопфа от 1761 года упоминает как исполнявшуюся при утверждении ученой степени. 5 июня 1732 года торжественно освящалась перестроенная школа Фомы. По этому случаю Бах сочинил кантату «Froher Tag, verlangte Stunden», текст которой сохранился в школьной библиотеке [2]. Кантата «Entfernet euch, ihr heitern Sterne» была исполнена 12 мая 1727 года ко дню рождения короля Августа II. Кантата исполнялась вечером, в девятом часу, на рыночной площади, пели студенты академического общежития. Об этом сообщает Сикул в своей книге «Das frohlockende Leipzig» [3]. Король был тогда в Лейпциге и слушал музыку Баха из окна дома Апеля. Музыку к торжественному богослужению в университетской церкви написал Гёрнер.

К свадебному пиршеству лейпцигского купца Генриха Вольфа, обручившегося 5 февраля 1728 года с дочерью акцизного комиссара Хемпеля из Цитау, Бах написал кантату «Vergnügte Pleißenstadt» («Веселый город на Плейсе»; № 216). Автор текста — Пикандер. Чтобы дать повод для музыкального изображе-

---

[1] Новый текст с несколькими вновь сочиненными речитативами помещен в Б. XX/2, стр. 141 и след.

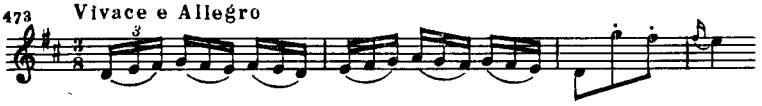
[2] Сообщено в Б. XX/2, стр. 51 и след. (Предисловие.) Текст написан коллегой Баха магистром Винклером.

[3] Сообщено в Б. XX/2, предисловие, стр. 43. См. также Шпитта II, стр. 459. Текст имеется в Лейпцигской городской библиотеке.

ния, он заставляет говорить реки — Плейсе и Нейсе [1]. Впоследствии Бах изменил текст, поставив Аполлона и Меркурия на место Плейсе и Нейсе и заставив их петь во славу города Лейпцига и его магистрата (№ 216а) [2]. Когда и по какому случаю была исполнена эта переделка, неизвестно. Если это происходило в то время, когда композитор был не в ладах с советом, то сочинение гимна, несомненно, оказалось делом еще более трудным, чем нанизывание рифм. Текст подтверждает это.

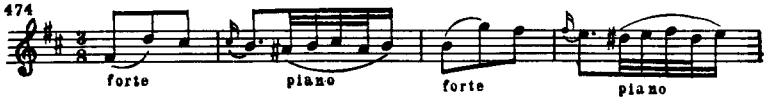
К шуточно-сатирическому роду относятся «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» («Состязание между Фебом и Паном»; № 201. Б. XI, стр. 3) и «Kaffeekantate» («Кофейная кантата»; № 211). Обе написаны около 1732 года.

Сюжет «Феба и Пана» Пикандер заимствовал у Овидия, однако он внес и много своего, чтобы приспособить текст к музыке. Во вступительном секстете Момус, Меркурий, Тмол, Мидас, Феб и Пан убеждают ветры вернуться назад в их пещеру, чтобы не помешать предстоящему состязанию. Конечно, Бах воспользовался этим поводом; кажется, что действительно видишь перед собою воздушные вихри:

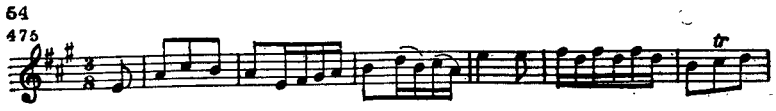



Выбирают третейский суд; Феб просит быть его защитником Тмола, Пан — Мидаса.

Затем Феб поет мелодию — прототип целого ряда баховских тем, выражающих невыразимо страстное томление:




Пан поет сельскую плясовую песню «Zum Tanze, zum Sprunge, wie wackelt das Herz!» («Сердце просит танцев, прыжков!»); текст и мелодия простонародные, подобно тем, что исполнялись на храмовых весенних праздниках:




---

[1] От этой кантаты сохранились только партии вокальных голосов (сопрано — Нейсе, альт — Плейсе).

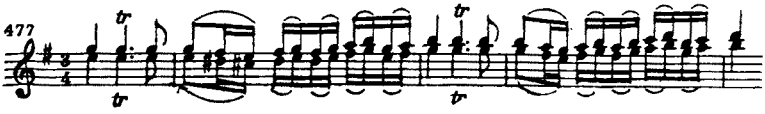
[2] Оба текста помещены в Б. XX/2, предисловие, стр. 46 и след. См. также Шпитта II, стр. 465, 891.

В средней части — Largo — Пан пародирует элегическую тему Феба в угловатом четырехдольном размере:

Соответствующий текст гласит:

«Если звук звучит с трудом
И поют с закрытым ртом,
Нету нам веселья в том».

Тмол объявляет победителем Феба и поет песню на музыку, вдохновленную «Грацией». Мидас поет арию в стиле деревенского псаломщика и присуждает премию Пану, потому что его музыка, говорит он, «сама западает ему в уши». В награду за «безумное честолюбие» он получает ослиные уши. Меркурий обещает ему за «чванливую запальчивость» надеть еще колпак с бубенцами, звон которых слышен в сопровождении арии:




Б заключение все вместе объединяются и прославляют грациозную музыку, которая нравится не людям, а богам, и предлагают отказаться от всякого «умничания» и «насмешек».

Известный знаток Баха Ден уже в 1856 году предположил, что «Феб и Пан» — сатира, направленная на определенных лиц [1]. Он думал, что Бах имел в виду ректора Бидермана из Фрейбурга в Саксонии. В середине XVIII столетия в Германии шла дискуссия по вопросу о реорганизации классического обучения; возник вопрос — сохранить ли в школе музыкальное образование в прежнем объеме. В 1749 году Бидерман выступил с трактатом «De vita musica» («О музыкальной жизни»), в котором этот воспитатель юношества утверждал, что музыка не только вредит обучению, но что самые «дурные субъекты» в школе обычно те, которые занимаются искусством. Он хотел этим немного задеть и кольнуть кантора Долеса, который за год до того имел большой успех, исполнив свой зингшпиль, посвященный столетнему юбилею Вестфальского мира. Ректор школы Фомы доставлял Баху такие же неприятности, как Бидерман — его ученику. Поэтому Бах живо заинтересовался дискуссией, вызванной этим трактатом; все видные музыканты, во

[1] «Johann Sebastian Bach als Polemiker». Westermannsche Monatsschrift 1856.

главе с Маттесоном, яростно ополчились на бедного автора. Бах сожалел, что здоровье не позволяло ему самому взяться за перо. Он просил некоего Шрётера из Нордхаузена, члена «Музыкального общества», написать Refutation (возражение). Возражение так понравилось ему, что 10 декабря 1749 года он пишет Эйнике из Франкенхаузена: «Это Refutation, несомненно, прочистит уши автора и сделает их пригодными для восприятия музыки» [1].

Следовательно, вполне возможно, что Бах хотел своей сатирической кантатой призвать к порядку злого ректора. Но при ближайшем рассмотрении видим, что состязание между Фебом и Паном имеет в виду совсем другие события и отношения. Сатира направлена не против врага искусства, но скорее против поверхностного критика. Главное же то, что текст существовал уже в 1732 году и напечатан в третьей части стихотворений Пикандера. Тогда он мог быть направлен только против Шейбе, главного критика Баха [2]. Правда, Шейбе опубликовал свои взгляды на музыку кантора церкви св. Фомы впервые в 1737 году в своем журнале «Hamburger Critischer Musicus», но его враждебность к композитору проявлялась уже в 1729 году, когда Бах не мог или не хотел поддержать кандидатуру Шейбе на должность органиста церкви св. Фомы. С тех пор тот не раз находил возможность отпускать колкие замечания по адресу искусства Баха, так что у последнего были основания осмеять его в Телемановском обществе. Так объясняется это произведение и время его возникновения. Становятся ясными и намеки в тексте. Мидас — это Шейбе. Он упрекал музыку Баха в напыщенной сложности и говорил, что она не воздействует непосредственно на чувство. Поэтому Мидас поет:

«Ах, Пан, как ты меня утешил!
И песнь твоя так хорошо звучала,
Что я заметил это с первого же разу.
...Но Феб все делает уж очень пестро,
И только твой сладчайший рот
Поет легко и так непринужденно».

Итак, состязание между Фебом и Паном возникло по тем же мотивам, что и «Мейстерзингеры» Вагнера. И Бах создал свое творение, дабы своим пением возвыситься над упорным непониманием и самому себе протянуть чашу с нектаром; так великие гении лишь в божественной иронии черпают силу для того, чтобы безошибочно идти своим путем.

---

[1] Подробнее об этом см.: Шпитта II, стр. 373 и след. Соответствующие документы — у Адлунга и Марпурга.

[2] Против гипотезы Дена сразу же выступил Отто Линднер («Biedermann und Bach», «Vossische Zeitung» от 1 и 8 июля 1860). Правильные соображения высказывают Руст в предисловии к Б. XI/2 и Шпитта (II, стр. 473 и след.).

Когда Бах в ариях Феба и Тмола изобразил свое искусство как божественную грацию, ему стало легче на сердце; пессимистические мысли, овладевшие им со времени исполнения «Страстей по Матфею» и с такой горечью высказанные им в письме к Эрдману, были преодолены.

Во время дискуссии, поднятой Бидерманом, кантата была снова исполнена. Бах тогда уже не руководил студенческим обществом. Но музыканты, оскорбленные вместе с Бахом нападками на музыку, снова с радостью исполнили «Феба и Пана». Сохранилось изданное в 1749 году либретто. Две заключительные строки речитатива изменены и направлены против школьного учителя. В 1732 году пели:

«Возьмись же, Феб, за лиру снова,
Прекрасней песен нет твоих».

Теперь же:

«Играй же снова, Феб, и пой,
Пускай шумят Гортензий и Орбил».

Орбилом называет себя воинственный школьный учитель у Горация; под именем Гортензия, латинского ритора, скрывается, конечно, Эрнести; ненавистный ректор школы Фомы занимался преимущественно латинской риторикой.

Кофейная кантата «Schweigt stille, plaudert nicht» (№ 211) менее притязательна. Ее назначение — только развлекать [1]. Уже в 1727 году, в первом томе своих стихотворений, Пикандер опубликовал новеллу, в которой смеется над распространившейся страстью к кофе. Король Франции, рассказывает он, запретил в Париже употребление кофе; возникли большие недовольства; женщины умирали массами, точно пораженные чумой; это прекратилось, как только запрещение было отменено. Заметим еще, что около 1703 года в Париже появилось собрание кантат, в котором остроумно прославляется кофе. Текст первой немецкой кофейной кантаты написал Готфрид Краузе (1716); кто сочинил музыку — неизвестно [2].

Сюжет поэмы Пикандера следующий: папаша Шлендриан [3] хочет отучить свою дочь Лизхен от кофе. «Отец, не будь

---

[1] Б. XXIX, стр. 141 и след. Текст напечатан в «Серьезно-шуточных и сатирических стихотворениях Пикандера». Часть третья. Лейпциг, 1732. Там же помещено «Состязание между Фебом и Паном».

[2] См.: Шпитта II, стр. 471 и след. Известно, что в XVIII столетии некоторые князья действительно запрещали открытое и тайное потребление кофе. Ландграф гессенский Фридрих издал подобное постановление в 1766 году; оно оставалось в силе двадцать лет; доносившие на любителей кофе получали одну четвертую часть штрафа, взимавшегося за нарушение запрещения («Франкфуртская газета», 26 июля 1907 года).

[3] Schlendrian по-немецки значит рутина, старый обычай, что С. Городецкий удачно переводит словом «стародум». См.: И. С. Бах. Кофейная кантата. Музгиз, 1934 *(Прим. переводчика).*

так строг,— умоляет она.— Не выпив трижды в день по чашечке кофе, я стану к своему ужасу тощей, как пересушенное жаркое». Свои мольбы она подкрепляет задорной арией во славу черного напитка. Все угрозы напрасны. Она отказывается от прогулки, от широкого модного кринолина, от отделанного серебром банта на чепец. Лишь после того, как ей обещают мужа, она соглашается отречься от кофе. «Но пусть это будет сегодня, милый отец»,— ласково поет она в арии. Как только он уходит искать мужа, Лизхен говорит себе: «Ни один жених не войдет в этот дом, пока не даст он слова и не запишет в брачном контракте, что разрешит мне варить кофе, когда я захочу».

К этому либретто Бах написал музыку, автором которой скорее можно было бы счесть Оффенбаха, чем старого кантора церкви св. Фомы. Кантату можно исполнять без всяких изменений в виде одноактной оперетты.

Во вторник 7 апреля 1739 года во «Франкфуртских известиях» [1] появилась заметка «чужестранного музыканта» о концерте в купеческом доме, «на котором в числе прочих номеров будет показан Шлендриан со своей дочерью Лизхен». Имелась в виду поэма Пикандера. Кто сочинил музыку — Бах или сам «чужестранный музыкант» — неизвестно. Если музыка принадлежала Баху, то, пожалуй, это единственный случай, когда его произведение исполнялось в другом городе.

Сопрановая кантата «Von der Vergnügsamkeit» («О довольстве», № 204; XI/2, стр. 105) тоже может быть отнесена к началу тридцатых годов. По-видимому, она написана для Анны Магдалены и исполнялась в домашних концертах, организованных Бахом, пока старшие сыновья оставались при нем. В музыкальном отношении она не представляет особенной ценности. Текст сковывал силы композитора. Вначале кажется, что речь идет только о хвале бюргерскому довольству и о прославлении искусства, освобождающего от бесполезных забот и желаний. Но незаметно начинают проскальзывать иные мотивы. Подлинная удовлетворенность — это духовный покой и тишина. Так банально начатое произведение заканчивается прославлением «божественного довольства», которое бедных делает богатыми и равняет с князьями.

Однако Бах стремился и к суетным вещам. В 1733 году он был в Дрездене, где должен был получить титул королевского придворного композитора. Нет ничего удивительного в том, что в ожидании титула он сочинил несколько патриотических кантат, чтобы напомнить о себе королевскому дому. 27 июля он подал свое прошение, а 5 сентября исполнил в Телемановском обществе «Dramma per musica», носящую название «Herkules auf dem Scheidewege» («Геркулес на распутье»; № 213). Эта

[1] «Frankfurter Nachrichten», 1739, См.: Шпитта II, стр. 473.

драма была сочинена по случаю дня рождения наследного принца, которому исполнилось тогда одиннадцать лет. Мы знаем это из изданных стихотворений Пикандера, где отпечатано либретто кантаты; сам Бах обозначил свое произведение как «кантату с пожеланием счастья некоему саксонскому принцу».

Содержание ее традиционно. Сластолюбие и Добродетель стараются склонить Геркулеса каждое на свою сторону; Геркулес — это юный принц. Верное Эхо предостерегает его, он противостоит Сластолюбию и отдается Добродетели, после чего произведение заканчивается хором «Радуйтесь, народы, радуйтесь подданные, процветай, славный Фридрих».

Летние концерты Collegium musicum происходили в циммермановском саду перед городскими воротами. Следовательно, эта кантата, как и большинство других лейпцигских светских произведений, исполнялась на открытом воздухе.

Музыка, написанная на текст Пикандера, несмотря на привлекательность и доступность, очень характерна. Это произведение лейпцигского кантора, как замечает Шпитта, оставляет далеко позади себя «Выбор Геракла» Генделя. Все же великий биограф Баха осуждает некоторый «излишек чувства», неуместный ни в отношении предмета, ни в отношении характера этой кантаты; трудно сказать, что он здесь имеет в виду [1]. Вообще Шпитта принимает светские кантаты Баха только с некоторыми оговорками.

Хотя «Геркулес на распутье» довольно редко исполняется в наших концертных залах, кантата хорошо известна; шесть главных номеров перешли в «Рождественскую ораторию», сочиненную в то же время.

Вступительный хор «Laßt uns sorgen» тождествен вступительному же хору четвертой части «Рождественской оратории»; новый текст начинается словами «Fallt mit Danken».

Колыбельная, которую Сладострастие поет Геркулесу, становится колыбельной младенцу Иисусу. Это известная ария:

Приводим тексты оригинала и переработки.

«Геркулес на распутье»:

«Спи, мой любимый, чарующим сном,
Следуй соблазну, сулящему счастье,
Здесь на груди
Блаженство найди
И отдайся сладострастью».

[1] Шпитта II, стр. 460.

Рождественская ораторія»:

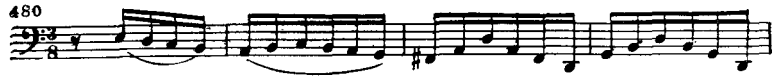
«Спи, дорогой, освежи себя сном,
Добрым проснись потом людям на радость,
Силы в груди
В себе пробуди,
Отдыха вкусивши сладость».

Из светской кантаты заимствована и ария «Flößt mein Heiland». В оригинале арии «Treues Echo» герой требует ответа от Эха: применение музыкального эффекта эха обусловлено текстом. В арии же из «Рождественской оратории» эффект эха лишен смысла, так как в тексте нет ни вопроса, ни ответа.

Светской арии «Auf meinen Flügeln sollst du schweben» соответствует духовная «Ich will nur dir zu Ehren leben». И здесь сама музыка обнаруживает, какая из двух арий оригинал и какая заимствована. В светской арии музыка изображает плавный полет («Ты полетишь на моих крыльях»). Кажется, будто видишь орла, видишь, как он, несколько раз взмахнув крыльями, взвивается вверх и затем спокойно парит в воздухе:

Текст же из оратории не имеет никакого отношения к этой удивительно пластичной теме. Почему Бах не позаботился о том, чтобы при переработке текста были включены образы, сохраняющие связь между словом и звуком?

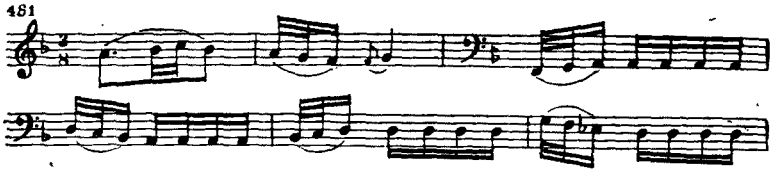
Так же не обоснована тема средней части арии «Bereite dich Zion» из «Рождественской оратории». Музыка снова заимствована из светской арии «Ich will dich nicht hören». Только текст оригинала может объяснить склад этой темы. Когда солирующая скрипка умолкает, вступает совершенно своеобразная басовая фигура:




Что она обозначает? Это уже знакомый нам мотив движения извивающегося змея или дракона. В тексте говорится о змеях; юный Геркулес поет: «Змей, пытавшихся, извиваясь, меня ужалить, я давно раздавил». В духовной же арии басовая фигура ничем не оправдана.

Также дуэт «Herr, dein Mitleid» (из «Рождественской оратории»), соответствующий диалогу между Геркулесом и Добродетелью, теряет всякий музыкальный смысл в переработанном виде. Для любого, кто знаком с тематикой Баха, нет никакого

сомнения в том, что оба мотива арии выражают живейшую радость:




В оригинале обе темы обоснованы текстом. Геркулес обручается с Добродетелью, оба радостно поют:

«Я твой; ты моя!
Целую тебя, целуй меня!»

Текст же переделки совершенно бесцветен и никогда не побудил бы Баха к созданию подобной музыки.

Эти примеры объединения в одном сочинении заимствований из ряда других типичны для Баха. Трудно поверить, что художник, придававший столь важное значение характерной музыкальной изобразительности, мог так варварски навязывать своей музыке чуждый ей текст. «Мы должны быть счастливы,— пишет Шпитта,— что вся эта кантата, за исключением вступительного хора и речитатива «Геркулес на распутье», вошла в «Рождественскую ораторию», сочиненную год спустя» [1]. Однако можно возразить, что счастье это сомнительное, так как заимствованные номера оставляют ощущение неудовлетворенности. Даже тот, кто не знает, как изменен текст при переделке, почувствует несогласованность слова и звука. Но это лишает подлинного художественного наслаждения. Шпитта втайне радуется этим поверхностным переделкам, ибо они подтверждают его сокровенную мысль о том, что все живописно-характерное в музыке Баха несущественно для него, случайно. Музыкант, которому эти теории безразличны, будет только огорчен тем, что мы не можем слушать в оригинале «Геркулеса на распутье», так как он перешел в «Рождественскую ораторию».

8 декабря 1733 года, через три месяца после «Геркулеса на распутье», Бах выступил с новой кантатой в честь королевского дома. Он озаглавил ее «Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten!» («Гремите литавры, звучите трубы!»; № 214) — «Dramma per musica». Она была сочинена ко дню рождения королевы и закончена за день до исполнения, как показывает заметка в конце автографа партитуры: «Fine. D. S. Gl. 1733 d. 7. Dec». Интересно, что большинство кантат в честь королевского дома, в том числе и «Геркулес на распутье», помечены

[1] Шпитта II, стр. 460.

знаками J. J. (Jesu Juva — «Иисус, помоги») и S. D. Gl. (Soli Deo Gloria — «Одному богу слава»).

Текст написан самим Бахом: в сборнике программ, изданном у Брейткопфа, автор не назван[1]. Впрочем слог выдает подлинного автора. В качестве примера баховского поэтического языка приведем текст первого хора:

«Трубы, играйте, им вторьте, литавры!
Струны пусть в рокоте гулком звенят!
Вы же, поэтов стяжавшие лавры,
Песни ей пойте на радостный лад!
Многая лета владычице нашей,
Пусть ей живется все лучше и краше!»

Наиболее красивые номера этого произведения тоже перешли в «Рождественскую ораторию»[2]. Но переработка здесь более естественна, так как оба текста носят несколько общий характер и созвучны по своему торжественному настроению.

В январе 1734 года в честь коронации Августа II в Кракове Бах возобновляет своего «Умиротворенного Эола», придав ему новый текст: «Blast Lärmen, ihr Feinde» («Шумите, враги»; № 205 а).

Осенью того же года король и королева приехали в Лейпциг. Бах спешно пишет кантату «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen» («Славь свое отечество, благословенная Саксония»; № 215; Б. XXXIV, стр. 245). 5 октября она была исполнена на рыночной площади перед окнами дома, где остановилась королевская чета.

Хроника Соломона Римера сообщает: «В 9 часов здешние студенты исполнили в честь его величества всеподданнейшую вечернюю музыку с трубами и литаврами, сочиненную господином капельмейстером Иог. Себастьяном Бахом, кантором церкви св. Фомы. При этом 600 студентов несли восковые факелы и 4 графа руководили музыкой в качестве маршалов».

В речитативах есть указания на современные политические события. В одном из них упоминаются военные действия французов в борьбе за польский престол.

«В час, когда все окрест средь молний и громов
Прихода ждет вратов
(Хоть им нередко туго приходилось),

---

[1] Оригинальное издание текста хранится в Дрезденской королевской библиотеке.

[2]

| Кантата ко дню рождения | Рождественская ораторія |
|---|---|
| 1. Хор. Tönet, ihr Pauken. | 1. Хор. Jauchzet, frohlocket. |
| 2. Ария. Fromme Musen. | 2. Ария. Frohe Hirten eilt, ach eilet. |
| 3. Ария. Kron und Preis' gekrönter Damen. | 3. Ария. Großer Herr und starker König. |
| 4. Хор. Blicket ihr Linden. | 4. Хор. Herrscher des Himmels. |

И с севера и с юга
Француз грозит предать огню нас и мечу,
О, как ликует город наш,
Что ты, великий в обороне,
В его остался лоне».

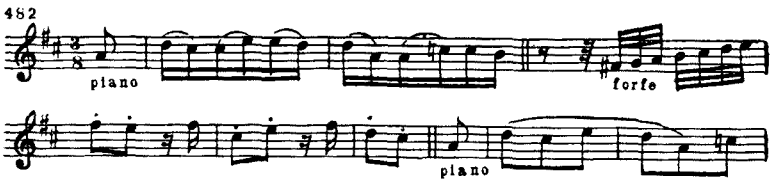
И в текстах духовных кантат того времени отражаются военные события.

Музыка этой коронационной кантаты сравнительно неровная. Некоторые части, по-видимому, заимствованы. Первый хор вошел в си-минорную мессу в качестве «Осанны». В «Рождественскую ораторию» перешла только ария «Durch die von Eifer entflammten Waffen» с новым текстом «Erleucht auch meine finstern Sinne» («Просвети и мое темное чувство»), который опять варварски прилажен к музыке.

Автор текста этой кантаты не Пикандер, но, вероятно, и не Бах.

Два дня спустя, 7 октября, праздновали день рождения короля Саксонии и Польши. Для этого торжества Бах уже заранее разучил в Collegium musicum кантату «Schleicht, spielende Wellen» («Крадитесь, игривые волны»; № 206; Б. XX/2, стр. 3). Текст, написанный Пикандером, богат образами, возбуждающими музыкальную фантазию Баха. Реки — Вейксель, Эльба, Дунай и Плейсе — славят саксонские и польские земли, через которые они протекают. Баху больше ничего и не требовалось; остальные образы текста его уже не интересуют; чуть ли не во всех номерах он изображает живую игру волн.

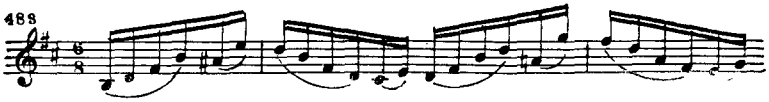
В первом хоре многообразное движение передается взаимодействием трех мотивов:




Поразительна естественная правдивость изображения. Звуки передают чарующую нерегулярность и неожиданность в монотонном ритме движения волн.

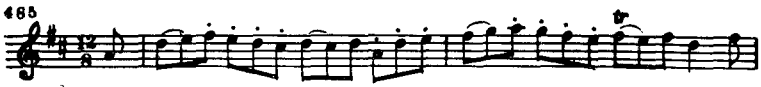
Так как многое в этой пьесе зависит от исполнения, Бах тщательно отметил в голосах партитуры все точки, дуги и знаки оттенков. Здесь мы до малейших деталей знаем, какого исполнения музыки желал Бах.

В арии Эльбы «Jede Woge meiner Wellen ruft das goldne Wort August!» («Каждый гребень моих волн восклицает золотое слово Август!») солирующая скрипка передает соответствующее движение:




В арии Дуная тема движения волн очень усложнена. Мотив арии Плейсе гласит:

В заключительном хоре преобладает прекрасное спокойное движение:




Таким образом, за тринадцать месяцев — с сентября 1733 года по октябрь 1734 года — Бах сочинил пять кантат в честь королевского дома. Казалось бы, он достаточно ясно доказал свою преданность. И все же прошло еще два года, прежде чем он получил столь желанный титул.

В дальнейшем Бах пишет светские кантаты все реже и реже. Утеряна кантата «Thomana sass annoch betrübt» («Воспитанники школы сидели еще печальные»), исполненная 21 ноября 1734 года по случаю назначения младшего Эрнести ректором школы. Бледный текст этой кантаты сохранился в хронике Римера (Б. XXXIV, предисловие, стр. 58). Альтовая ария «Hochgelobter Gottessohn» кантаты № 6, по-видимому, заимствована из этого светского произведения.

Та же хроника сообщает о кантате в честь княжеского дома, исполненной четыре года спустя, в 1738 году: «28 апреля, в 9 часов утра, барон Вольдемар фон Шметтау произнес в здешней церкви св. Павла торжественную речь по случаю помолвки ее высочества принцессы Амалии с его величеством королем обеих Сицилий. Вечером же, в 9 часов, студенты здешнего университета со многими восковыми факелами исполнили на рыночной площади против дома Апеля красивую ночную музыку со звуками труб и литавр — всеподданнейшую драму, сочиненную и исполненную господином капельмейстером Иог. Себастьяном Бахом, причем господин граф фон Циротин, господин барон фон Шметтау и господа фон Лейпниц и фон Маршал имели честь всеподданнейше передать кантату обоим королевским величествам и обеим принцессам, их королевским высочествам, и были допущены к целованию рук» [1].

[1] Б. XXXIV, стр. 48 и след.; там же приведен и текст.

Был ли удостоен этой чести и композитор — неизвестно, в заметке ничего об этом не сказано. Магистр Бирнбаум упоминает эту кантату в своей защите Баха от нападок Шейбе (1739) и приводит ее в качестве примера, доказывающего, «что господин придворный композитор пишет трогательно, выразительно, естественно и правильно, проявляя не извращенный, но превосходный вкус»[1]. Музыка утеряна. В тексте Август II и его отец прославляются как Соломон и Давид. Название кантаты — «Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden» («Привет вам, властительные боги земли»).

Сохранились всего три светские кантаты последнего периода творчества Баха. Первая, «Angenehmes Wiederau» («Милое Видерау»; № 30 а), написана в 1737 году. 28 сентября этого года Иоганн Христиан Генике, бывший лакей, выдвинувшийся по протекции графа Брюля, пожелал услышать в пожалованном ему имении Видерау кантату в свою честь Чтобы войти в милость к выскочке, Пикандер сочинил текст и просил Баха написать музыку. Вступительный хор этой кантаты, повторяющийся и в заключении, принадлежит к чудеснейшим произведениям, когда-либо написанным Бахом. Поэтому понятно, что он воспользовался им снова для торжественной музыки на иванов день в кантате «Freue dich, erlöste Schar» («Радуйся, спасенный народ», № 30). Четыре арии из светской кантаты тоже перешли в духовную. Новый текст не имеет никакого отношения к музыке, как свидетельствует сравнение его со старым текстом:

«Милое Видерау»:

«Все, что стóит вожделенья,
Перейдет в твое владенье,
Весь мой царственный запас:
Меры нет моим щедротам,
Не сокрою ничего там,
Что ласкать способно глаз».

«Радуйся, спасенный народ»:

«О, овец заблудших стадо,
Слабые Адама чады,
Вас спаситель кличет всех.
Торопитесь, поспешайте,
От соблазнов убегайте,
Нынче всем простится грех».

По аналогичному случаю сочинена кантата «Mer hahn en neue Oberkeet» («У нас новое начальство»; № 212, Б. XXIX, стр. 175 и след.). Она исполнялась, когда камергеру Карлу Генриху фон Дискау 30 августа 1742 года было пожаловано

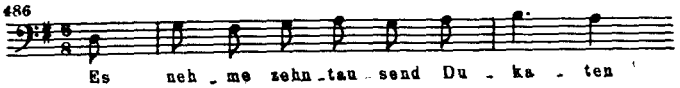
[1] Шпитта II, стр. 462.

имение. Текст этой кантаты написал, по-видимому, тоже Пикандер. Так как фон Дискау был в Штейервезене его начальником в управлении по податным сборам, то вполне вероятно, что он хотел этой кантатой напомнить о себе. Возможно также, что Дискау принадлежал к числу дрезденских покровителей Баха. Во всяком случае, мы знаем, что госпожа фон Дискау упоминается в качестве крестной матери внука Баха — первого сына Вильгельма Фридемана, родившегося в 1752 году[1].

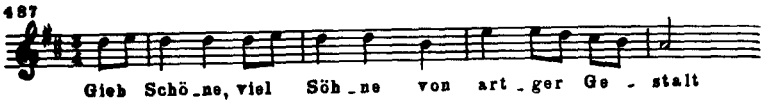
Бах с удовольствием взялся за сочинение веселой деревенской музыки, так как он любил шутку. Почти все части построены на танцевальных мотивах; увертюра — попурри из танцев и заключается вальсом.

Содержание текста следующее: крестьяне приходят к своему помещику и приносят ему поздравления и добрые пожелания, а затем отправляются за пивом в кабак. Искусно составленный Пикандером текст дает Баху возможность использовать разнообразнейшую городскую и сельскую музыку.

В кантате обработаны и народные мелодии. Одна из них




на слова «Frisch auf zum fröhlichen Jagen» только что приобрела тогда популярность[2]. Другая была известна как колыбельная:




Третья применяется в качестве интерлюдии в речитативе:

Это та же мелодия, что и в последней «Гольдберговской вариации». По-видимому, в кантате встречаются и другие народные напевы, но сейчас мы уже не можем доказать это.

Оркестр состоит из одного контрабаса, одного альта и одной скрипки. В песне «Es nehme zehntausend Dukaten» добавляется еще валторна. Ария «Kleinzschocher müsse so zart und süße» инструментована по-городскому, то есть с флейтой и струнным ансамблем. Только несчастной страстью к заимствованию можно объяснить привлечение старой музыки из «Феба

[1] Bitter. C. Ph Emanuel und W. F. Bach. II, S. 215.

[2] О происхождении этих мелодий см.: Шпитта II, стр. 659; там же приведены и другие народные напевы.

и Пана» для текста «Dein Wachstum sei feste»; текст поется на музыку песни Пана «Zum Tanze, zum Sprunge» [1]. Может быть, эта песня так понравилась Баху, что он захотел ее снова послушать?

Кантата для сопрано «O holder Tag» («О славный день»; № 210) написана для свадебного пира [2]. Если текст этой «застольной музыки» не обманывает, то новобрачные были людьми музыкальными. В кантате обсуждается, уместно ли музыкальное искусство на подобном торжестве, и в заключение, особенно когда речь заходит о «покровителе» искусства, дается утвердительный ответ. Переплетенные в шелк, исключительно чисто переписанные партии были переданы новобрачным; сейчас они хранятся в Королевской библиотеке Берлина.

Произведение относится к последнему творческому периоду и принадлежит к тому же грациозному искусству, которое Бах создает в «Фебе и Пане» [3]. Полна лукавой привлекательности ария «Schweigt, ihr Flöten» («Молчите вы, флейты»); боязливая флейта никак не может закончить своей темы — начинает и сразу же испуганно останавливается:

Вскоре после первого исполнения Бах снабдил кантату новым текстом «O angenehme Melodei!» («О приятная мелодия»; № 210а), в которой в самых общих выражениях поется хвала искусству. В этом виде она исполнялась в доме графа Флемминга, дрезденского покровителя Баха, и еще раз в каком-то Collegium musicum — возможно, там, где в 1749 году снова был исполнен «Феб и Пан». Новый текст, вероятно, имеет отношение к спорам, вызванным статьей Бидермана. Например, один из речитативов гласит:

«Хотя искусною игрою
Ты нам лишь радости, о музыка, несешь,
В раздумье нынче ты поникла головою,
Узнав, что многие тебя не ставят в грош.
И слышу, словно ветра шепот,
Я тихий ропот:
«Флейта нежная, умолкни...»

Вполне в баховском духе заключение вступительного речитатива:

---

[1] В первоначальном виде этот номер приведен в Б. XI/2, стр. 38.

[2] Б. XXIX, стр. 69 и след. Как и другая свадебная кантата «Скройтесь, печальные тени», и эта написана для сопрано.

[3] Ария «Großer Gönner, dein Vergnügen» заимствована из кантаты № 30 а, где она фигурирует с текстом «So wie ich die Tropfen zolle». (Б. XXXIV, стр. 338).

«В иных искусствах вся основа
Лишь хитрый плод ума земного.
Ты, музыка, одна
С небес спустилась к нам на землю,
И ты небесной быть должна».

Из итальянских кантат сохранились две: «Amore traditore» (№ 203) и «Non sa che sia dolore» (№ 209)[1]. Первая написана для баса с сопровождением чембало — это единственный случай у Баха; во второй — для сопрано соло — сопровождение поручено струнным и флейте. Прекрасная «синфония» служит к ней вступлением. В обоих произведениях Бах, конечно, не старается подражать итальянскому стилю. Тексты написаны на германско-итальянском наречии. Во второй кантате, судя по намекам в тексте, воспевают и утешают какого-то итальянского художника, вернувшегося из Германии на родину.

Светские кантаты созданы большей частью по случаю и написаны по заказу, однако это не должно мешать их справедливой оценке. Между тем мы связываем подобное происхождение с представлением о поспешной ремесленной работе, чем можно было объяснить причисление этих сочинений к низшему роду искусства. Однако современники Баха и он сам так не поступали. Напротив, композитор, если позволял досуг, работал над такими сочинениями с особой любовью, с величайшим старанием подготавливал и их исполнение, что подтверждают тщательно просмотренные и богато снабженные знаками фразировки и динамическими указаниями партии.

Поэтому сейчас уже надо отказаться от несправедливого суждения и познакомить музыкальный мир с Бахом — автором привлекательной музыки. Прошел уже почти век с тех пор, как опубликована бо́льшая часть этих произведений, однако лишь в виде исключения где-нибудь исполняется какая-либо светская кантата. В наши концертные программы надо регулярно включать такие произведения, как «Феб и Пан», «Геркулес на распутье», «Умиротворенный Эол», «Скройтесь, сумрачные тени», «Крадитесь, игривые волны», «О приятная мелодия». «Кофейная кантата» и «У нас новое начальство» также должны исполняться не только в качестве курьезов.

Удивительно, что исполнение светских кантат ничему не научило музыкальных руководителей. Между тем слушателей эта музыка не только не отталкивала, но, наоборот, увлекала и воодушевляла. Парижское баховском общество имело смелость в первых же концертах выступать со светскими кантатами, в их числе исполнялись «Скройтесь, сумрачные тени»,

---

[1] Б. XI/2, стр. 93 и след. и XXIX, стр. 45 и след. Первая из них снабжена одновременно и хорошим немецким переводом. Третья итальянская кантата «Andro dall colle al prato» утеряна. См.: Шпитта II, стр. 467.

«Кофейная кантата» и «У нас новое начальство». Блестящим успехом парижские концерты в значительной мере обязаны этому.

Вопрос о текстах не представляет особых затруднений. Конечно, необходима переработка, чтобы удалить Августа II и весь королевский двор, господ Корте, Мюллера и прочих «светил» науки, как бы они ни именовались,— сейчас они не представляют для нас интереса. Путь к переработке текстов указывает сама музыка. В основу надо положить слова, способные выразить поэзию природы,— только этого и требует музыкальный язык светских кантат. В «Умиротворенном Эоле» достаточно изменить лишь некоторые речитативы и заключительный хор; в других кантатах необходима более серьезная переработка. Когда явится поэт, который найдет нужные слова, чтобы передать пение волн, вдохновившее Баха на создание кантаты «Крадитесь, игривые волны»?

Имеем ли мы право на подобные переработки? Сам композитор предоставляет его нам. Сделал же он из свадебной кантаты «О славный день» гимн музыке «О приятная мелодия».

О судьбе речитативов беспокоиться нечего. Сам Бах, не задумываясь, отбрасывает их, когда они не нужны.

Пусть и певцы сделают свое дело, пусть они без всякой жалости осаждают и мучат дирижеров, больших и малых, чтобы они дали им возможность спеть прекрасные номера, которые предлагает им Бах в своих произведениях. В особенности сопранисткам следует добиваться исполнения сольных кантат «О приятная мелодия» и «Скройтесь, сумрачные тени».

## XXXI

## МОТЕТЫ И ПЕСНИ

Из мотетов, приписываемых Баху, лишь шесть принадлежат ему, а именно: «Singet dem Herrn ein neues Lied», «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», «Jesu meine Freude», «Fürchte dich nicht», «Komm Jesu, komm!», «Lobet den Herrn, alle Heiden» [1]. Первый, второй, четвертый и пятый написаны для двух хоров.

Сохранились автографы только двух мотетов: «Singet dem Herrn» и «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», остальные дошли в копиях. Впервые издал мотеты Баха Шихт, кантор церкви св. Фомы. Они были изданы в 1803 году Брейткопфом и Гертелем [2].

Каждое воскресенье в церкви св. Фомы и в церкви св. Николая пели по два мотета: один — в начале утреннего богослужения, другой — в начале вечерни. Поэтому можно предположить, что Бах написал целый ряд подобных произведений. Если это так, то сохранились бы по крайней мере некоторые из них. По-видимому, сочинением обычных воскресных мотетов он себя не утруждал и пользовался теми, которые исполнялись и до него. Сохранившиеся мотеты предназначены не для обычных воскресных богослужений, но для особых случаев. Назначение трех из них благодаря случаю мы знаем. «Jesu meine Freude» написан для похорон некоей госпожи Кеес (1723); «Fürchte dich nicht» сочинен на погребение жены начальника городской стражи Винклера (1726); «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» по-

---

[1] Мотет «Ich lasse dich nicht» принадлежит Иоганну Христофу Баху и сохранился в копии, сделанной Иоганном Себастьяном; жалко, если этот красивый мотет перестанут исполнять из-за его «неподлинности». Из мотетов, которые раньше приписывали Баху, упомянем следующие: «Sei Lob und Preis mit Ehren», «Lob', Ehre und Weisheit», «Merk' auf mein Herz und singe», «Unser Wandel ist im Himmel», «Jauchzet dem Herrn alle Welt». Вопросу об их подлинности посвящено превосходное предисловие Вюльнера к Б. XXXIX.

[2] В этом издании шесть мотетов. «Ich lasse dich nicht» опубликовано в нем как сочинение Иоганна Себастьяна. Остальные пять мотетов — подлинные. Отсутствует только «Lobet den Herrn, alle Heiden».

мечен на вокальных партиях как «мотет на погребение покойного профессора и ректора Эрнести»; он умер в октябре 1729 года.

Воскресные мотеты обычно исполнялись в Лейпциге на латинском языке. Но от Баха не сохранилось ни одного латинского мотета. Эрнст Людвиг Гербер рассказывает, что на рождество 1767 года он слушал в церкви св. Фомы прекрасный двухорный латинский мотет Баха. Однако в те времена мотетом называли часто любое вокальное произведение с хором. Еще Цельтер и Мендельсон говорят «мотет», а имеют в виду кантату. В каком смысле употребил это слово Гербер — в общем или в более узком, неизвестно.

Таким образом, приходится признать, что Бах в обычные воскресные дни исполнял не свои, а чужие мотеты. Все, что относилось к официально установленной богослужебной музыке, не интересовало композиторов того времени. Они занимались только «главной музыкой» — кантатой. По некоторым указаниям в актах, посвященных делу Краузе, можно даже предположить, что Бах сам не дирижировал мотетами, а поручал это префектам. В одной записке от 19 августа 1736 года он пишет как о чем-то совершенно исключительном о том, что ему приходится сейчас самому руководить исполнением мотетов [1].

Сочиняя мотеты, Бах не нуждался в новых поэтических текстах, так как, следуя традиции, писал их на библейские изречения и хоральные строки. Соединяя те и другие, он проявляет то же мастерство, что и в выборе хоральных строк для «Страстей». Чудесное впечатление производит заключение мотета «Fürchte dich nicht», когда хорал «Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden! Du bist mein, ich bin dein» врывается в начальный хор. Текст мотета «Jesu meine Freude» составлен самим Бахом. Он задуман исключительно глубоко и величественно. Этот текст можно назвать проповедью композитора о жизни и смерти.

Музыкальная красота мотетов подтверждена самим Моцартом, который, слушая «Singet dem Herrn», сразу же постиг величие Баха. В письме к Гете Цельтер обещает своему другу, что он почувствует себя «в центре мира, если пожелает услышать какой-либо мотет Баха». И действительно, при этих звуках исчезают беспокойство, заботы и страдания. Слушатель остается наедине с Бахом, наполняющим его душу тем чудесным покоем, который композитор находил в себе самом и который возвышает нас над всем, что было, есть и будет. Когда звуки умолкают, хочется еще долго сидеть молча и мысленно благодарить композитора за то, что он дает людям.

Что касается исполнения мотетов, то остается спорным, петь ли их a cappella или поддерживать голоса органом, а при желании и инструментами.

---

[1] См.: Шпитта II, стр. 903.

Прежде чем решить этот вопрос, надо вспомнить, что во времена Баха чисто вокальный стиль был абсолютно чужд немецким композиторам. Их вокальные произведения написаны инструментально. Если же голоса использовать в такой свободной манере, то надо дать им какую-либо инструментальную поддержку. В Германии музыкой a cappella называли не чисто вокальные произведения, а только такие, в которых оркестр не играл самостоятельной роли. При этом всегда предполагалось, что орган дает гармоническую основу, а инструменты удваивают вокальные голоса. Особенно необходимым считалось органное сопровождение. Маттесон в своем «Das beschützte Orchester» («Охраняемый оркестр», 1717) констатирует, что в его время уже не было певцов, которые могли бы петь без поддержки органа или чембало; когда Кунау был кантором школы, его хористы, отправляясь петь на улицах, брали с собой маленький переносный орган — регаль; Кирнбергер и Цельтер полагали, что всякое пение a cappella надо поддерживать органом. Если Бах исполнял мотеты без всякого сопровождения, то он шел наперекор обычаям своего времени.

К тому же к мотету «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» сохранились написанные рукой Баха цифрованная органная партия и инструментальные партии, удваивающие голоса. Струнные поддерживают первый хор; гобой, taille (то есть гобой da caccia.— *М. Д.*) и фагот — второй. В автографе же партитуры нет никаких указаний на эти голоса. Значит, Бах считал необходимым выписывать отдельные инструментальные голоса, хотя не указывал их в партитуре. То же самое относится и к другим мотетам, только их инструментальные партии не дошли до нас. Мотет «Lobet den Herrn, alle Heiden» сопровождался по крайней мере органом, так как есть указание на отдельный голос континуо, отличный от хорового баса.

И другие соображения заставляют предполагать, что во всех мотетах голоса поддерживались органом; в мотете «Singet dem Herrn» первый хор начинается с длительно выдерживаемой ноты:

Конечно, Бах рассчитывал здесь на поддержку органа. Обратим также внимание на двухорные мотеты, например, «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf»: комбинируя оба басовых голоса, легко получить партию континуо. Как важны здесь для Баха заполняющие гармонии, видно из того, что, когда замолкают оба баса, он заставляет органиста играть теноровый голос и ставит под ним цифровку.

К тому же мотеты у Баха ничем не отличаются от других

его хоровых произведений. В кантатах находим целый ряд хоров, которые в сущности являются теми же мотетами[1]. Они тоже не имеют самостоятельного оркестрового сопровождения, инструменты только поддерживают вокальные голоса. Одновременно они показывают, как далек Бах от идеала подлинного пения a cappella. Он всегда стремится добавить побольше оркестровых голосов к вокальным. Ему мало струнных и гобоев; обычно он применяет еще четыре тромбона, по одному на каждый вокальный голос.

Поэтому, исходя из исторических соображений, можно считать несомненным, что Бах предназначал свои мотеты для исполнения в сопровождении органа и оркестра[2]. Но в искусстве история сама по себе не является решающей. Вполне возможно, что Бах считал необходимым участие оркестра только для своего, очень слабого хора. Тогда мы с нашими большими и опытными хорами не только можем, но и должны отказаться от оркестрового сопровождения.

Необходимо признать, что в особенности двухорные мотеты, исполняемые большим профессиональным хором, производят исключительно сильное впечатление. Но вопрос этим не решен. Если мы обратим внимание на самую сущность музыки, на смелость голосоведения, на иногда некрасиво звучащее скопление жестких гармоний, то в конце концов придем к убеждению, что свобода вокального сложения требует гармонической основы; поэтому мотеты звучат всего естественнее, если исполняются не слишком большим хором — человек в шестьдесят — и сопровождаются органом.

Когда это поймут, мотеты будут исполняться чаще; сейчас распространено мнение, что даже неплохой баховский хор, исполняя мотеты a cappella, не получит ожидаемых результатов, и только хор, достигший высшей степени виртуозности, может отважиться на подобное дело. Вводя инструменты для поддержки вокальных голосов, надо брать не только струнные, но также гобои и фаготы, как это делал Бах в мотетных хорах из кантат. При достаточно сильном составе оркестра звуковая окраска получает своеобразную прелесть, и становится слышней каждая деталь голосоведения. Если опыты с инструментальным сопровождением мотетов разочаровывали, то лишь потому, что огра-

---

[1] См. хоры из кантат № 108, 68, 121, 14, 38, 2.

[2] Все же надо упомянуть, что Эрнст Людвиг Гербер, который в 1767 году слышал латинский мотет Баха в лейпцигском богослужении, в своей заметке говорит, что хор школы Фомы исполнял это произведение «без всякого сопровождения». Но спрашивается: как понимать «без всякого сопровождения» — исключало ли оно только участие инструментов или и органа? Кирнбергер не утверждал бы так определенно, что все хоры в богослужении сопровождались органом, если бы его учитель Бах исполнял мотеты без органа. Вспомним еще, что, когда орган во время поста молчал, мотеты тоже не исполнялись.

ничивались одними струнными, состав которых был слишком слабым. Для сопровождения cantus firmus в хоралах рекомендуется еще труба.

Бах как автор духовных песен известен нам преимущественно по песенному сборнику Шемелли. По новейшим изысканиям, из шестидесяти девяти мелодий этого сборника двадцать четыре до Баха, вероятно, не были известны. Так как в предисловии сказано, что мелодии «высокородным господином Иоганном Себастьяном Бахом из Лейпцига частично заново сочинены, частично исправлены в генерал-басе», то надо считать, что двадцать четыре песни написаны им самим [1]. Как уже было указано выше, это скорее духовные песни, чем хоральные мелодии. Наиболее известны из них следующие: «Mein Jesu, was für Seelenweh», «Kommt Seelen, dieser Tag», «Komm süßer Tod», «Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange», «Ich steh an deiner Krippe hier».

В «Клавирной книжечке» Анны Магдалены имеется еще другая, более простая, чем в сборнике Шемелли, мелодия песни «Gib dich zufrieden» и к ней ария «Gedenke doch mein Herz zurücke, ans Grab und an den Glockenschlag».

Поразительно красива ария, посвященная верной подруге жизни, «Bist du bei mir».

Мелодия красивой любовной песни «Willst du dein Herz mir schenken» сочинена, по-видимому, не Бахом. Он списал ее в «Клавирную книжечку», озаглавив «Aria di Giovanini». Арию же о трубке для курения он сочинил сам. Как и две арии из первой «Клавирной книжки» — «Bist du bei mir» и «Gedenke doch», она содержит размышление о смерти.

---

[1] Все мелодии из сборника Шемелли приведены в Б. XXXIX.

## XXXII

## ОРАТОРИИ

Сохранился автограф партитуры «Рождественской оратории» и тщательно просмотренные Бахом партии. Как внимательно он проверил их, видно из того, что он заметил и исправил ошибку переписчика в партии духовых. Партитуры и голоса, хранящиеся сейчас в Берлинской королевской библиотеке, принадлежали Эммануилу, который отметил на обложке: «Сочинено в 1734 году на пятидесятом году жизни автора». Сохранился и текст оратории, отпечатанный для первого исполнения этого произведения.

Прославленное самим Бахом название «оратория» ошибочно. К жанру оратории принадлежат произведения, повествующие о библейских событиях. В произведении же Баха их нет. Оно состоит из лирических размышлений, соединенных речитативами, рассказывающими о рождественских событиях по Матфею и Луке.

Помимо того, это произведение никогда не исполнялось Бахом целиком, но лишь по частям: в три рождественских праздника, в Новый год, в воскресенье после Нового года и в праздник богоявления. Поэтому «Рождественская оратория» — просто собрание шести кантат, сочиненных к рождественскому времени; они отличаются от других рождественских и послерождественских кантат только тем, что проникнуты одним настроением и объединены последовательным развитием одного сюжета.

План такого собрания кантат возник у Баха в 1733 году. Это было в то время, когда он, домогаясь титула саксонско-польского придворного композитора, сочинил целый ряд произведений в честь королевского дома, чтобы заслужить его расположение. Он заранее решил, что эта музыка после исполнения не должна пропасть даром. Торжественно-радостный характер хоров из этих кантат лучше всего подходит к праздничной рождественской музыке. Можно почти с полной уверенностью утверждать, что Бах создал «Рождественскую ораторию», чтобы не пропали лучшие номера из «Геркулеса на распутье» (№ 213) и «Музыкальной драмы в честь королевы»:

«Гремите, литавры, звучите, трубы» (№ 214). Обе эти кантаты были исполнены в Телемановском обществе: первая — 5 сентября 1733 года, вторая — 8 декабря того же года.

В автографе партитуры заимствованные номера от сочиненных заново отличает чистый, аккуратный почерк, ибо это копии; все же остальное написано столь поспешно, что иногда почти ничего нельзя разобрать. Помимо номеров, заимствованных из «Геркулеса на распутье» и «Музыкальной драмы в честь королевы», некоторые другие также написаны ясно и аккуратно. Несомненно, и они не оригинальны, но попали в ораторию из других произведений «по случаю», которых сейчас мы уже не знаем. Таким образом, большие вступительные хоры и почти все большие сольные номера из «Рождественской оратории» заимствованы [1].

При художественной оценке «Рождественской оратории» этот факт не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать. Шпитта недооценивает его, когда говорит, что музыка не стала хуже оттого, что вначале была написана на другой текст. Другие считают, что очарование этого произведения пострадало оттого, что мы узнали родословную его хоров и арий.

Против этого следует возразить: надо проводить различие между хорами и ариями. Хоры вполне равноценны оригинальным творениям: декламация их превосходна; настроение и мысли текста в точности соответствуют музыке. Если бы они были сочинены непосредственно на слова «Рождественской оратории», то и в этом случае не могли бы лучше выразить содержание текста. Кажется даже, что ее благородная, умиротворенная красота не подходит к текстам светских кантат.

В ариях согласование слова и звука не так удачно. Музыка альтовой арии № 4, теноровой № 41 и дуэта № 29 особенно ясно обнаруживает, насколько нарушилась связь музыки с текстом. Даже неподготовленный слушатель почувствует, что текст чужд музыке: большинство арий не трогает его особенно сильно. По

---

[1] Вступительные хоры из первой и третьей части (№ 1 и 24), басовая ария из первой части (№ 8) и теноровая ария из второй части (№ 15) «Рождественской оратории» заимствованы из «Музыкальной драмы» (№ 214).

Вступительный хор из четвертой части (№ 36), арии — альтовые из первой части (№ 4) и из второй (№ 19), сопрановая (№ 39) и теноровая (№ 41) из четвертой — и дуэт (№ 29) из третьей части заимствованы из «Геркулеса на распутье» (№ 213).

Басовая ария из пятой части (№ 47) заимствована из кантаты «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (№ 215).

Из неизвестных кантат «по случаю» взяты следующие номера: вступительные хоры к пятой и шестой части (№ 43 и 54), арии — альтовая из третьей части (№ 31), сопрановая (№ 57) и теноровая (№ 62) из шестой части — и терцет (№ 51) из пятой.

Таким образом, из четырнадцати сольных номеров (арий, дуэтов, терцетов) двенадцать не оригинальны.

декламации из-за тщательной работы либреттиста и композитора не сразу замечаешь, что эти номера заимствованы. Все же декламация не так естественна, как в других ариях Баха. Это значит, что главное значение «Рождественской оратории» не в этих ариях, и, выпуская их, мы не совершаем преступления.

Своеобразной красотой отмечены три хора, передающие, как и речитативы, рождественский рассказ: «Ehre sei Gott» (№ 21), «Lasset uns nun gehen» (№ 26) и «Wo ist der neugeborene König» (№ 45). Начало первого хора очень напоминает юношески свежее Alle breve соль-мажорной органной фантазии (IV, № 11); в двух других бросается в глаза чудесная простота и сжатость. Красота хора № 26 при исполнении обычно страдает от слишком быстрого темпа. Ведь беспокойство и поспешность при выступлении пастухов выражаются уже движением шестнадцатых у флейт и первых скрипок; при слишком торопливом темпе эти пассажи и их смысл непонятны. В хорах № 21 и 26 рекомендуется добавлением нескольких фаготов выделить красивое движение восьмых в басах.

Пикандеру пришла счастливая идея сопровождать изложение действия небольшими размышлениями в речитативах. Они превосходно выполнены и воодушевили Баха к сочинению прекрасной, сердечной музыки. Особенно надо отметить «So geht denn hin, ihr Hirten, gehet», «Immanuel, o süßes Wort», «Wohlan, dein Name soll allein in meinem Herzen sein» (дуэт) и хорал с речитативом «Er ist auf Erden kommen arm», в сопровождении которого слышна пастушья свирель.

Может быть, трогательнее всего звучат хоралы с самостоятельным оркестровым сопровождением. После рассказа о том, как Мария положила своего младенца в ясли, хор поет: «Ach mein herzliebes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettelein, zu ruhn in meines Herzens Schrein...» («Ах, дорогой мой Иисус, пусть тебе будет мягкой кроватка, покойся в доме сердца моего...»); при этом в торжественных интерлюдиях три трубы звучат, как королевская колыбельная младенцу. Хорал «Wir singen dir in deinem Heer» («Поем тебе с твоим воинством») сопровождается в басу тем же мотивом ангелов, который проводится в синфонии, начинающей вторую часть, ибо в предваряющем хорал речитативе сказано, что ангелы поют совместно с людьми. Прекрасна мягкая звучность валторн в хорале «Jesu, richte mein Beginnen». Заключительный хорал «Nun seid ihr Wohl gerochen» с чудесными пассажами труб — величавая триумфальная песня.

Хоралы у Баха имели самостоятельное оркестровое сопровождение только в кантатах раннего лейпцигского периода. В «Рождественской оратории» он снова применяет этот прием. Вообще в этом произведении многое напоминает его прежние творения; если бы мы точно не знали, когда она написана, то

отнесли бы эту ораторию лет на десять раньше. Характерно для Баха, как художника, что годы не оказывали на него влияния. В пятьдесят лет он мог сочинять столь же юную музыку, что и в двадцать пять.

Красота синфонии в начале второй части ускользает от слушателя. Он испытывает некоторое разочарование. Вместо нежной пасторали — как, например, в «Мессии» Генделя — он слышит пьесу, настроение которой ему чуждо. И при самом мягком исполнении остается некоторое беспокойство; нет величавого впечатления от неба, усеянного звездами, как этого ожидаешь от прелюдии к рассказу о пастухах в Вифлееме, стерегущих ночью овец. Еще не было дирижера, который не почувствовал бы, как трудно передать мирный покой природы в этой очень оживленной пьесе. Кто совместно с дирижером переживал мучительные попытки исполнить эту синфонию, тот неизбежно задаст вопрос: действительно ли Бах хотел вложить в нее то, что мы ищем и чего не могут «отгадать» исполнители? [1]

Но если подойдем к этой синфонии непредвзято, то можем найти в ней совсем другое содержание. Смысл пьесы станет ясным тому, кто уже знает, что мотив струнных и флейт в этой синфонии появляется у Баха тогда, когда речь заходит об ангелах [2]. Заметим еще, что пьеса исполняется двумя различными ансамблями: четыре гобоя ведут свою собственную тему независимо от струнных, которые то объединяются с ними, то лишь сопровождают их. Теперь ясно, что здесь изображается: это совместное музицирование пастухов и ангелов. Бах снова воссоздает определенную драматическую ситуацию. Пастухи в поле стерегут овец, дуют в свои свирели; над ними носится толпа ангелов, которые вскоре должны явиться им. Их пение смешивается со свирелью пастухов. По мысли Баха, пьеса должна служить вступлением к речитативу «В той стране в поле были пастухи... и вдруг предстал им ангел».

Но тогда нельзя лишать эту пьесу ее живости, замедляя или ослабляя силу звука: надо играть ее так, как она есть. Партию флейт и скрипок следует исполнять с подъемом, чтобы чувствовалось радостное пение ангелов. Гобои должны играть все время piano и чуть-чуть медленнее, скрипки же, когда они выступают без гобоев или вдруг прерывают их,— forte. Эти краткие перерывы должны звучать ликующе. Когда же скрипки идут вместе с гобоями, они обычно проводят свою партию piano, как будто ангелы прислушиваются к свирели пастухов.

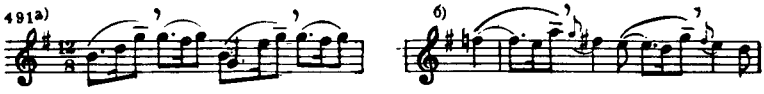
---

[1] Шпитта считает основным настроением синфонии «привлекательность восточной идиллии и серьезность северной ночи с ясным звездным небом» (II, стр. 411).

[2] См. стр. 378, где приведены обе темы синфонии.

Так в эту пьесу вносится прекрасная и естественная смена звучностей, и всякий слушатель сможет сразу понять ее.

Мотив скрипок рекомендуется исполнять с несколько тяжеловесной грацией, с небольшим добавочным акцентом на третьей и девятой восьмой, так, чтобы следующая нота как бы отталкивалась от нее:




Чтобы исполнить всю «Рождественскую ораторию», требуется два вечера. Если же исполнять ее в один вечер, то не следует бояться сокращений; лучше сократить, чем утомить слушателей, которые тогда не оценят красоты последних частей оратории. Сокращая, обычно обходятся очень жестоко именно со второй частью. Это неправильно. Нельзя выпускать большие вступительные хоры, хоралы и речитативы — вообще все, что относится к рождественскому повествованию. Значит, сокращения должны коснуться только арий [1].

Можно даже вычеркнуть все арии — большого вреда от этого не будет; скорее действие выделится красивее и яснее [2]. Только колыбельную «Schlafe, mein Liebster» надо оставить, но перенести из второй части в третью, где ей и подобает быть по ходу действия: после речитатива «И поспешив, пришли... А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце своем». Тогда это будет колыбельная, которую мать поет младенцу, снова оставшись с ним наедине [3].

Пасхальная оратория «Kommt, eilet und laufet» («Придите, спешите, бегите», № 249; Б. XXI/3) в нынешней своей форме — обыкновенная большая кантата. В первой редакции (1736), указания на которую находим в сохранившихся партиях, это произведение действительно было ораторией: мать

---

[1] Можно, например, выбросить басовую арию № 8 из первой части, теноровую № 15 из второй, альтовую № 31 из третьей и басовую № 47 из пятой; требуются купюры в сопрановой арии № 39 из четвертой части и в терцете из пятой части. Можно выбросить и небольшие речитативы.

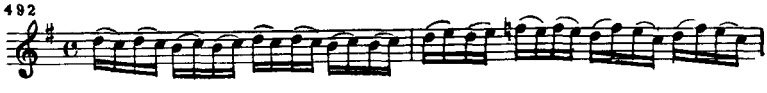
[2] Речь идет только о больших самостоятельных ариях: № 4 и 8 из первой части, № 15 из второй, № 29 и 31 из третьей, № 39 и 41 из четвертой, № 47 и 51 из пятой, № 57 и 62 из шестой части. Сольные номера созерцательного характера, относящиеся к действию, должны быть оставлены. Мы предполагаем исключить эти арии не потому, что они неудовлетворительны. Небольшие певческие общества отказываются от исполнения «Рождественской оратории», так как не имеют солистов; им и рекомендуется исполнять ее без больших сольных номеров.

[3] Конечно, тогда выпадает и предшествующий арии речитатив № 18 и альтовый речитатив № 32 из третьей части. Непонятно, почему Бах помещает колыбельную после сообщения ангелов. И в случае неполного сокращения арий колыбельную рекомендуется перенести на подобающее ей место.

Иакова Мария (сопрано), Мария Магдалина (альт), Петр (тенор) и Иоанн (бас) выступали в качестве действующих лиц; вступительный дуэт между тенором и басом передает разговор между Петром и Иоанном, когда они бежали к гробу. Но затем изображаемое действие показалось Баху недостаточно значительным для религиозной драмы; он вычеркнул имена действующих лиц и переработал вступительный дуэт в хор, оставив только среднюю часть в форме дуэта. К сожалению, оркестровые партии этой третьей, окончательной редакции сохранились не полностью, поэтому Руст, издавая произведение, счел нужным избрать некий средний путь, воспользовавшись и второй и третьей переработкой. Первую и среднюю часть он предлагает исполнять как хоровой дуэт и только в заключительной части вводит четырехголосный хор [1].

Величественно оркестровое изображение торопливости и поспешного бега в этой части оратории. Интересно отметить, что первоначально текст гласил: «Kommt, gehet und laufet»; нынешняя, более певучая и оживленная редакция этих слов принадлежит самому Баху.

Чудесным покоем проникнута теноровая ария «Sanfte soll mein Todeskummer» («Тихой будет моя смертная печаль»). Пение сопровождают первые и вторые скрипки под сурдину, их удваивают флейты; это одна из лучших колыбельных, когда-либо написанных Бахом. Когда ее слушаешь, кажется, что в дремоте глядишь на слегка оживленную поверхность моря и созерцаешь вечность:



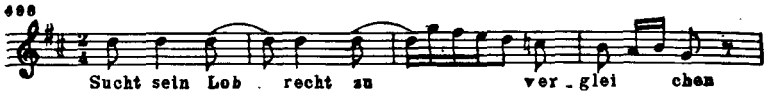

Альтовая ария «Saget mir geschwinde, wo ich meinen Jesum finde» в подвижном оркестровом сопровождении изображает нетерпеливое ожидание, о котором говорит текст. Заключительный гимн написан в стиле Sanctus из си-минорной мессы. Прекрасная синфония в двух частях — Allegro и Adagio — служит вступлением к этому произведению. Она сочинена специально для оратории: тема Allegro родственна теме дуэта. Партии «Пасхальной оратории» большей частью тщательно просмотрены и снабжены знаками фразировки и исполнения.

Кантата «Lobet Gott in seinen Reichen» (№ 11) обозначена самим Бахом как оратория, хотя в тексте почти не использован библейский сюжет. Она написана, вероятно, в то же время, что и «Пасхальная оратория». Музыка вступительного, мощного,

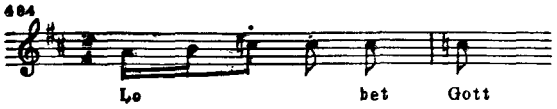
---

[1] См. предисловие к Б. XXI/3. Даты двух последних редакций установить сейчас невозможно.

динамичного хора, возможно, заимствована из какой-либо светской торжественной кантаты. Эти подозрения вызваны не всегда удовлетворительной декламацией, например:




или:

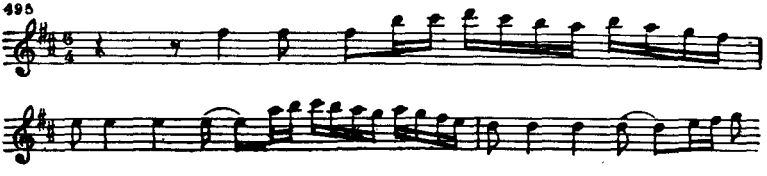



Однако некоторые недостатки декламации не вредят общему впечатлению от этого захватывающего хора.

Заключительный хор разработан в виде хоральной фантазии на последнюю строфу песни «Gott fähret auf gen Himmel». Вот текст:

«Придет ли, не дождуся,
Тот светлый день и час,
Когда ты, Иисусе,
Вновь явишься средь нас?
Счастливейший из дней!
О, как Христа мы встретим,
Как радостно приветим!
Приди ж, этот день, скорей!»

Мистический любовный жар пылает в музыке к этим словам. Все сопровождение повторяет страстный мотив:



## XXXIII

## МЕССЫ

Вместе с прошением о пожаловании титула придворного композитора, помеченным 27 июля 1733 года, Бах посылает своему государю голоса Kyrie и Gloria мессы h-moll. Партитуру он оставляет себе. В то время большие произведения часто исполнялись без партитуры.

Эти партии хранятся в Королевской саксонской частной библиотеке. Поскольку по ним незаметно, пользовались ли ими, очень сомнительно, что это сочинение, написанное Бахом для службы в королевской капелле, действительно исполнялось. Композитор большей частью собственноручно переписал партии и снабдил фразировкой и исполнительскими указаниями.

Gloria состоит не из одного только «Gloria in excelsis et in terra pax hominibus bonae voluntatis» («Слава на небесах и на земле мир, в человеках благоволение»), но содержит все принадлежащие к мессе части: Laudamus (Хвалим), Gratias (Благодарим), Domine (Господи), Qui tollis (Взявший на себя), Qui sedes (Сидящий), Quoniam (Так как), Cum sancto spiritu (Со святым духом).

Любопытно, что на титульном листе партитуры Бах пишет Missa (месса), объединяя под этим названием только две части: Kyrie (Господи), включающее три номера, и Gloria (Слава), а остальные части мессы,— то есть Credo (Верую), Sanctus (Свят) и Osanna (Осанна — древнееврейское приветствие: спаси, господи),— перечисляет как самостоятельные части, хотя только все они вместе составляют мессу. Эммануил в каталоге своих нот тоже перечисляет отдельно последние четыре части. И четыре маленькие Kyrie и Gloria Бах называет мессами. Как он пришел к такому странному обозначению, неизвестно. Во всяком случае его маленькие мессы не имеют ничего общего с так называемыми «краткими мессами».

Credo, Sanctus и Osanna, по хронологии Шпитты, возникли между 1734 и 1738 годами. Вероятно, эти части Бах не посылал королевскому двору.

Партии Credo достались Эммануилу; он исполнял эту часть мессы в Гамбурге со своим собственным инструментальным

вступлением. Сохранились и партии Sanctus; сейчас они находятся в Королевской библиотеке Берлина. В заключении автографа партитуры этой части сказано, что партии хранятся у графа Шпорка в Богемии.

Имперский граф Франц Антон фон Шпорк[1], штадтхальтер Богемии, был близок с лейпцигскими художниками и учеными. По-видимому, он живо интересовался музыкой; услыхав об изобретении в Париже валторны, он послал туда двух своих слуг поучиться игре на этом инструменте. Он умер в своем имении Лисса в 1738 году, то есть еще при жизни Баха. Композитор счел себя вправе потребовать от наследников свое добро, так что в Берлине хранятся сейчас именно те партии, по которым штадтхальтер Богемии приказывал исполнять для себя Sanctus лейпцигского кантора.

В 1854 году Баховское общество, надеясь получить партии Osanna, обратилось в Лиссу через директора пражской консерватории с просьбой узнать, что сохранилось из музыкального наследства графа. Один из служащих в имении сообщил, что «много старых нот уже давно раздарено в разные руки, другие же пропали, между прочим, часть их отдана садовнику для обвертывания деревьев»[2].

Следовательно, сохранились полный автограф партитуры мессы из наследства Эммануила и подлинные партии ко всем частям, кроме Osanna.

Всю мессу Бах никогда не исполнял; отдельными же частями, конечно, пользовался. Credo избирал, должно быть, для воскресенья после пятидесятницы; Sanctus и Osanna мог исполнять на праздник причащения; Kyrie — в главном богослужении в дни церковного траура; кантаты тогда не звучали. От Gloria сохранилась еще одна партитура от 1740 года с примечанием «Festo nativitatis Christi» («В праздник рождества»)[3].

Кстати отметим, что в мессе есть заимствованные номера. Gratias перешло в мессу из кантаты № 29; Qui tollis взято из кантаты № 46; Crucifixus — из кантаты № 12; Patrem omnipotentem — из кантаты № 171; Osanna — из светской кантаты № 215; Agnus Dei — из кантаты № 11. Но здесь идет речь не только о подстановке нового текста, но о переработке, иногда настолько основательной, что правильнее говорить о новой разработке тех же музыкальных тем, чем о заимствовании. Для художественной оценки этих номеров не имеет значения, что они существуют еще в другой форме и с другим, однородным по настроению текстом.

---

[1] О графе Шпорке см.: Шпитта II, стр. 523.

[2] См. предисловие к Б. VI. Неизвестно, были ли это партии Sanctus, так как заметка в заключении партитуры уже не может быть точно расшифрована.

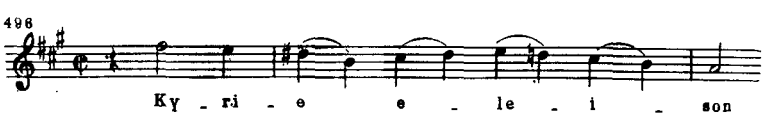
[3] См.: Шпитта II, стр. 521. Баховское общество, издавшее мессу в 1855 году, еще не знало этой партитуры.

Взволнованная возвышенность — вот что определяет содержание си-минорной мессы. С первого же аккорда Kyrie переносишься в мир величавого и глубокого чувства и остаешься в таком настроении до заключительного каданса Dona nobis pacem. Как будто Бах действительно хотел создать католическую мессу, дабы передать величественную объективность веры. Такое же впечатление производит блестящее великолепие некоторых главных хоров. В то же время другие части проникнуты субъективным душевным настроением, что присуще его кантатам и что считают более свойственным протестантизму. Величественное и душевное в мессе не соединяются и не смешиваются, но сосуществуют раздельно, одно вне другого, как и объективное и субъективное в мировосприятии Баха. Поэтому месса h-moll столь же загадочна и непостижимо глубока, как и религиозное чувство ее автора.

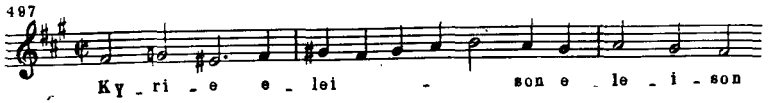
Уже в первых номерах выступает двойная сущность мессы. Начальный хор Kyrie величав; торжественная молитва возносится вверх; кажется, будто все новые толпы присоединяются к молению [1].

Christe eleison проникнуто светлой бодростью. Это радостно-доверчивая мольба души.

В последнем хоре Kyrie мрачность первого преодолена; это уже не мольба и не восклицания, но тихие, сдержанные жалобы. Спокойное движение, которым проникнута вся эта часть, проясняет суровую гармонию и является словно символом веры и надежды, высказанным в тексте. Вторая, оживленная тема




появляется только как воспоминание о горячей мольбе первого хора и служит для выделения миролюбия и покоя главной темы:



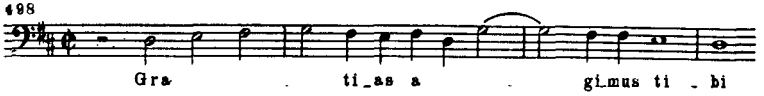

Как переходить от Kyrie к Gloria? Вначале кажется, что лучше это делать сразу, без перерыва,— тогда контраст сильнее. Все же правильнее сделать беззвучную, довольно длитель-

[1] Непонятно, почему многие дирижеры кончают эту часть pianissimo вместо fortissimo. Вступление темы в басу требует возможно более звучного проведения ее.

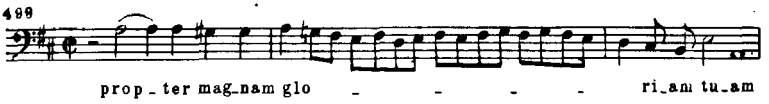
ную паузу, во время которой оркестр, хор и слушатели в сосредоточенном молчании проложат путь от одной части к другой, дабы из долины минорных гармоний подняться ввысь и с первым же ре-мажорным аккордом перейти в мир славы и ликования.

Слишком оживленное исполнение предписанного Бахом Vivace может повредить этому хору. Первая часть заканчивается перед словами «Et in terra pax» без заметного rallentando или diminuendo. Удивительно тяжелая оркестровка второй части не допускает полного piano. Также и темп из-за длины этой части не должен быть слишком медленным, как это кажется вначале. К тому же несколько оживленная тема при словах «Hominibus bonae voluntatis» указывает на более живой темп всей второй части.

Прекрасное скрипичное сопровождение к Laudamus te типично для баховского мотива радости[1]. В Gratias agimus, как и в последнем Kyrie, сталкиваются две родственные темы, каждая из которых требует своего темпа. Первые слова этого хора передаются удивительно бодрой и спокойной темой:




Дальше, при словах «Propter magnam gloriam tuam», появляется значительно более оживленный мотив:




Внутреннее различие обоих мотивов так велико, что Бах не разрабатывает их совместно, и хор распадается на последовательность отрывков, в которых положен в основу то один мотив, то другой. Прелесть и одновременно трудность исполнения этой части — в разнообразии темпов: каждый отрывок исполняется в своем темпе, но с сохранением общего единства и цельности всего хора.

Gloria, Laudamus и Gratias проникнуты одной мыслью и должны исполняться одно за другим без малейшей паузы. После Gratias на мгновение останавливаются, так как с Domine начинается новый раздел, продолжающийся до Credo. Domine, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam и Cum sancto spiritu тесно связаны между собою по тексту, и это должно быть отмечено в исполнении при переходе от одной части к другой.

---

[1] Приведен на стр. 399.

Сольные номера из этих частей исполняются обычно слишком медленно; если же певцы добавляют еще от себя свои rallentandi, то живое течение музыки совсем нарушается[1]. В частях tutti из Quoniam рекомендуется усилить облигатные фаготы двумя или несколькими виолончелями. Там же, где поет голос, в сопровождении хочется даже чередовать два солирующих фагота с двумя виолончелями.

Первый большой раздел в мессе заканчивается хором Cum sancto spiritu. От Credo до Sanctus все части снова тесно соединены между собой и разбиваются на три группы. Первая содержит два хора: Credo и Patrem omnipotentem, во вторую группу входят Et in unum Deum, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit; третья группа состоит из двух частей — Et in spiritum sanctum и Confiteor. Три группы разделяются совсем короткими паузами, отдельные же части из каждой группы исполняются непосредственно друг за другом. На правильную группировку номеров мессы надо обратить серьезное внимание, так как это влияет на восприятие музыки.

Текст этого раздела необычайно труден для переложения на музыку. Греческие авторы «Никейского символа», создавая сухие формулы, меньше всего думали об их музыкальном оформлении. Но ни в одной мессе трудности композиции Credo не преодолены с таким совершенным искусством, как в баховской. Что касается драматических мыслей и чувств, которые он вложил в него, большего нельзя было сделать.

Уже внешнее оформление текста необычайно искусно. Широко развиты предложения, предназначенные для блестящего звукового изображения. Другие, наоборот, разработаны кратко и сжато. Воздействие хора Confiteor основано главным образом на сжатости изложения. К величайшим достоинствам мессы вообще и Credo в особенности относится превосходная латинская декламация Баха. Наиболее смелые колоратуры являются только художественной переработкой естественной долготы слогов и ударений соответствующих слов.

Теолог Бах тоже принял участие в сочинении Credo. В дуэте «Et in unum Dominum» он подчеркивает содержание текста («единосущее в разных лицах»). Поэтому два вокальных голоса идут в строго канонической имитации; один голос возникает из другого:

---

[1] Преимущества скорого, напряженного темпа в этой части я оценил, слушая в Гейдельберге мессу под управлением профессора Вольфрума. Вообще его темпы в этом произведении надо считать идеальными, и желательно, чтобы он зафиксировал их метрономическими указаниями для всеобщего сведения.

Замечание о замедленном темпе относится ко всем сольным номерам мессы. Laudamus te обычно невыносимо затягивают.

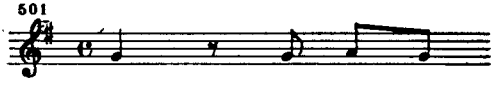
500

et in u_num Do - mi_num

et in u_num Do - mi_num

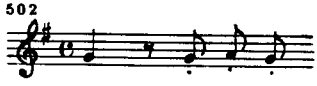
Инструменты тоже принимают участие в канонической игре. Они по-своему выражают одинаковую сущность при различии индивидуальностей: отдельные инструменты все время по-разному, двумя способами, фразируют ноты:

501



**Или так:**

502



**Или так:**

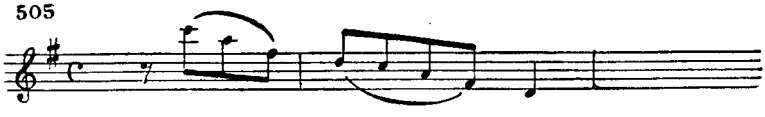
503

В свежей, как роса, живо и стремительно протекающей музыке басовой арии «Et in spiritum sanctum» композитора вдохновляет слово «vivificantem» («животворящем»), он изображает «животворящий дух»:

504

В заключении дуэта «Et in unum Dominum» при словах «Descendit de coelis» («Низошел с неба») появляется нисходящий мотив:

505

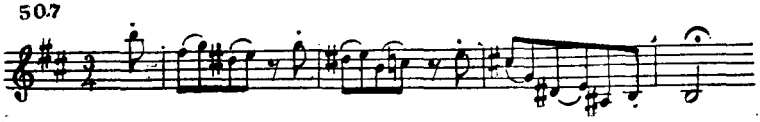


В хоре Et incarnatus небесный дух витает над землей, ищет существо, в котором мог бы воплотиться:

506

При словах «Et homo factus est» («И вочеловечился») он успокаивается и опускается вниз:

507

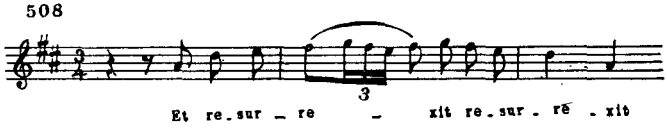


И сразу же мотив появляется в басу, передавая так унижение, о котором говорит текст.

Crucifixus построен на остинатном басу, возникающем из хроматического мотива скорби; хор нежен и ароматен, как и предшествующий. Невыразимая печаль, которая слышится в последовательности гармоний, таит в себе что-то неземное и просветленное.

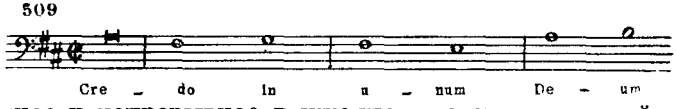
Хор Et resurrexit передает победное ликование искупленного человечества. Обратим внимание не только на великолепную линию смелой, стремительной темы, но и на прекрасную естественность декламации:

508



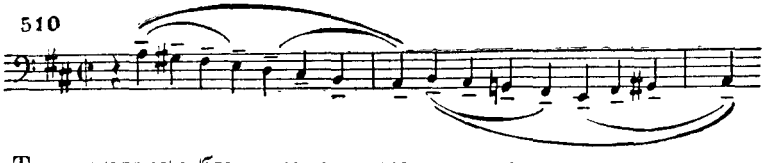

Тема хора Credo — прекрасный старинный грегорианский напев:

509




Уверенное и непрерывное движение в восемь четвертой в басу символизирует непоколебимость веры. Оно действует сильнее всего, если отдельные ноты не связывают, но слегка отделяют друг от друга и группируют с затактом, то есть так:

510

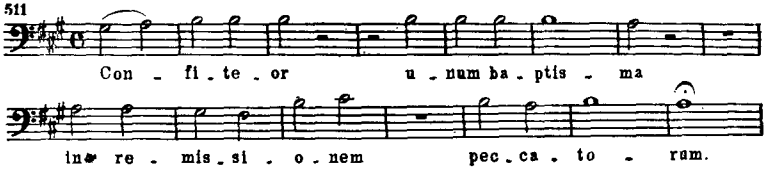


Темп должен быть не слишком медленным, иначе слушатель не воспримет темы в увеличении, когда она к концу этой части появляется в басовом голосе; к этому заключительному проведению устремляется все развитие.

Но построить хор на староцерковный напев Confiteor было нельзя, так как он не годился для темы, допускающей полифоническую обработку. Поэтому Бах вынужден был изобрести собственную тему, старинный же напев ввел дважды: с семьдесят третьего такта — в сжатом проведении между басом и аль-

том и с девяносто второго — в победоносном увеличении в теноре. Вот этот напев:

511



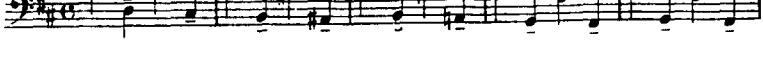

Своеобразно передает Бах «Et expecto resurrectionem mortuorum». Ожидаешь таинственно-тоскующей музыки; вместо этого инструменты передают ликование избранных в день суда и радостно проводят мотив воскресения:

512

Композитор руководствуется правильным чутьем: в Credo все стремится к монументальному заключению, которое нельзя было прервать интимной лирической музыкой. В Patrem omnipotentem он тоже избегает передачи мистического смысла слова «invisibilium» («невидимого») в предложении «Творца всего видимого и невидимого»; и здесь он не хочет прервать музыку, полную блеска. Многие дирижеры чувствуют, что Бах, следуя своей манере, выделил бы это слово и постарался бы выразить в музыке тайну творения невидимого духовного мира. Дабы спасти то, что еще возможно, они исполняют или, вернее, пытаются исполнить это слово pianissimo и делают rallentando. Но подобное исполнение настолько противоречит баховскому замыслу, что не приводит ни к чему хорошему: в результате ритм шатается и заключение становится непонятным.

В хоре Sanctus Бах, любитель библии, обращается к книге пророка Исайи, откуда и взят текст. В начале шестой главы там рассказывается, как господь Саваоф сидел на высоком троне, а окружавшие его серафимы восклицали «Свят, свят, свят господь Саваоф» столь громко, что поколебались врата небесного храма. Как заметил уже Шпитта, Бах хочет передать здесь перекличку голосов. Так как обычный в мессе пятиголосный хор для этого не вполне годился, Бах вводит шестой голос. В музыке едва ли найдется еще одно произведение, с таким совершенством передающее величие. Бас, поддерживающий полифонию голосов, идущих триолями, движется спокойными мощными шагами; ни в одной партитуре Баха мы не найдем такого сильного и мощного мотива шага:

513



Чудесное впечатление производит немного неожиданное для Баха скромное применение труб и литавр. Также и во второй части хора «Pleni sunt coeli» и в Osanna он соблюдает разумную меру, что превосходно отражается на целом.

В ариях Benedictus и Agnus Dei, может быть, яснее всего обнаруживается различие в баховском и бетховенском понимании мессы. Для симфониста Бетховена эти обе части — кульминационные вершины всей драмы, как он представляет себе мессу; для Баха — это спокойное заключение целого, умиротворение. В бетховенском Agnus Dei крик о спасении измученной души звучит со страшной силой, тогда как у Баха это песнь успокоения.

Для арии Benedictus Бах, по-видимому, воспользовался уже готовой композицией. Иначе трудно объяснить несколько отрывистый характер текста и странные повторения некоторых слов.

Dona nobis pacem тоже скорее доверчивая надежда и прославление мира, чем мольба. Глубокий смысл заключен в тождественности этой музыки с музыкой хора на слова Gratias agimus. Мягкое исполнение не подходит к этой части.

При издании мессы допустили грубую ошибку, опустив цифровку континуо для Credo, ибо она была написана рукой Эммануила и «не было никаких свидетельств ее подлинности». Но если даже цифровка принадлежит Эммануилу, то все же это лучше, чем ничего: ведь никто верней его не мог бы восстановить утерянную подлинную цифровку. К тому же почти несомненно, что этот голос континуо — копия с автографа. Издатель, должно быть, заметил, что аккорды здесь не всегда совпадают с заключительными аккордами облигатных голосов; отсюда и возникло подозрение. Но тогда сомнительны и многие авторские баховские цифровки, подлинность которых именно тем и доказывается, что их развитие следует собственным путем. Надо надеяться, что ошибка будет исправлена и в новом издании Баховского общества будет напечатана цифровка Эммануила, хранящаяся в Берлинской библиотеке[1]. Кто сопровождал си-минорную мессу за органом, тот знает, как трудно даже опытному в исполнении Баха органисту найти подходящие гармонии, особенно в сольных номерах и в Et incarnatus est.

В Credo и Confiteor партитура Баховского общества тоже вводит в заблуждение. Хор в Credo сопровождается там органом, а первые и вторые скрипки выступают самостоятельно; в Confiteor указан даже один только орган. Если эта партитура правильно воспроизводит голоса, принадлежавшие Эммануилу, то ошибка содержится в голосах. Несомненно, Бах не мог поручить сопровождение одному только органу; ни в одной из баховских партитур скрипки, сопутствуя хору, не исполняют подоб-

[1] См. замечания Зейфферта — Bachjahrbuch 1904, S. 72 ff.

ных облигатных партий. Credo и Confiteor надо исполнять так же, как и последнее Kyrie, то есть струнные и деревянные духовые должны играть вокальные партии. Если же вспомнить, как часто Бах в аналогичных мотетных хорах поддерживает вокальные голоса медными духовыми, то трудно допустить, чтобы на этот раз его духовые молчали, особенно на длительно выдержанных нотах, которые здесь часто встречаются. Несомненно, обе облигатные скрипичные партии в Credo поддерживаются по крайней мере деревянными духовыми, иначе они вообще не слышны. Несомненно и то, что старинный напев Credo, проводимый к концу в увеличении в басовом голосе, а также и Confiteor — сперва в басу и альте, затем в теноре,— без поддержки инструментов не воспринимается даже теми слушателями, которые знают о его существовании[1]. При современном же большом хоре орган также должен поддерживать эти напевы: органист играет на педали континуо, одной рукой берет гармонии на побочной клавиатуре, другой же — с восьми- и четырехфутовыми главными голосами и микстурами играет старинные напевы: только так эти древние мелодии победоносно и торжествующе выделяются из мощной полифонии, как это задумал Бах.

Kyrie и Gloria издал Негели в Цюрихе в 1833 году; подлинную партитуру он приобрел из наследства Швенка, преемника Эммануила. Незначительный успех удержал издателя от публикации всей мессы. Остальные части появились только в 1845 году у Зимрока в Бонне. В копии партитуры, принадлежавшей Певческой академии, для облегчения исполнения Цельтер внес изменения в партию трубы в высоком регистре, а некоторые места сократил. Должно быть, он исполнял эту часть мессы... или хотел исполнять. В письмах к Гете об этом ничего не сказано. Впервые вся месса была исполнена Берлинской певческой академией 20 февраля 1834 года (первая часть) и 12 февраля 1835 года (вторая часть). Лучшим музыкальным толкованием мессы до сих пор остается исполнение ее берлин-

[1] При исполнениях, которыми руководил сам Бах, он мог непосредственно поручать своим инструменталистам сопровождение голоса, поэтому не было надобности вписывать их партии в партитуру. Этим и объясняется, что и партитура и инструментальные голоса вводят нас в заблуждение. Упомянутые выше напевы в Credo и Confiteor надо поддерживать тромбонами.

Против этого можно возразить, что в Patrem omnipotentem и в Et expecto resurrectionem, желая усилить эффект инструментов, Бах вначале заставляет их молчать. На это мы ответим, что вокальные голоса он все же поддерживает там струнными и деревянными духовыми и что заботы о выделении напевов в Credo и Confiteor важнее всех других соображений. Подобные же мотетные хоры из кантат всегда поддерживаются струнными, деревянными духовыми и тромбонами; так же надо поступать и в последнем Kyrie, построенном точно так же, как Credo и Confiteor. Это соображение является решающим.

ским филармоническим хором под управлением Зигфрида Окса; первое исполнение состоялось 24 апреля 1896 года в гарнизонной церкви.

Получив звание придворного композитора и желая показать свое прилежание, Бах послал королю четыре Kyrie вместе с Gloria, назвав их мессами. Две из них — G-dur и A-dur — возникли несомненно около 1737 года, две другие—g-moll и F-dur, как правильно считает Шпитта, относятся тоже к этому времени. Так как в Лейпциге Бах не мог найти для них применения, то, по-видимому, они были предназначены для Дрездена.

С сочинением месс Бах торопился, поэтому у него не было времени написать новую музыку, и он составил эти мессы преимущественно из кантат [1].

Переделки поверхностны и частью просто бессмысленны. Например, в мессе g-moll он, не задумываясь, подставляет радостный текст Gloria под мрачную музыку первого хора кантаты «Alles nur nach Gottes Willen» (№ 72). Gloria мессы A-dur является переработкой басового соло с хором «Eriede sei mit euch» из кантаты № 67. Бах изображает в этой кантате контраст между беспокойством мира, в котором пребывали боязливые ученики, и миром, который приносит им воскресший учитель. При переработке, однако, Баха совершенно не беспокоит смысл собственной музыки. Он просто берет инструментальное сопровождение из оригинального хора и подставляет его под новый текст, заставляя «Gloria in excelsis» петь под мотив тревоги. Очень часто он не обращает внимания на соответствие декламации и смысла слов.

Заново сочинено только Kyrie мессы F-dur. Это прекрасный краткий четырехголосный хор, в котором валторны и гобои

---

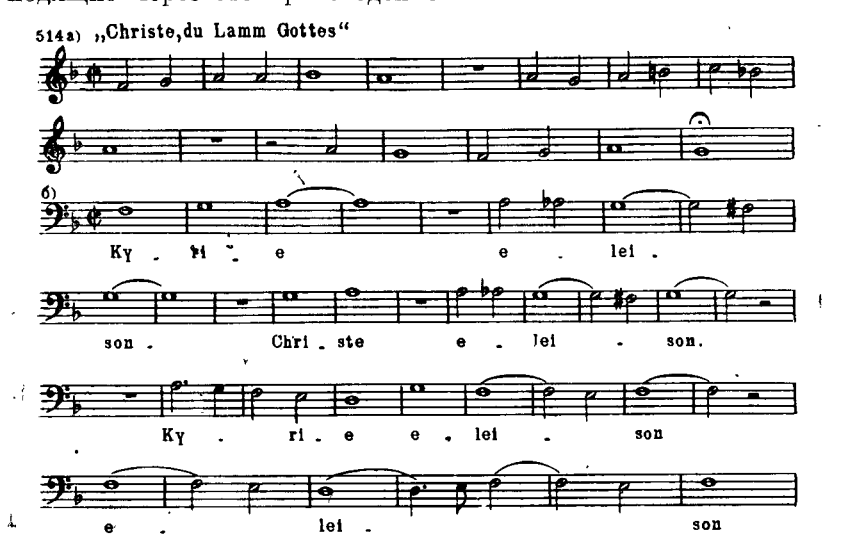
[1] На основании сохранившихся кантат можно доказать следующие заимствования:

| | | |
|---|---|---|
| Месса f-moll: | «Qui tollis» и «Quoniam» | — из кантаты № 102 |
| | «Cum sancto spiritu» | — из кантаты № 40 |
| Месса A-dur: | «Gloria» | — из кантаты № 67 |
| | «Qui tollis» | — из кантаты № 179 |
| | «Quoniam» | — из кантаты № 79 |
| | «Cum sancto spiritu» | — из кантаты № 136 |
| Месса g-moll: | «Kyrie» | — из кантаты № 102 |
| | «Gloria» | — из кантаты № 72 |
| | «Gratias», «Domine», «Cum sancto spiritu» | — из кантаты № 187 |
| Месса G-dur: | «Kyrie», «Quoniam» | — из кантаты № 179 |
| | «Gloria», «Domine Deus» | — из кантаты № 79 |
| | «Gratias» | — из кантаты № 138 |
| | «Cum sancto spiritu» | — из кантаты № 17 |

Подробнее см. предисловие к Б. VIII.

Шпитта считает Kyrie из мессы A-dur оригинальной; однако не всегда безупречная декламация заставляет предполагать, что и это Kyrie заимствовано из какой-либо утерянной кантаты.

трижды играют хоральную мелодию «Christe, du Lamm Gottes»; этой мелодией Бах воспользовался и в кантате № 23. В вокальном басу проводится Kyrie из литании. Вот две мелодии, проходящие через это произведение:




Маленькие мессы, составленные из кантатных номеров, доказывают, что Бах не сочинял и те мессы, которые полагалось исполнять в лейпцигском богослужении. Он переписывал для этого отдельные части из месс и целые мессы других композиторов, знаменитых и незнаменитых, немецких и итальянских[1]. Сам он не любил перелагать эти тексты на музыку. Он не сочинял даже Sanctus, полагающиеся на праздничные дни. Из четырех приписываемых ему произведений на этот текст — C-dur, D-dur, d-moll и G-dur (Б. XI/1), может быть, только одно — D-dur — принадлежит ему.

Очень жалко, что у Баха нет краткой мессы — музыки наподобие той, которую он создал на текст «Магнификат».

---

[1] Перечень этих копий см. в предисловии Руста к Б. XI/1, также: Шпитта II, стр. 510.

## XXXIV

## КАНТАТЫ, СОЗДАННЫЕ ПОСЛЕ 1734 ГОДА

Сохранилось около семидесяти кантат, написанных после 1734 года. Из них приблизительно тридцать относятся к 1736 году; остальные, преимущественно хоральные кантаты, возникли между 1737 и 1745 годами.

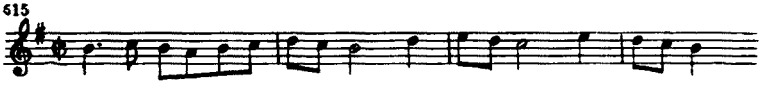
Кантата «Lobe den Herrn, meine Seele» (№ 143, вторая композиция) была исполнена, вероятно, в день нового, 1735 года. Текст арии «Tausendfaches Unglück, Schrecken» («Тысячи несчастий, ужасов») рассказывает о войне и повсеместной нужде, изнурявшей народы в течение прошлых месяцев; Саксония же, оглядываясь назад, благословляет прошедший год. Эта ситуация, замечает Шпитта, соответствует скорее всего 1734 году, когда почти вся Европа была втянута в войну за польское наследство (1733—1735); только Саксония избежала военной горячки и даже получила моральное удовлетворение, ибо ее курфюрст в декабре 1734 года прибыл в Варшаву вестником мира. Большую часть текста составляют три стиха из 146-го псалма и две строфы хорала «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ». Особенно сильное впечатление производит заключительный хор, в котором сопрано поет третью строфу хорала, которую остальные голоса сопровождают аллилуйей. Праздничный оркестр состоит из струнных, фагота, трех валторн и литавр. В последней теноровой арии струнные играют хорал, а фагот и континуо ведут интересный диалог.

По-видимому, в 1735 году была исполнена и кантата «Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit» (№ 14) на Лютерову парафразу 124-го псалма. Первый хор — фугированный в манере Пахельбеля. Как и в хоральной прелюдии «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (VII, № 58), Бах все время применяет обращения отдельных мотивов мелодии в качестве противосложения в самостоятельных фугах, из которых искусно составлен этот хор. Cantus firmus проводится только инструментально. Это произведение принадлежит к труднейшим вокальным композициям Баха. При хорошей передаче слушатель не заметит технического совершенства музыки, так как целиком отдается духу мирной просветленности, которую он ощущает в этих звуках.

В противоположность хору обе арии выдержаны от начала до конца в реалистической манере[1]. В первой — оркестр изображает шум мировой битвы, во время которой верующие молят о помощи; во второй — мощный терцет двух гобоев и континуо выражает уверенность в победе.

Вокальный голос выступает со своей собственной темой, настойчивость и упорство которой олицетворяет слово «свободны». Чтобы правильно исполнить эту арию, такую типичную для баховского изображения силы, предписанное автором Vivace нельзя играть, как ныне принято, слишком быстро.

Реформационная кантата «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» (№ 79), судя по тексту, который в общих выражениях говорит о военных горестях и спасении, тоже объясняется особыми политическими условиями 1735 года. Широко проведенное симфоническое сопровождение первого хора строится на двух темах. Первая, у валторн, звучит как торжественно-триумфальное пение фанфар:




Затем она сопровождает хорал «Nun danket alle Gott». Со второй темой врывается стремительное ликование:

Хор от начала до конца развивается самостоятельно, независимо от оркестровой партии, исполняя величественную песнь. В средней же части ликование второй инструментальной темы увлекает за собой и вокальные голоса[2]. Нельзя пропустить этот хор при перечислении произведений Баха, воздействие которых наиболее непосредственно. Ослепительный блеск исходит от него, будто видишь победоносное сражение, залитое светом утреннего солнца.

Воинственный клич, которым начинается дуэт для сопрано и баса, рисует шумное сражение с помощью мотива тревоги[3]. Музыкальное изображение, как правильно заметил Шпитта, очень напоминает использованное в арии с хором из кантаты № 80.

Из следующих кантат девять можно объединить в одну группу: Шпитта случайно открыл, что их тексты принадлежат

---

[1] Автор понимает здесь «реалистическую манеру» как изображение в музыке описываемых в тексте событий. *(Прим. редактора).*

[2] Шпитта (II, стр. 553 и 554) ищет в этом хоре глубокомысленные связи, «которым подчиняется партия литавр». Этот хор Бах переработал затем для Gloria мессы G-dur (Б. VIII, стр. 162 и след.).

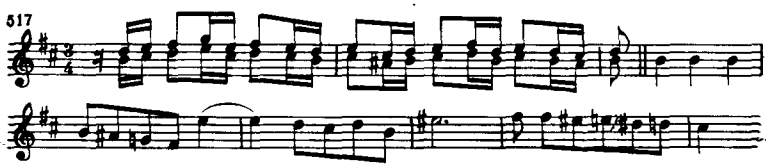
[3] См. стр. 385.

Марианне Циглер, издавшей в 1728 году «Versuch in gebundener Schreibart» (Erster Teil) [1].

В этих стихотворениях библейскому слову отведено значительно больше места, чем у Пикандера. Поэтому Бах мог создать красивые ариозо и хоры мотетного типа. Одновременно его привлекли и тексты арий, написанные свободными строфами, а не в строго трехчастной схеме da capo. И по поэтическому настроению они превосходят стихи Пикандера. Просматривая партитуры, видишь, с какой радостью Бах обратился к новым текстам. Несомненно, он сочинил эти кантаты сразу, одну за другой. Шпитта считает, что все они возникли в 1735 году [2].

Кантата «Ich bin ein guter Hirt» (№ 85) написана для сольного квартета. Она относится к числу наиболее привлекательных лирических произведений композитора. Особенно следует отметить простую и сердечную теноровую арию. Сопрановая ария разработана в виде хоральной прелюдии на мелодию «Allein Gott in der Höh' sei Ehr».

Мощный вступительный хор кантаты «Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen... Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden» (№ 103) протекает в непрерывном противоположении темы, построенной на ритме радости, и мотива жалобы:




В последней теноровой арии мотив радости вовлекает все голоса оркестра в буйно оживленный танец. Эта музыка воплощает слова из средней части: «О радость, ни с чем не сравнимая» [3].

Текст кантаты «Es ist euch gut, daß ich hingehe» (№ 108) построен на двух прекрасных изречениях из прощальной речи Иисуса. Первое — «Лучше для вас, чтобы я пошел, ибо, если я не пойду, утешитель не придет к вам» (Ев. от Иоанна, 16, 7) — Бах передает в басовом ариозо, в котором струнные сопровождают душистые арабески гобоев д'амур нежными

---

[1] Уже во время работы над вторым томом биографии Баха Шпитта заметил, что в этих кантатах «чувствуется новый автор текстов». Однако он открыл его позже («Aufsätze zur Musik», Berlin 1892). В сборнике стихов Марианны Циглер нет текстов кантат № 43 и 85; тем не менее по своему характеру и стилю эти тексты близки ее творчеству и не могут быть приписаны никому другому.

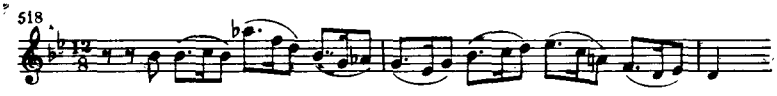
[2] Шпитта II, стр. 550 и след. (кантаты № 85, 103, 108, 87, 43, 128, 183 (вторая композиция), 74, 68, 175.

[3] Басовый мотив в сопровождении этой арии приведен на стр. 401.

восьмыми стаккато: они изображают легкие шаги просветленного Иисуса. Это оркестровое изображение напоминает музыкальную иллюстрацию слов «По воскресении же моем предварю вас в Галилее» из «Страстей по Матфею».

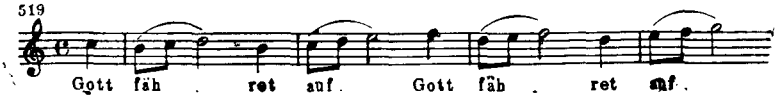
Второе изречение — «Когда же придет он, дух истины, то наставит вас на всякую истину» (Ев. от Иоанна, 16, 13) — разработано в виде мотета. В теноровой арии фигуры из шестнадцатых у солирующих скрипок, беспорядочно устремляющихся то туда, то сюда, изображают сомнение, о котором говорится в тексте, в то время как упорный бас, двигающийся твердыми шагами, символизирует непоколебимость духа. Радость веры прорывается в альтовой арии, при этом первая скрипка исполняет мотив радости в разнообразнейших формах.

Тем же настроением проникнута кантата для альта, тенора и баса «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen» (№ 87). Мощно воздействует в своей простоте басовое ариозо «В мире будете иметь страх; но утешьтесь, я победил мир». В альтовой арии «Прости нам, отец, наши прегрешения» стремящиеся вверх басы возносят к небу жалобные вздохи гобоев. Теноровая ария «Я хочу страдать, я хочу молчать», заключающая эту кантату, принадлежит к прекраснейшим произведениям композитора. Над вокальным голосом, как в блаженном хороводе, проносится мелодия первой скрипки:




Эта ария интересна и по форме: она типична и для многих других арий, созданных в те годы. Ария еще трехчастна и следует схеме da capo, но тема вокального голоса уже не совпадает с темой инструментального; слова декламируются в манере свободного ариозо. Так Бах отходит от схемы итальянской арии. Созданная им промежуточная форма в некоторых отношениях просто идеальна.

Музыкальные достоинства текстов Марианны фон Циглер особенно ясно проступают в большой двухчастной кантате «Gott fähret auf mit Jauchzen» (№ 43). Для вступительного хора Бах выбирает 47-й псалом: «Восшел бог при восклицаниях, при звуке трубном. Пойте славу царю нашему». Конечно, слово «восшел» изображается смело вздымающейся вверх линией. Тема скрипок за четыре такта пробегает две октавы. Сопрано поет:



При этом звучат фанфары трех труб. Сжатая форма хора еще сильнее подчеркивает мощь музыки.

В теноровой арии скрипки в унисон проводят тему, которая своим волнообразным движением напоминает арию «Gerne will ich mich bequemen» из «Страстей по Матфею». И здесь восходящее и нисходящее движение мелодии имеет определенный смысл: изображаются движения земли и неба, которые, по словам текста, колышутся.

Сопрановая ария, заключающая первую часть кантаты, ритмом марша напоминает вступительное ариозо кантаты № 108. В тексте идет речь о возвращении сына к отцу. Этим, может быть, объясняется поступательное движение, проходящее через всю пьесу.

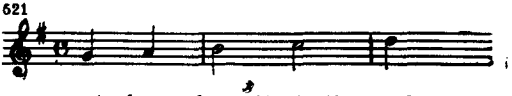
В тексте басовой арии, сопровождаемой одной трубой, победа Иисуса изображается своеобразным ритмом горделивой поступи; Баха не пугают даже такие басовые шаги:

520

Последняя альтовая ария, в тексте которой упоминается борьба с врагами во имя справедливости, вначале удивляет. Кажется, что лирическая музыка не имеет никакого отношения к словам. Почти тоскливое настроение пьесы объясняется заключительными словами текста: «Стою здесь, на дороге, страстно тяжу ему вслед». В диалоге двух гобоев чувствуется тоска по небесной родине. И эта пьеса типична для арии свободной формы, которую избирает теперь Бах.

Вторая, меньшая по размерам кантата «Auf Christi Himmelfahrt allein» (№ 128) начинается хоральным хором на мелодию «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»; самостоятельное оркестровое сопровождение построено на устремленном вверх мотиве. Главный инструментальный мотив образован из начальных шагов мелодии хорала:

621



Басовая ария «Auf, auf, mit hellem Schall» — бравурная пьеса для солирующей трубы. Она построена на мотиве радости и несколько напоминает теноровую арию из кантаты № 103.

И эта кантата кончается скорее задумчивой, чем блестящей арией.

Кантата «Sie werden euch in den Bann tun» (№ 183, вторая композиция; сольная кантата для сопрано, альта, тенора, баса)

начинается с ариозо: «Они будут вас изгонять; наступает даже время, когда всякий убивающий вас будет думать, что он тем служит богу». Сумрачной музыке вступительного ариозо противополагаются остальные части, выражающие радость смерти. В последней сопрановой арии странствование по пути смерти сопровождается веселой танцевальной музыкой:

Первый хор кантаты «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten» (№ 74) является переработкой начального дуэта одноименной веймарской кантаты (№ 59). Оттуда же заимствована музыка следующей сопрановой арии. Текст Марианны фон Циглер просто подставлен под эту музыку, что подтверждается неточной декламацией первых слов. В сопровождении басового ариозо на изречение из прощальной речи: «Иду от вас и приду к вам» — из общего движения восьмыми надо отчетливо выделять шаги:

иначе сопровождение баса в континуо остается загадочным. Обе заключительные арии отличаются скорее протяженностью, чем глубиной.

В кантате «Also hat Gott die Welt geliebt» (№ 68) обе арии основаны на заимствованиях из веймарской светской кантаты № 208. Хоры написаны заново. Первый — на красивое изречение из евангелия от Иоанна (3, 16); ритм музыки — легкий, нежный; Бах обычно передает им чувство радостного блаженства:

Второй, заключительный хор — мотетного типа; скрипки и духовые удваивают вокальные голоса. Своеобразно суровой музыкой композитор передает изречение евангелиста Иоанна о последнем суде: «Верующий в него не судится, а неверующий уже осужден».

Сольная кантата для альта, тенора и баса «Er rufet seinen Schafen mit Namen» (№ 175) начинается с ариозо и арии для трех флейт. В этих прекрасных пасторальных пьесах композитор применяет не поперечную флейту, а старую — продоль-

ную. Последняя басовая ария сопровождается только двумя трубами[1].

В середине тридцатых годов написаны «Erfreut euch, ihr Herzen» (№ 66) и «Bleib bei uns» (№ 6); обе кантаты предназначены на пасхальный понедельник.

Большой вступительный хор первой из этих кантат (№ 66) — эффектная, доступная музыка. Оркестровка значительно экономнее, чем в других праздничных кантатах: применяется только одна труба, причем очень виртуозно. В сопровождении преобладает мотив радости. В средней части (Andante помечено самим Бахом) мотив радости изгоняется, так как текст говорит о «печали и страхе и боязливом трепете».

Арии этой слишком широко задуманной кантаты написаны тоже в более доступном стиле. Очень поучительны проставленные самим Бахом forte, piano и pianissimo в басовой арии.

В сольных номерах кантаты № 6 также имеются длинноты. Центр тяжести кантаты лежит во вступительном хоре — шедевре музыкальной поэзии. «Останься с нами, останься с нами»,— просят и умоляют его ученики, остановившись в Эммаусе:

525

Bleib bei uns, bleib bei uns

Интересно, как в дальнейшем варьируется акцентировка первых трех слов: «bleib bei uns» — ударение падает то на первое, то на второе, то на третье слово.

При словах: «Потому что день уже склонился к вечеру» — голоса опускаются глубоко вниз, будто ночная темнота распространяется над ними:

526

denn es will A - bend wer.den und der Tag hat sich ge.nei - get.

При этом передается боязливый трепет:

527

В Andante средней части трехдольный размер сменяется четырехдольным. Еще больше мольбы и страха слышится при

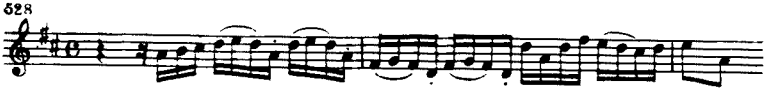
[1] Теноровая ария заимствована из светской кантаты № 173 а (Б. XXXIV, стр. 32); заключительная хоральная гармонизация взята из кантаты № 59.

словах «останься с нами». В темном поле разносятся эти тоскливые восклицания... Тишина... Молчание... Еще раз в ласковом трехдольном размере раздается жалобная просьба. Внезапно музыка переходит в светлый мажор: мольба услышана.

Тем же настроением дышит вступительная синфония к кантате «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42), только в ней нет боязливо-тоскливых гармоний предыдущего хора. Как и в сопровождении ариозо «Am Abend, da es kühle ward» из «Страстей по Матфею», Бах изображает в этой своеобразной пьесе вечерний покой[1].

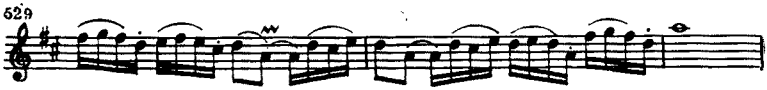
В пассажах струнных видны тени наступающих сумерек:

528



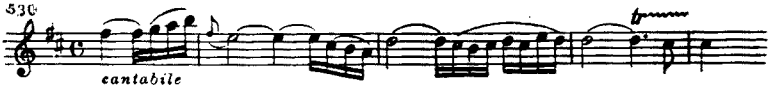
Гобои отвечают таким же «парящим» мотивом:

529



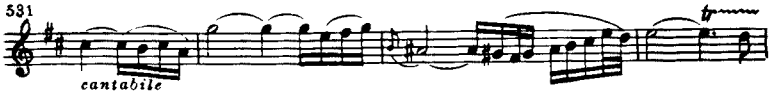
Темнеет... Но страха нет — только бесконечная тоска по миру и покою. Вот первый гобой запел страстно-томительную песнь, задерживаясь на длинных нотах; песня исчезает в темной ночи:

530



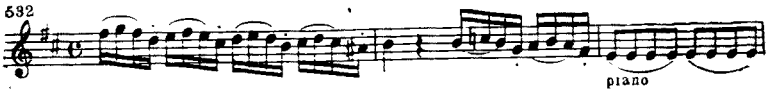

Второй гобой отвечает:

531




Темнота все более сгущается:

532




Пьеса заканчивается в миноре. На трепетном биении баса в речитативе поется: «К вечеру той же субботы, когда двери

[1] Слова из этой арии «Denn was aus Lieb und Not geschieht, das bricht des Höchsten Ordnung nicht» («Но то, что делается по любви и нужде, то не нарушает порядка всевышнего») все равно остаются темными. Вообще жалко, что автор текста не разработал драматическую ситуацию, а вместо того погрузился в не слишком глубокие размышления.

дома, где собирались ученики его, были заперты из опасения перед иудеями, пришел Иисус и стал посреди». В толпу испуганных учеников он приносит мир и покой; поэтому сопровождение альтовой арии построено на реминисценциях из синфонии.

В хоральном дуэте для сопрано и тенора фагот и виолончель ведут тему, которая идет широкими шагами в больших интервалах и по своему характеру напоминает тему непоколебимой веры в хоральной фантазии «Jesus Christus unser Heiland» (VI, № 30). Интересна в ней также баховская фразировка [1]:

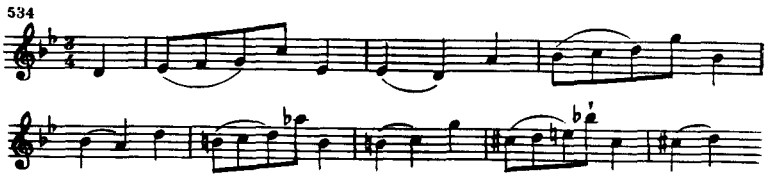
533

Ликующая радость прорывается в заключительной басовой арии.

От кантаты «Nun ist das Heil und die Kraft» (№ 50) сохранился только первый двойной хор, столь мощный по общему плану и разработке, что легко примиряешься с утратой прочих номеров и отсутствие сольных пьес ощущаешь почти как благо. Тема складывается из двух мотивов: к мотиву силы, проводимому и в обращении, присоединяется мотив радости [2]. Эта двойная фуга для хора относится к числу наиболее впечатляющих вокальных произведений композитора.

Кантата «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dises Todes» (№ 48) передает рассказ евангелиста Матфея о расслабленном, которого Иисус исцеляет от его страданий и одновременно обещает ему прощение грехов. В то время как хор поет слова отчаяния из седьмой главы послания к римлянам, инструментальное сопровождение неизменно повторяет скорбный вопрос:

534



В это время трубы и гобои каноном поют хорал «Herr Jesu Christ, ich schrei' zu dir».

---

[1] Полезно изучить эту кантату, так как Бах чрезвычайно тщательно выставил в ней знаки фразировки и динамических оттенков. Вряд ли найдется другая кантата, столь поучительная в этом отношении.

[2] Тема приведена на стр. 404.

Скорбь прорывается в мрачных гармониях хорала «Solls ja so sein, daß Straf', und Pein auf Sünden folgen müssen» («Должно так быть, чтобы наказание и мучения следовали за грехами»). Порыв утихает при слове «покаяться», которым заключается данная строфа. Печаль уже преодолена в следующей за хоралом альтовой арии. Музыка призывает к радостному приятию смерти. Тема ее уже предвещает страстно-стремительное движение следующей теноровой арии. Вот начало темы последней арии:

535

Поэтому предшествующую арию нельзя исполнять слишком медленно; последнюю не надо играть возможно скорее. Ее надо петь восторженно, возбужденно. И, конечно, никаких rallentando в кадансах и никаких diminuendo при переходе от forte к piano! В альтовой арии из первой части кантаты № 20 Бах создает подобную же музыку, только в миноре, чтобы передать внезапное вступление слов: «О человек, спаси свою душу, избегни порабощения сатаной и будь свободен» [1].

Может быть, по прямому побуждению Баха Пикандер написал целый ряд кантатных текстов, основанных, как и у Марианны фон Циглер, на библейских изречениях. Он выбирал для этого почти исключительно старозаветные стихи и предпочитал более длинные. К сожалению, его речитативы сухи и не проникнуты живым чувством, которое одухотворяет размышления его предшественницы. Из этих кантат вполне можно вычеркнуть почти все речитативы.

Музыкальное сродство их [2] заметно с первого же взгляда. Их роднит не только мощное построение хоров, но и широко разработанные, иногда даже чрезмерно длинные оркестровые вступления как к хорам, так и к ариям. Сжатых сольных номеров в этих кантатах почти нет.

Три из них написаны каждая на два библейских изречения и соответственно этому двухчастны. Это «Brich dem Hungrigen dein Brot» (№ 39), «Es wartet alles auf dich» (№ 187), «Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist» (№ 45).

В целом наиболее совершенна вторая из этих кантат (№ 187), удовлетворительная и по тексту. Первый библейский стих разработан в виде хора; второй основывается на прекрас-

---

[1] Тема приведена на стр. 461.
[2] Вот номера этих кантат: 39, 45, 187, 176, 17, 110, 146.

ном изречении из нагорной проповеди: «Итак, не заботьтесь и не говорите: что нам есть или что нам пить?..» (басовое ариозо). В альтовой арии, заключающей первую часть кантаты, оркестр играет радостную мелодию, в которой Бах отмечает оттенки почти в каждом такте. В сопрановой арии в первой части — Adagio — господствует торжественный ритм; при словах «Скройтесь, заботы» появляются стремительно проносящиеся пассажи; темп этой части — Un poco Allegro[1].

Своеобразно неуверенный, колеблющийся ритм сопровождения первой части хора из кантаты № 39 характеризует шествие бедных и бездомных, которых, как рассказывает текст, поддерживая, ведут в дом; вторая часть хора проникнута совсем другим настроением — это хвалебная песнь. Басовое ариозо, с которого начинается эта часть, слабее, чем музыка второго библейского стиха из кантаты № 187.

Бесформенную фразу из пророка Михея, на которую написан первый хор кантаты № 45, даже Бах не смог разработать так, чтобы получились правильные, хорошие звуковые периоды. Очень мешает восприятию частое повторение в начале первых слов «Es ist dir gesagt». Непонятно, почему композитор так упорно стремится совершить невозможное — передать этот стих в хоре, вместо того чтобы декламировать его в простом ариозо, как он это делает во второй части со словами «Es werden viele zu mir sagen».

От этой кантаты сохранились еще просмотренные и исправленные Цельтером партии[2]. Он думал, что «освобождает» баховские творения от тонкого слоя позолоченной мишуры и «вскрывает непосредственно скрытое за ней содержание» (письма Цельтера к Гете, стр. 199). Но его поправки вызывают только улыбку: будто он намеренно стремится заменить одухотворенную декламацию Баха наиболее бездушной.

Каждая из кантат № 176, 17, 110 и 146 посвящена только одному библейскому стиху.

Кантата «Wer Dank opfert» (№ 17) содержит остро отчеканенный большой хор и две интересные арии. К сожалению, текст мало способствует популярности этого произведения.

В первом хоре кантаты «Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze» (№ 176) в оркестровых голосах сопровождения темы предписано вначале forte, потом piano. Поэтому можно предполагать, что Бах требовал и от вокальной темы хора такого же исполнения: вначале forte, а с середины темы piano, то есть так:

---

[1] Маленькая месса g-moll (Б. VIII), начиная с Domine Deus, состоит исключительно из номеров кантаты № 187.

[2] Примеры редакции Цельтера — Б. X. Предисловие, стр. 17 и след.

536 forte piano

Es ist ein tro-tzig, ein trot - zig und ver-

zagt Ding um al - ler Men - schen Her - ze

Мы замечаем далее, что весь хор строится на разработке непосредственного сопоставления forte и piano. Музыкальная передача заключенного в тексте противоречия между словами «упрямо» и «слабодушно» может показаться немного наивной, однако она естественна и не лишена привлекательности.

Сопрановая ария, написанная в виде гавота, передает слова Никодима ночью, когда он шел к Иисусу, и изображает осторожный и в то же время радостно-оживленный шаг человека.

Наличие больших оркестровых вступлений в этих кантатах объясняется, по-видимому, желанием Баха использовать для духовной музыки свободные инструментальные композиции. Хор кантаты «Unser Mund sei voll Lachens» (№ 110) просто вставлен в Allegro второй, ре-мажорной увертюры (Б. XXXI/1, стр. 66 и след.). Поэтому он оказался окаймленным вступительным и заключительным Grave из этой увертюры. Хор кантаты «Wir müssen durch viel Trübsal» (№ 146) вставлен в Adagio клавесинного концерта d-moll (Б. XVII, стр. 1 и след.). Вступлением к нему служит переложенное для органа Allegro. В обоих случаях при переработке Бах не оставляет без внимания текст хора. Движение триолями в ре-мажорной увертюре вызывает даже представление о музыкальном изображении смеха; поэтому не без основания предполагали, что оба произведения возникли в одно и то же время и что тему средней части увертюры Бах создал, вспоминая именно эти слова: «Рот наш полон смеха» [1]. Элегическое настроение Adagio ре-минорного концерта превосходно подходит к первым словам хора «Многими скорбями надлежит нам» [2].

Сольное пение в последней кантате — исключительной красоты. Арии немного растянуты, но и это не вредит им. В сопрановой арии в каждом такте гобои роняют по капле слезы, передавая слова «Я сею свои слезы».

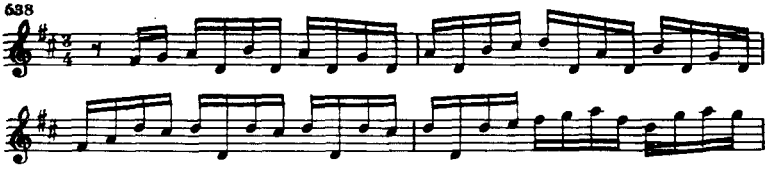
537

[1] Дуэт для тенора и баса из этой кантаты является переработкой «Virga Jesse floruit», первоначально принадлежавшей к первой ре-мажорной редакции «Магнификат» (Б. XI/1, стр. 110 и предисловие, стр. 11).

[2] Allegro клавесинного концерта d-moll превосходно получается на органе, если давать красивую, не слишком сильную звуковую окраску.

Дуэт тенора и баса принадлежит к красивейшим и ароматнейшим пьесам, сотканным из мотива радости.

Кантата «O ewiges Freuer» (№ 34), как свидетельствуют старые сохранившиеся партии, переделана из одноименной венчальной кантаты (№ 34а) [1]. Шестнадцатые первой скрипки пробегают через весь хор, как яркие языки огня, воспламеняющие сердца:




Сохранившийся текст не вполне соответствует чудесной колыбельной музыке альтовой арии. Зная музыкальный язык Баха и сравнивая колыбельный мотив этой арии с ее текстом, можно с уверенностью утверждать, что ария была первоначально написана на другой текст.

Прекрасный заключительный хор, вероятно, является сокращенным вариантом неизвестного подлинника.

И кантата «Freue dich, erlöste Schar» (№ 30) тоже не оригинальна. Ее музыка заимствована из светской кантаты № 30а, написанной в честь Христиана фон Хеннике (1737). Из духовной переделки достаточно исполнять один только вступительный хор; этот же хор и заключает кантату. Декламация, правда, не всегда вполне естественна, и слова соединяются не для выражения поэтической идеи, но скорее по необходимости, чтобы заполнить предписанный размер строчки; но все это меркнет по сравнению с потрясающей силой музыки. Может быть, нет среди баховских партитур произведения, равного этому хору по пламенности выражения, к тому же он и звучит превосходно. Великую услугу окажет Баху тот, кто напишет удобный для пения текст к музыке кантаты № 30.

Духовный текст столь произвольно втиснут в музыку сольных номеров, что от них не получаешь никакого наслаждения. Прекрасная музыка пропадает. Достойная задача для поэта — создать одухотворенную поэму к хорам и ариям этой кантаты, чтобы вновь подарить миру прекрасную музыку [2].

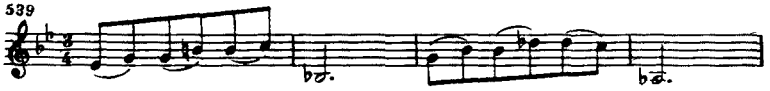
---

[1] Декламация нового текста не всегда безупречна, о чем свидетельствует первый хор.

[2] Светскую кантату легко восстановить по ее духовной переделке (Б. V/1, стр. 323—395 и приложение, стр. 399—408). Некоторые речитативы, конечно, можно выпустить.

Немногие сохранившиеся сольные кантаты рассматриваемого времени относятся к концу тридцатых годов[1].

В кантате «Selig ist der Mann» (№ 57) дан диалог между Иисусом (бас) и верующей душой (сопрано). Трогательно проповедует бас в первом ариозо: «Блажен муж, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни»; при этом оркестр ведет симфонизированное сопровождение. В этой идеальной форме Бах всегда создавал бы свои сольные номера, если бы мода не требовала арий da capo. В том же свободном ариозном стиле написана трогательная жалоба души в сопрановой арии: «Я желала бы смерти, если бы ты, Иисус, не любил меня». Сверхчеловеческая скорбь слышится с самого начала в партиях первых скрипок:




В следующем Vivace, несколько более напоминающем обычную арию, Иисус поддерживает душу победным пением: «Да, да, я сломлю врагов». Чудесно звучат слова средней части: «Сокрушенный дух, не плачь», а в сопровождении слышатся вздохи скрипок. Душа, радуясь смерти, поет в оживленной арии: «Скоро закончу свою земную жизнь» (вторая сопрановая ария, размер на $^3/_4$); весело танцуя, она спешит из этого мира к своему спасителю.

Кантата «Süßer Trost, mein Jesus kommt, Jesus wird anitzt geboren» (№ 151, сопрано, альт, тенор, бас) состоит, не считая речитативов, из двух арий и заключительного хорала. В первой арии скрипки piano поют колыбельную младенцу:

В то же время в партиях флейты изобильно представлены пассажи и фигурации.

Тема альтовой арии построена так же, как и тема «Gerne will ich mich bequemen» из «Страстей по Матфею». Смирение изображается мелодией, которая опускается вниз, затем

[1] Вот номера этих кантат: 57 (сопрано, бас), 151 (сопрано, альт, тенор, бас), 32 (бас, сопрано), 13 (сопрано, альт, тенор, бас), 90 (альт, тенор, бас).

поднимается вверх, снова поникает и вновь поднимается, а в заключительном кадансе окончательно падает вниз. Необычайно поучительны лиги, которые Бах расставляет здесь для инструментов. Интересно и применимо также в других партитурах указание о взаимодействии струнных и гобоев. Они идут вместе в унисон, но, как только появляется piano, скрипки умолкают и играют одни гобои.

Вступительное ариозо кантаты «Liebster Jesu, mein Verlangen» (№ 32, диалог для баса и сопрано) очень напоминает страстно-томительную арию светской кантаты № 202.

В заключительном дуэте между верующей душой и Иисусом (Vivace) улетучиваются все заботы и невзгоды. Тема, в которой гобои все время торопят струнные, такова:

542 Vivace

forte

Вторые скрипки и альты на протяжении всей пьесы играют восьмые staccato.

В басовой арии кантаты «Meine Seufzer, meine Tränen» (№ 13, сопрано, альт, тенор, бас) появляется одна из самых примечательных двухмотивных тем Баха. Она начинается мотивом вздоха, к которому непосредственно примыкает мотив радости. Текст, который Бах хочет выразить соединением этих двух мотивов, гласит: «Стоны и горестный плач не излечат от забот; но кто обращает свой взор на небеса, тому луч света облегчит печаль»[1]. Сумрачное впечатление производят вступительная ария и первый хорал с оркестровым сопровождением.

В первой арии кантаты «Es reifet euch ein schrecklich Ende» (№ 90, альт, тенор, бас) композитор заставляет несколько раз так декламировать слово «ужасный»:

543

ein schreck lich En - de

В страстно-томительной заключительной басовой арии текст гласит: «Так гасит в усердии мстящий судья нам в наказание светильник слова». В инструментальном сопровождении пассажи из тридцатьвторых беспорядочно мечутся, как языки пламени при сильном ветре. Подобный образ — колыхание пламени — всегда привлекает Баха. Даже Шпитта вынужден признать здесь живописные замыслы Баха. В этой арии мы

[1] Тема приведена на стр. 397.

имеем одно из наиболее мощных симфонических сопровождений, какие только встречаются в баховских партитурах.

Самое же главное, что в этих сольных кантатах Бах освобождается от чужеземного влияния. Правда, в некоторых пьесах он еще придерживается схемы арии da capo, но так изменяет ее, что она кажется преобразованной. И там, где Бах сохраняет повторение первой части, он отказывается уже от тождественности инструментальной темы с вокальной. Получается тип арии исключительно своеобразного очарования. Тексты этих сольных кантат обычно полны глубокого чувства.

Именно в то время — около 1736 года — Баха утомляют поиски свободных поэтических текстов для духовной музыки, и он окончательно решает вернуться к хоральной кантате, чтобы создать целый цикл подобных произведений. По-видимому, этот род кантат казался ему наиболее соответствующим своему назначению. Вот почему он решил завершить свое культовое творчество созданием таких кантат на целый богослужебный год.

Однако, обратившись снова к хоральной кантате, Бах остановился на полпути. Это оказалось для него роковым. Он не вернулся к прекрасной старой кантате с текстом, составленным из хоральных стихов и библейских изречений. Бах ищет форму хоральной кантаты, которая допускала бы разговорные речитативы и арии da capo. Правда, он уже не возобновляет опытов начала тридцатых годов, когда пытался излагать песенные строфы речитативами и ариями. Но Пикандер предлагает ему хоральные строфы, обработанные в мадригальной манере (при этом также и свободные тексты арий). Бах принимает их. Так определяется судьба текстов, на которые он пишет свои последние кантаты.

И с чисто музыкальной точки зрения нельзя понять, как Бах мог остановиться на такой кантате, ведь он должен был отказаться от всякой свободы при выборе формы хора. Кажется даже, что он легко согласился на эту жертву. Как будто его утомили искания форм для лучшего выражения своих мыслей и он испытал даже некоторое успокоение оттого, что поиски прекратились и перед ним отныне стоит всегда одна задача: проводить хоральные мелодии в сопрано как cantus firmus и затем — наподобие мотета — последовательно в остальных голосах. Все же каждый из этих хоров, несмотря на схематичность, имеет свою собственную индивидуальность.

Текст в них излагается по мелодическим фразам, разделенным оркестровыми интерлюдиями: так разрываются близкие и по содержанию и в декламационном отношении части. Бах принимает это как необходимое зло. До некоторой степени он ограничен и в передаче поэтического смысла текста, ибо в хоре не может применять свободных тем. Поэтому и получается, что

центр тяжести музыкального изображения в этих хорах переносится в оркестровое сопровождение, которое не столько заботится о поддержке мелодии, сколько обрамляет футированный хорал свободной фантазией. Именно здесь проявляется характерное выражение основного настроения и основной идеи текста. Темы и мотивы оркестрового сопровождения очень характерны для музыкального языка Баха.

В ариях хоральных кантат композитор еще больше, чем обычно, зависит от автора своих текстов. Очень часто либреттист предлагает ему бессмысленный и бесформенный набор фраз, заимствованный из одной или нескольких хоральных строф. Такой неблагодарный в музыкальном отношении текст требовал к тому же слишком длинных арий. Однако бывало и так, что Пикандеру удавалось выбрать из хоральной строки наиболее характерное и сжато ее изложить — тогда снова получались арии своеобразной красоты.

Как поэтическое целое, этот цикл духовных кантат неудовлетворителен — его тексту не хватает естественности драматического построения. Однако этот недостаток не так заметен в кантатах лирического склада. Именно среди них встречаются жемчужины. Тем не менее все хоральные кантаты являются не только последним, но и глубочайшим выражением баховского мировосприятия. Чувствуется по музыке Баха, как глубоко захватили его старинные хоральные мелодии. Он избрал их основой для своих кантат потому, что жил ими, и то, о чем думал и что чувствовал, в совершенном виде запечатлел в них. И поскольку Бах как верующий человек так ощущал, постольку художник — Бах почти не осознавал, что именно хоральные мелодии ограничивали его творческую свободу.

Партитуры хорального цикла при разделе наследства достались Фридеману, о чем пишет Форкель 3 апреля 1803 года[1]:

«От Вильг. Фридемана Баха я получил полный цикл на год, причем именно тот, в котором так прекрасно разработаны хоральные мелодии. Фридем. Бах очень нуждался в то время и предложил мне купить весь цикл за двадцать луидоров, за просмотр же потребовал два луидора. В то время я не был так богат, чтобы сразу выложить двадцать луидоров, но два луидора я мог дать. Полгода лежали у меня кантаты, я мог бы отдать их переписать, но это стоило бы больше двадцати луидоров. Поэтому я решил сам переписать за мои два луидора несколько пьес из самых лучших. Сейчас у меня есть только две пьесы на хоралы «Es ist das Heil uns kommen her» и «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält». Оба произведения необычайно красивы. Весь цикл, за который я должен был заплатить двадцать луидоров, был впоследствии продан за двенадцать

[1] Б. XXXV, стр. 29. Кто был адресат, неизвестно.

талеров, так как владелец их крайне нуждался. Но где сейчас этот цикл, я не знаю».

Его купил, согласно не лишенной вероятности догадке Рохлица, кантор церкви св. Фомы Долес[1]. Вряд ли цикл хоральных кантат был в то время полным. Рохлиц сообщает только о двадцати шести баховских хоральных кантатах, принадлежавших Долесу.

Партии этих произведений остались вдове Баха. Когда в 1752 году она обратилась в магистрат за вспомоществованием, ей было выдано четырнадцать талеров «ради ее нужды, а также за переданные ею ноты». Это были, как сообщает Рихтер, голоса хоральных кантат, но и у нее не было всех кантат цикла.

По хронологии Шпитты, некоторые из хоральных кантат относятся еще к 1735 году[2], например, новогодняя кантата «Jesu, nun sei gepereiset» (№ 41); в первой части хора в оркестре главенствует мотив радости и обе трубы, сопровождая пение, играют прекрасные фигурации:

При словах «чтобы в доброй тишине», когда кончается хвала и переходят к просьбам, мотив радости в сопровождении умолкает. Только к концу, когда снова повторяется просьба: «сбереги тело, душу и жизнь и дальше на целый год»—возвращается мотив радости. Заключительный хорал проводится фанфарами труб первого хора. Обе арии относятся к прекраснейшим произведениям баховской лирики.

Кантата «Was frag ich nach der Welt» (№ 94) возникла тоже в 1735 году. В сопровождении флейте и первым скрипкам поручены суетливо-торопливые фигуры, в то время как остальные струнные играют восьмые staccato. Так Бах изображает бег; особенно характерны в данном отношении восьмые staccato. Следовательно, он передает здесь не столько эмоциональное содержание текста, сколько поспешное бегство души из мира. Только поняв значение оркестрового сопровождения, мы

---

[1] См. интересную статью Б. Ф. Рихтера «Über die Schicksale der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bachs». Bachjahrbuch 1906. S. 43—73.

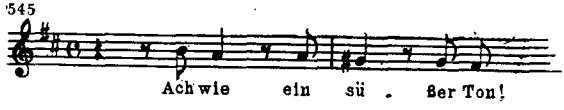
[2] Вполне возможно, что и более ранние хоральные кантаты, например № 80 и 95, принадлежали к этому же циклу. Бах не распределял своих произведений по времени года, так как старые кантаты исполнял снова. Он собрал хоральные кантаты за прошлые годы, написал заново на воскресенья, оставшиеся свободными, и так получился цикл на год. Из пяти циклов, написанных Бахом, два, по-видимому, состояли из хоральных кантат. Голоса кантат, хранящиеся в школе Фомы, принадлежат к позднему периоду баховского творчества.

найдем правильный ритм и верный способ исполнения столь прекрасного по своему лаконизму произведения.

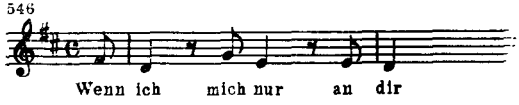
Подобное же оркестровое изображение находим в хоре кантаты «Wo soll ich fliehen hin?» (№ 5). Чарующее журчание слышится в партии солирующей скрипки из теноровой арии, так как в тексте упоминаются «источник» и «ручьи». Главный мотив этого сопровождения снова появляется в большой оркестровой синфонии к первому хору кантаты «Christ unser Herr zum Jordan kam» (№ 7). И ария для баса тоже производит сильное впечатление. Напротив, сольные номера кантаты № 94 очень страдают от неудовлетворительного текста.

Также и кантата «Ich freue mich in dir» (№ 133), вероятно, возникла в 1735 году. Слегка фигурированный хорал поется с простым оркестровым сопровождением. Преобладает наивный мотив радости в непрерывном движении восьмыми (ср. маленькую хоральную прелюдию «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich», V, № 40). Подобное изображение радости часто встречается в рождественских хоральных кантатах.

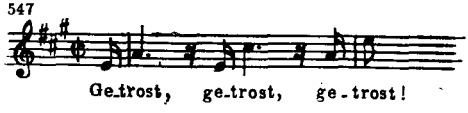
На этом хоре видим, какие опасности в декламационном отношении таит в себе простейшая хоральная фигурация. Дважды Бах разделяет паузой два слога одного слова:




В хоре кантаты № 94 он разделяет паузой не части слова, а отдельные слова, но так, что это производит не менее странное впечатление:




Обе арии кантаты № 133 очень характерны. Первая начинается с восклицания: «Утешься!»




Во второй — преобладает мистическое настроение; но при словах «звучит весть» в скрипках раздается колокольный звон:

Из этого цикла сохранились три рождественские кантаты. Кантата «Gelobet seist du, Jesu Christ» (№ 91) предназначена на первый день праздника; конечно, в хоре царствует мотив радости. Теноровая ария, сопровождаемая тремя гобоями,— очаровательная колыбельная. В дуэте для сопрано и альта скрипки в унисон проводят тему в торжественном ритме [1], символизируя небесное величие, вокальные же голоса проповедуют о «человеческой сущности», равняющей нас с ангелами.

В кантате на второй день рождества «Christum wir sollen loben schon» (№ 121) хор разработан в строго мотетном роде: инструменты удваивают вокальные голоса. Жалко, что композитор не так часто пользуется этой формой в своих хоральных хорах. Любопытна музыка басовой арии [2]. В тексте говорится о «радостных прыжках» младенца во чреве матери. Бах изображает их в сопровождении скрипок и континуо. Иначе не понять эту музыку. Варварская декламация теноровой арии свидетельствует о заимствовании музыки из другого произведения. Непонятно, как Бах мог слушать ее.

В кантате на воскресенье после рождества «Das neugeborne Kindelein» (№ 122) хор вместе с оркестром поет колыбельную. Композитор так заинтересован в правильной ее передаче, что тщательно расставил все знаки исполнения. Особенно поучительна данная пьеса для исполнения эффектов эха, встречающихся в его инструментальных произведениях. Приводим тему, красота которой создается преимущественно великолепным равновесием формы:

Три флейты играют хорал к речитативу для сопрано. В хоровом терцете для сопрано и тенора альт ведет мелодию, а инструментальные басы сопровождают ее мотивом ангелов; так Бах представлял себе пение ангелов в «высшем хоре» [3].

Кантата «Liebster Immanuel» (№ 123) принадлежит к прекраснейшим произведениям баховской мистики. Первый хор очень напоминает вступительный номер из кантаты № 104. «Любимейший Эммануил! Любимейший Эммануил!» — восклицает оркестр, инструменты которого все время повторяют начало мелодии:

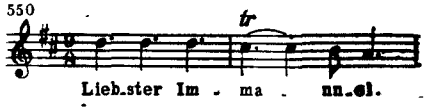
---

[1] Исполняя это прекрасное произведение, речитатив с хоралом «Der Glanz der höchsten Herrlichkeit» лучше всего выпустить.

[2] Тема приведена на стр. 382.

[3] Этот мотив встретился нам уже в пасторальной симфонии «Рождественской оратории»; там он тоже появляется в сопровождении хорала «Wir singen dir in deinem Heer», заключающего ангельское пение в предшествующем хоре (№ 21). Мотив приведен на стр. 378.

550




Кажется, будто народ молит своего господина, чья слава открылась при крещении, окружает, теснится, чтобы поцеловать край его одежды.

Затем тенор поет песнь о «тяжелом крестном пути», а два гобоя д'амур трогательно жалуются. В заключение следует веселая песня, наподобие марша «Оставь меня, мир, из презрения», в которой душа прощается с миром. Кто не узнáет из других партитур смысла восьмых staccato в басах и торопливого движения у флейт, тот рискует неправильно передать эту музыку: следуя только тексту, скорее элегического характера, он не заметит ее радостной стремительности.

Первый хор кантаты «Meinen Jesum laß ich nicht» (№ 124) надо петь очень нежно, чтобы слышны были пассажи концертирующего гобоя д'амур, в которые Бах вложил всю глубину своего чувства. В трогательной теноровой арии на тему: «Когда жестокий смерти час...» — ужасы смерти трижды преодолеваются словами «не отпущу моего Иисуса». Струнные все время сопровождают жалобное пение гобоев, изображая «смерти час»:

551

Каждый раз при словах «не отпущу моего Иисуса» этот «бой часов» прекращается.

Хор производит сильное впечатление, если только струнные играют свои шестнадцатые с тяжелыми акцентами на каждой ноте, вызывая ощущение ужаса. В заключительном дуэте сопрано и альта каждый голос хорошо поручать нескольким певцам. Вообще многие из позднейших хоральных кантат кончаются простыми дуэтами и терцетами.

Кантата «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 3, вторая композиция) также кончается радостным дуэтом; и каждый голос снова рекомендуется исполнять нескольким певцам. В первом хоре этой кантаты cantus firmus проходит только в басу. В скорбно-оживленном инструментальном сопровождении особенно ясно слышны вздохи первых скрипок:

552

Остальные струнные и инструментальный бас придают этому хору маршеобразный характер; этого требует текст, где рас-

сказывается об узком, горестном пути, ведущем на небо. Упрямый остинатный бас речитатива с хоралом «Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut zwingen zu dem ewigen Gut!» передает слово «zwingen» («принуждаются»).

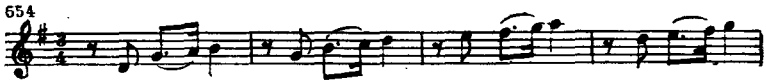
Увлекательное сопровождение вступительной кантаты «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» (№ 111) оживлено мотивом радости. Бах толкует эту красивую хоральную строфу как выражение не тихой покорности, а радостной убежденности. Хор с пассажами скрипок:

553

надо петь так, чтобы слушатель почувствовал торжественное ликование.

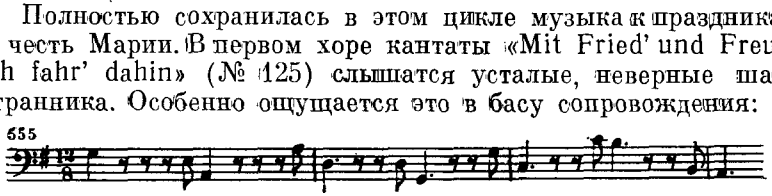
Как праздничный, радостный марш звучит дуэт для альта и тенора, передавая слова текста: «Пойду я смелыми шагами». Первая скрипка сопутствует вступлению вокальных голосов:

554



Полностью сохранилась в этом цикле музыка к праздникам в честь Марии. В первом хоре кантаты «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» (№ 125) слышатся усталые, неверные шаги странника. Особенно ощущается это в басу сопровождения:

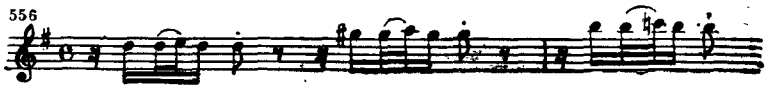
555



Остальные инструменты проводят подобный же мотив, чередуя его с триольными фигурами, полными невыразимого блаженства. В следующей за хором красивой альтовой арии мы еще можем обнаружить мотив шага, но теперь музыка, как и в дуэте из кантаты № 111, передает радостно-уверенную поступь.

Очень характерно для баховского звукового языка сопровождение речитатива «O Wunder, daß ein Herz vor der dem Fleisch verhaßten Gruft sich nicht entsetzt!» При словах «не боится» инструменты словно предаются радости, исполняя соответствующий мотив:

556



И в этой кантате голоса заключительного дуэта лучше поручить нескольким певцам.

В первом хоре кантаты «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (№ 1) Бах применяет две концертирующие скрипки. Его му-

зыка толкует текст в мистически-углубленном плане. В оркестровом сопровождении значительная роль отводится мотивам отдельных хоральных строк. С большим искусством разработаны обе арии. В первой, сопрановой, встречаются слова «небесные божественные огни». В музыке Бах как будто пытается передать картину колыхания пламени. Во второй арии он снова применяет две концертирующие скрипки.

Кантата «Mein Seel' erhebt den Herren» (№ 10) написана на текст немецкого «Магнификат». В мощном вступительном хоре бас поет мотив радости, стремительно поднимаясь вверх[1]. Образ смелого восхождения покоряет баховскую фантазию и дальше, в арии для сопрано, где речь идет о силе и мощи; первая скрипка проводит следующий пассаж:

657

Обратим также внимание на горделивые фигуры шестнадцатых в басу.

В остинатном басу второй арии Бах, следуя тексту, объединяет в одной теме два мотива: падения и упрямой силы[2]. Дуэт альта и тенора с cantus firmus из «Магнификат», переделанный позже в хоральную прелюдию (VII, № 42), требует по нескольку певцов на каждый вокальный голос.

Помпезная музыка первого хора кантаты «Herr Gott, dich loben alle wir» (№ 130) по своему характеру удивительно напоминает хоры раннего лейпцигского периода. В тексте басовой арии упоминается «старый дракон». Конечно, Бах изображает змею, которая, яростно извиваясь, стремится вверх:

658

Эта ария, сопровождаемая тремя трубами и литаврами,— одно из труднейших для исполнения вокальных сочинений Баха. Простую же теноровую арию надо поручить нескольким певцам, при этом первые и вторые скрипки в унисон поддерживают флейту.

В инструментальном сопровождении кантаты «Christ unser Herr zum Jordan kam» (№ 7) композитор широкими мазками изображает то же, что и в хоральных прелюдиях (VI, № 17 и 18) на этот хорал и в первом хоре светской кантаты № 206. Живописание ритма и шума волн предельно реалистично. Ка-

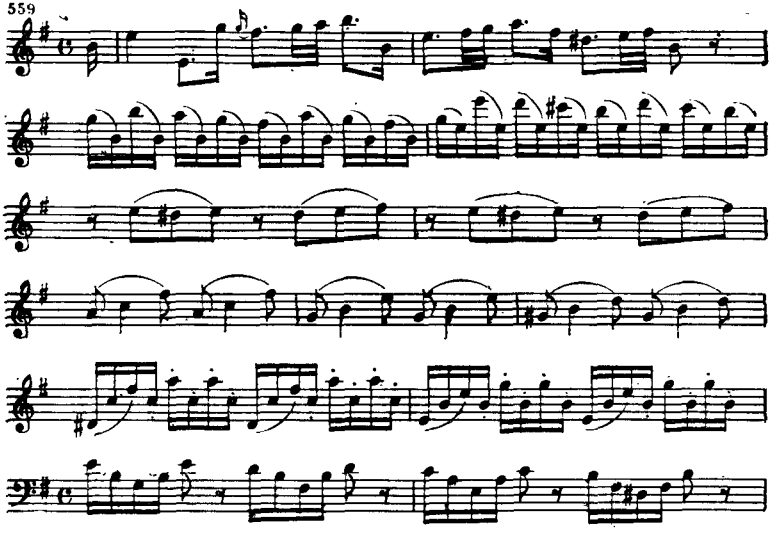
---

[1] Мотив приведен на стр. 399.

[2] Мотив приведен на стр. 385, мотив сопровождения последнего речитатива — на стр. 375.

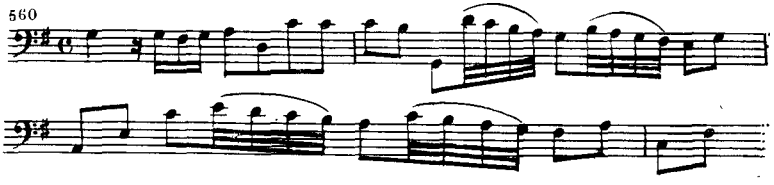
жется, что видишь большие и малые морские валы: они набегают друг на друга, сталкиваются, разбиваются; то светло, то глухо звучит их пение; вновь на мгновение прерывается монотонность равномерного движения — надвигаются мощные волны. Приведем некоторые из тем и мотивов; их сопоставление, смена и взаимодействие искусно передают оживленную игру волн:

559



Следующая за хором басовая ария сопровождается темой, передающей твердый, уверенный шаг. Как и в хоральной прелюдии «Jesus Christus, unser Heiland» (VI, № 30), Бах так воплощает непоколебимость убеждения:

560



И в большом хоре кантаты «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (№ 26) Бах рисует картину, набросок с которой до того дал в хоральной прелюдии на ту же мелодию (V, № 1) [1].

Обычно сопровождение этого хора играют слишком громко, и потому пропадает живописный эффект набегающих волн тумана. Лучше всего получается, когда берут небольшой состав хора и оркестр играет все время piano. Темп тогда надо

[1] Темы приведены на стр. 361.

взять более быстрый. Фразировка ясно указана строением басовой фигуры:

561

Особенное внимание следует обращать на то, чтобы первая шестнадцатая на четвертой доле такта была безударной. При малейшем акценте нарушается восходящее движение всей линии.

Обе арии очень характерны, при этом звучат превосходно. В первой — Бах изображает поспешное бегство так же, как и в начале «Пасхальной оратории» «Kommt, eilet und laufet». Во второй арии фразу «Желать земные богатства — соблазн» Бах передает мотивом радости, создавая ликующую песнь освобождения от земной суеты. Когда же в тексте появляются слова «шумят и несутся грозные потоки» и «рухнут и развалятся», оркестр спешит закрепить эти образы соответствующими мотивами.

Текст кантаты «Ich hab' in Gottes Herz und Sinn» (№ 92) богат образами; Пикандер делал все, что мог, дабы доставить удовольствие композитору. Вторая хоральная строфа прерывается речитативом, повествующим, как «с шумом и грохотом рушатся холмы и горы», и призывающим бурные волны. Бах запечатлел в своей музыке эти образы. И в следующей, теноровой арии, где снова «все разбивается, падает, рушится...», он охотно воспользовался поводом для звуковой живописи.

Очень живописно сопровождение в басу арии «Das Brausen von den rauhen Winden». В последней арии для сопрано Бах передает неземную радость одухотворенным танцевальным напевом:

562

Тем же духом проникнут и первый хор. К сожалению, очень вредят этой кантате безвкусные речитативные дополнения к хоральным строфам.

В кантате «Warum betrübst du dich, mein Herz» (№ 138) Бах использовал красивую песнь Ганса Закса; но добавленные стихи Пикандера так портят кантату, что без изменений текста ее вообще нельзя исполнять. Помимо того, речитативы, вставленные в первый и второй хоры, очень вредят и чисто музыкальному впечатлению, не говоря уже об их литературных качествах. Жалко, что так изуродована красивая, выра-

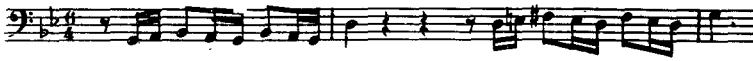
зительная музыка первого хора, в сопровождение которого также включены хоральные мотивы. В заключение поется простой хорал с оживленным оркестровым сопровождением[1]. Кантата № 138 выделяется своим построением: создается впечатление — Шпитта тоже это предполагает,— что Бах недостаточно глубоко продумал ее план.

Целиком на торжественном ритме построено сопровождение кантаты «Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott» (№ 127). Вспомним, что в одной из арий кантаты № 91 Бах применяет такое же движение, чтобы передать текст: «Бедность, которую бог взял на себя». Значит, оба раза музыка изображает божественное величие. Но в данной кантате в звучание праздничных ритмов врывается хорал «Christe, du Lamm Gottes»; хорал проводится по очереди струнными и духовыми.

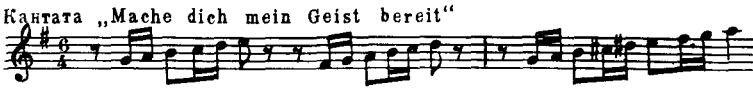
В тексте сопрановой арии упоминаются «колокола смерти», поэтому похоронный звон слышится в партии флейт в то время, как гобои поют страстную, восторженную песнь. Широко разработанное заключительное ариозо дает Баху возможность изобразить в музыке ужасы страшного суда и конца мира. Он делает это с таким же воодушевлением, как и в первых лейпцигских кантатах.

В кантатах «Ach lieben Christen seid getrost» (№ 114) и «Mache dich mein Geist bereit, wache, fleh' und bete» (№ 115) прекрасные вступительные хоры очень похожи друг на друга. В обоих Бах передает одинаковые мысли — о возвышении духа, поэтому музыка основывается на кратком восходящем мотиве, все время повторяющемся; подобный мотив встречается и в первом хоре кантаты № 140:

563
Кантата „Ach lieben Christen seid getrost"



Кантата „Mache dich mein Geist bereit"



Этот мотив вносит что-то светлое и радостное в музыкальное воплощение текста. Бах вдохновляется словами «утешьтесь» и «приготовься», нимало не задумываясь о мрачном настроении, главенствующем в тексте. Сказанное особенно бросается в глаза в первом хоре кантаты № 115. Упомянем еще, что сохранилось и другое начало хора — пять тактов (Б. XXIV, предисловие, стр. 24), которое Бах отбросил пред-

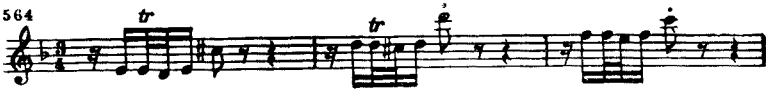
[1] Красивую басовую арию, сопровождаемую мотивом радости, Бах переносит в мессу G-dur для Gratias agimus (Б. VIII, стр. 178 и след.). Хорал Ганса Закса помещен в Виттенберговском сборнике от 1586 года.

почтя им нынешнюю редакцию. Конечно, эти хоры надо петь в энергичном, оживленном темпе.

Трогательны и красивы сольные номера обеих кантат. В арии «Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch? Ermuntre dich doch!» из кантаты № 115 оркестр играет колыбельную песнь, в которую вторгаются предостерегающие восклицания альтового голоса. При словах «Возмездие внезапно догонит тебя» (Allegro) в сопровождение на мгновение врывается чувство страха; когда же в заключении идет речь о сне вечной смерти, снова возвращается колыбельная песнь. Чудесной сердечностью проникнута сопрановая ария, темп которой предписан Бахом — Molto Adagio.

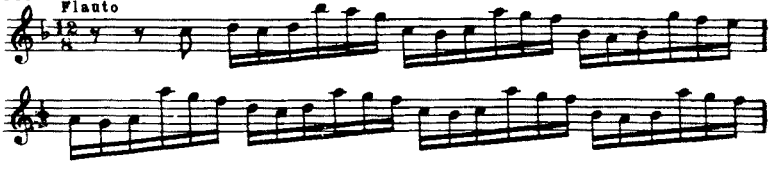
В сольных номерах кантаты № 114 больше характерных моментов. «Где в этой долине плача мой дух найдет убежище?» — спрашивает тенор. В скорбном флейтовом сопровождении чувствуются словно неуверенные, беспорядочные взмахи крыльев:

564



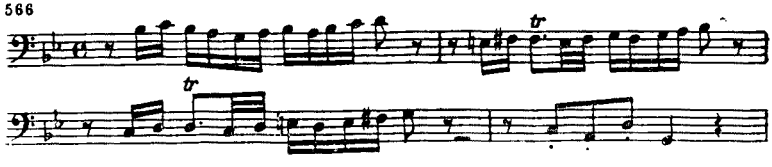

Но как только раздается ответ: «Когда не хватит силы, я обращусь только к отеческим рукам»,— душа сразу же находит свой путь: словно равномерными легкими движениями крыльев она уверенно разрезает воздух:

565




В хорале для сопрано на текст «Пшеничное зерно не дает плода, не упав на землю» остинатный бас изображает движение руки сеятеля и падение зерен:

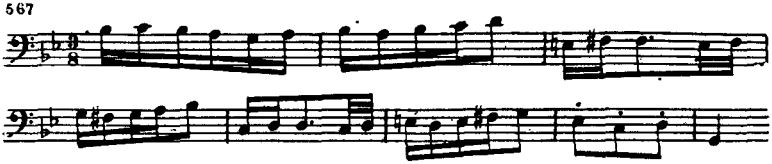
566




Сохранился набросок к этой любопытной мелодии. Она явилась Баху, когда он писал вступительный хор. Чтобы не забыть, он записал ее на свободной строке партитуры.

Вот эта тема:

567



В наброске уже полностью содержится живописный образ. Но в окончательном виде он отчеканен характернее. Благодаря четырехдольному размеру и паузам в теме появляется некоторая разорванность и угловатость, изображающая движение руки сеятеля, видимое издалека. Улучшение темы для Баха означало усиление реалистичности. Случайно сохранившийся набросок и его окончательная редакция показательны для понимания сущности баховского искусства.

Чтобы не отвлекать внимание слушателя от живописной детали, композитор отказывается и от облигатного инструмента в сопровождении. Хорошее впечатление производит удваивание альтами в октаву партии континуо. Органист должен дать светлую звуковую окраску клавиатуре, где играет его левая рука, одним или двумя четырехфутовыми голосами. Так же тщательно надо следить за восьмыми, заключающими пассаж из шестнадцатых, сильно акцентируя их, чтобы не пропал смысл всей фигуры. Пение хорала желательно поручить шести ясным детским голосам.

Хорошо звучит, контрастируя с предшествующей реалистической пьесой, просветленная музыка альтовой арии.

Исполняя кантату «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (№ 38), приходится отказаться от ее единственной арии. Невыносимо плохая декламация свидетельствует о заимствовании. Первый хор написан в стиле сжатого хорального мотета. Заключительный терцет по своему характеру тоже напоминает мотет. Конечно, он исполняется не солистами, а небольшим хором.

Прекрасный мотет «O Jesu Christ, meins Lebens Licht», названный в издании Баховского общества кантатой № 118. первоначально был предназначен не для церкви — он исполнялся на похоронных процессиях и потому из инструментов играют только духовые. В сопровождении дважды значится неизвестный нам инструмент — Lituus; ни Маттесон, ни Вальтер не говорят о нем ничего определенного. По всей вероятности, он принадлежал к семейству корнетов. Сохранилась еще одна партитура этого произведения, предназначенная Бахом для исполнения в закрытом помещении. Корнет и три тромбона заменены там струнными, с которыми хорошо согласуется звучание деревянных духовых.

В первом хоре кантаты «Allein zu dir, Herr Jesu Christ» (№ 33) мотив радости в сплошных шестнадцатых передает светлую доверчивость. Мощный мотив шага, иногда появляющийся в сопровождении, олицетворяет непоколебимость духа. Может быть, этот мотив вызван словами: «Только на тебя моя надежда здесь, на земле». В наиболее остро отточенной форме он имеет следующий вид:

568

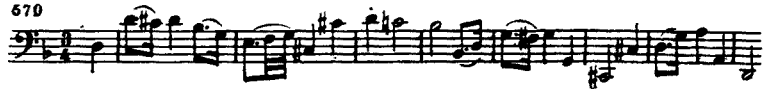
В скрипичной партии арии «Wie furchtsam wankten meine Schritte» мотив шага становится неуверенным и бессильным; при этом остальные струнные своими pizzicati создают ритм марша:

569

Конечно, акцентировать надо синкопированные восьмые, а не сильные доли такта, так как иначе теряется живописное назначение данного образа. Заключительный дуэт рекомендуется исполнять не солистами, а небольшим хором.

В басовой арии из кантаты «Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn» (№ 96) Бах изображает колеблющийся шаг:

570



При словах «Приди же, мой спаситель» в голосах сопровождения неровный шаг прекращается и заменяется нежным маршем. Хор этой кантаты совершенно исключительный красоты. Подвижные шестнадцатые флейт piccolo и скрипок piccolo пронизывают эту часть, придавая ей своеобразный оттенок. Cansut firmus проходит только в альту.

Первый хор кантаты «Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort» (№ 126) изображает доверчивую радость. В сопровождении наряду с мотивом радости проводится нисходящая фигура из шестнадцатых. Она сильно напоминает подобную же тему из кантаты № 19, где изображается падение в бездну побежденного адского воинства. И здесь, в кантате № 126, нисходящий мотив имеет тот же поэтический смысл, что подтверждается мотивом из шестнадцатых в басу

при словах: «Иисуса Христа, твоего сына, они хотят сбросить с трона».

Басовая ария на текст «Рухни на землю, напыщенная гордость» сопровождается темой, состоящей из двух мотивов. Первый передает падение; второй — в восходящем движении — рисует мощное усилие, чтобы снова подняться, за которым следует окончательное крушение[1]. Как это часто бывает, между реалистически выдержанными номерами Бах вставляет просветленную музыку. Два гобоя в теноровой арии поют славу небесным благам.

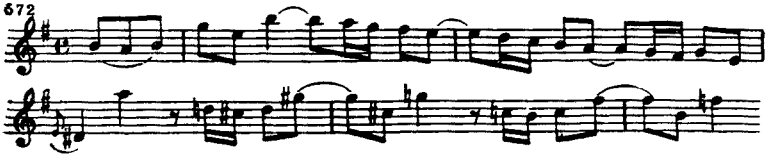
Мистически звучит нежное триольное движение, проходящее через большой вступительный хор кантаты «Schmücke dich, o liebe Seele» (№ 180). Чувствуется, что композитор обрабатывает свою излюбленную тему. Теноровая ария «Ermüntre dich» ярко контрастирует с первым певучим хором: флейты, весело торопясь, исключительно живо поют мотив радости:

571

Бурными, величественными волнами проносится оркестровое сопровождение к хвалебной песне сопрано в заключительной арии.

Первый хор кантаты «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält» (№ 178) сопровождается торжественным ритмом. В сольных номерах живописное начало выступает почти слишком сильно. Оживленно волнующиеся линии в сопровождении басовой арии изображают морские волны, упоминаемые в тексте. Хорал с речитативом (бас, тенор, альт) сопровождается мотивом, который является точным обращением мотива ариозо «Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder» из «Страстей по Матфею»; восходящий мотив в хорале передает слова: «широко разевают свою пасть». В тексте последней теноровой арии встречаются слова «шаткий разум», и композитор думает только об одном — как бы возможно ярче изобразить шатание:

572



В позднейших кантатах особенно сильно проявляется живописный момент. Это обнаруживает и кантата «Wohl dem,

[1] Тема приведена на стр. 380.

der sich auf seinen Gott» (№ 139). В басовой арии текст гласит: «Несчастья обвивают меня пудовыми цепями; но вдруг является спасительная рука; я вижу свет утешения вдали». В музыке появляются один за другим три главных мотива. Первый обрисовывает, как обиваются цепи:

573

Второй изображает спасительную руку; она тащит погибающего вверх:

574 Vivace

Третья символизирует мерцающий вдалеке свет пламени:

575

Третий мотив появляется уже во вступлении к арии; им же заканчивается эта часть.

Заметим, что подобные односторонние живописные тенденции стареющего Баха проявляются не только в изобретении тем, но, может быть, еще сильнее в отсутствии музыкальной разработки: он удовлетворяется непрестанным повторением мотива.

Кантата «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott» (№ 101) относится к тем, которые очень испорчены безвкусными речитативами, вставленными в хоральный текст. Сам композитор не понимал ничтожности этих текстов. Он работал над ними с исключительной тщательностью. К счастью, Пикандер сохранил первую строку хорала. Бах создает из нее двойной мотет. В оркестре разрабатываются свободные темы, в то время как хор использует прекрасную мелодию «Vater unser im Himmelreich». Жалко, что не сохранилось больше баховских мотетов подобного типа. Тема, сопровождающая заключительный дуэт для сопрано и альта, по своему замыслу родственна теме вздохов и всхлипываний арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею». Она представляет интерес и благодаря поучительной фразировке, указанной Бахом:

576

Первый хор кантаты «Ach Gott, vom Himmel sieh[2] darein»

(№ 2) написан в виде простого мотета. В арии «Tilg, o Gott, die Lehren, so dein Wort verkehren» слово «verkehren» («извращают») передается вполне по-баховски. Музыка заключительной арии, по-видимому, заимствована.

В кантате «Ach Herr, mich armen Sünder» (№ 135) красивая музыка теноровой арии первоначально написана на другой текст, о чем свидетельствует декламация. В басовой арии превосходно изображается и с живописной и с музыкальной точки зрения «бегство зло творящих», о котором говорит текст [1]. Первый хор на мелодию «O Haupt voll Blut und Wunden» производит сильное впечатление благодаря своей чудесной простоте. Cantus firmus проводится постоянно в басу. В оркестре разрабатывается только один мотив, составленный из первых нот мелодии, будто все время повторяются слова: «О господи, меня, бедного грешника».

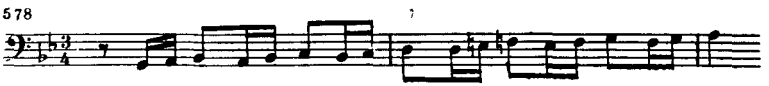
Сольные номера последних кантат отличаются не только своими большими размерами, но и характером инструментального сопровождения. Очень редко Бах применяет в них оркестр, обычно же удовлетворяется одним или двумя солирующими инструментами и континуо. Типичны в этом отношении разнообразные сольные номера кантаты «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (№ 113). Хор исключительно прост; голоса поют фигурированный хорал с оркестровым сопровождением.

В кантате «Jesu, der du meine Seele» (№ 78) мучительную смерть и душевную нужду Бах передает знакомым хроматическим ходом:

577

Освобождение из адского подземелья изображается следующей темой:

578



На этих двух темах строится весь хор; исключительное богатство деталей делает его одним из наиболее выразительных у Баха.

Красивые сольные номера этой кантаты отличаются также значительной длиной. В инструментальном дуэте, в соответствии с текстом, где говорится: «Мы бежим слабыми, но усердными шагами»,— конечно, слышится поспешный топот.

«Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (№ 116) — позднейшая кантата Баха из тех, время возникновения которых еще можно

[1] Главная тема этой интересной арии приведена на стр. 383.

определить. Оба речитатива содержат намеки на тяжелые военные бедствия. В заключении второго сказано: «Протяни свою руку испуганной, измученной стране, помоги одолеть мощь врагов, дай нам прочный мир». Это могло указывать только на прусское вторжение осенью 1744 года. Кантата была исполнена на двадцать пятое воскресенье после троицы, которое пало в тот год на 15 ноября.

По музыке чувствуется, с каким увлечением Бах писал ее. Мир скорби заключен в альтовой арии и в терцете для сопрано, тенора и баса. Но радостная вера не покидает композитора и в эти мрачные дни. В первом хоре оркестр проводит подвижный, устремляющийся вверх мотив, напоминающий подобную же мелодию из кантаты № 114:

К этому сопровождению хор пел сумрачную общинную песню о князе-миротворце, помощнике в беде. Понимали ли жители Лейпцига, о чем проповедовал за органом их кантор?

## XXXV

## ИСПОЛНЕНИЕ КАНТАТ И «СТРАСТЕЙ»

В настоящее время идет оживленный спор о том, как интерпретировать баховские вокальные произведения, исполнять ли «Страсти» и кантаты по подлинным партитурам или в соответственно переработанном, современном духе.

Быть может, увлекшись этой дискуссией, забывают о других более важных вопросах. Прежде всего мы имеем в виду фразировку.

Когда Бах был очень занят и мог лишь бегло просматривать свои оркестровые партитуры, он отмечал фразировку, но не динамические оттенки. Фразировка была для него даже важнее, чем безошибочная точность нот. Проверяя переписанные партии, он, случалось, пропускал ошибки, которые заметил бы при более внимательном чтении, и тем не менее старательно расставлял дуги. Для примера укажем на кантаты № 95 и 85.

В наших исполнениях слишком мало внимания уделяется фразировке. Большинство дирижеров еще недостаточно понимает ее значение, поэтому не может требовать от инструменталистов правильного исполнения. Так как в большинстве кантат они не встречают никаких фразировочных указаний, то полагают, что Бах не предъявлял в этом отношении особых требований, и удовлетворяются корректным исполнением нот так, как они написаны. Даже и там, где дуги обильно расставлены рукой самого композитора, бывает, что дирижер и исполнители думают, что следуют авторским указаниям, тогда как на деле не выполняют их.

Только баховская фразировка одухотворяет темы и музыкальные периоды. Надо понять ее своеобразие, иначе вместо подлинно баховской фразировки появляется общая, применимая к любой, но не к его музыке: краски бледнеют, четкость линий стирается, слушатель не может следить за движением голосов: он слышит запутанную, утомительную последовательность нот и потому не может живо воспринять пьесы.

Просмотрев ту или иную кантату Баха с помеченными им дугами, невозможно не почувствовать значения предписанной им фразировки. Но для этого надо изучить ряд произведений,

партии которых тщательно размечены самим композитором. В первую очередь это Бранденбургские концерты, «Страсти по Матфею», си-минорная месса, «Рождественская оратория», «Пасхальная ораторня». Из светских кантат надо обратить особенное внимание на три: «Феб и Пан» (№ 201), «Крадитесь, игривые волны» (№ 206) и «О славный день» (№ 210).

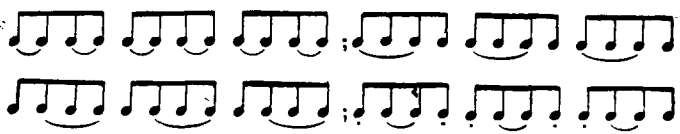
Из духовных кантат упомянем следующие: № 47, 105, 8, 58, 60, 82, 56, 95, 103, 66, 6, 42, 187, 151, 32, 13, 7, 101.

В этих произведениях, конечно, не все номера в одинаковой мере снабжены фразировочными указаниями. Но тот, кто внимательно изучит хотя бы некоторые из них, найдет целый новый мир звуков, их связей и последовательностей. Перед ним откроется богатство звуковых комбинаций, о которых он и не подозревал. Самое же чудесное здесь то, что это многообразие не случайно; оно не результат внезапных откровений, а основывается на определенных принципах соединения нот в комплексы, из которых складываются более длинные музыкальные предложения.

Насколько эта фразировка характерна и своеобразна, настолько же и естественна для того, кто поймет ее сущность. Она возникает из естественного ведения по струнам немного расслабленным смычком. Типично для Баха, что подобной же фразировки он требует и от духовых, а до некоторой степени и от клавира и органа.

Первое основное положение[1], которое можно найти в отредактированных Бахом партиях, говорит о том, что его фразировке всегда присущ затактовый характер. Он соединяет ноты в группы, начиная не с сильной доли такта, а со слабой. Обобщая, можно сказать, что Бах акцентирует не начало, а конец звукового комплекса. Обычное соединение встречается у него почти только в виде исключения; наоборот, необычное является правилом.

И другие возможные группировки нот по четыре встречаются у него чаще обычной. Следовательно, он предпочитает подобные соединения:



[1] Общие принципы баховской фразировки изложены в гл. XVI.

Нет надобности приводить примеры на это правило; кто перелистает несколько из указанных выше кантат, найдет десятки подобных примеров и поймет, почему обычная фразировка только искажает музыку Баха.

Второе правило относится к исполнению интервалов, прерывающих естественную последовательность нот: они выпадают из соединения, от них надо отталкиваться — все равно, открывают ли они или завершают период. В качестве типичных примеров приведем следующие:

580 а)
Кантата № 29, ария

б)
Кантата № 82, ария

в)
Светская кантата № 215, ария

Очень поучительны примеры, где фразировка меняется в том же предложении, так как характерный интервал переносится на другое место:

581
Кантата № 151, ария

Не менее важно следить за тем, чтобы бо́льший интервал, когда он появляется в расчлененной по определенному принципу музыкальной последовательности, не подчинялся ее фразировке, но прерывал ее:

582 а)
Кантата № 73, ария

б)
Кантата № 8, ария

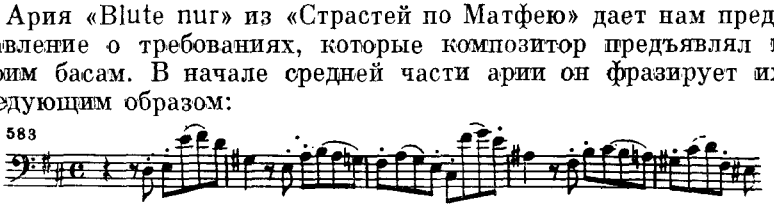
в)
Кантата № 47, ария

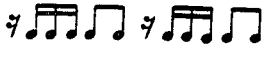
Эти примеры потому так важны, что современный инструменталист, не имея перед собою авторских фразировочных указаний, склонен играть как раз наоборот, то есть соединяя большие интервалы. Когда один виолончелист спросил дирижера, как ему фразировать пассаж, тот ответил: «Играйте противоположное тому, что вам кажется верным,— так будет правильно».

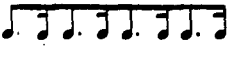
Изучая отредактированные Бахом партии, убеждаешься, как бессмысленна так называемая «баховская традиция», согласно которой при ее очень скором движении отдельные ноты инструментальных басов надо отделять друг от друга, чтобы они получались отчетливо. Так надо играть только некоторые басы, когда ноты идут в естественной последовательности и равномерном движении четвертями или восьмыми, особенно же если музыка изображает ходьбу или бег. Обычно Бах ставит тогда в первых тактах точки над нотами — staccato или предписывает sempre staccato. Вообще же он требует для басового голоса такую же одушевленную артикуляцию звуковой линии, как и для других голосов. Можно сказать, что фразировка в басу, пожалуй, еще более важна, чем в других голосах. Если для большинства слушателей басовая фигура теряется, то только потому, что она не фразируется, как того требует Бах, но исполняется как безразличная последовательность нот.

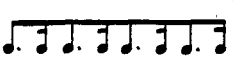
Ария «Blute nur» из «Страстей по Матфею» дает нам представление о требованиях, которые композитор предъявлял к своим басам. В начале средней части арии он фразирует их следующим образом:

583



В мотивах с формулой  или заключительные восьмые или четверти обычно надо отделять друг от друга.

В фигурах с ритмом  следует точно различать, о какой разновидности этого ритма идет речь[1].

[1] О различных видах ритма  и его значениях см. стр. 388.

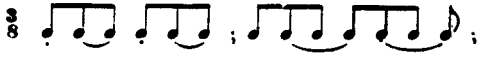
Торжественный, или патетичный, ритм надо фразировать так, чтобы на короткую ноту падал тяжелый акцент и она тяготела бы к следующей, длинной. Следовательно, так:

Если же это мотив умиротворения или покоя, то короткая нота исполняется без ударения, совсем тихо, и тяготеет к предыдущей. Следовательно, так:

Обычная фразировка, когда безударные ноты в равномерном движении примыкают к первой ударной

,

в трехдольном размере встречается сравнительно чаще, чем в четырехдольном; однако нередки и другие комбинации, например:



Для лиг в трехдольном размере в отличие от четырехдольного характерны более частые и значительно более длинные разрывы общей связи отдельными нотами staccato. Поясняем следующими примерами:

584 а)
Кантата № 47

б)
Кантата № 97, дуэт

в)
Кантата № 101, ария

Далее находим, что в трехдольном размере Бах очень часто вводит сдвиги фразировки, как бы желая нарушить монотонность, парализующую движение. Чаще всего это бывает в басу. В теноровой арии из светской кантаты № 206 нормальному движению в басу противополагается другое — В басу альтовой арии из кантаты № 214, наоборот, необычной фразировке противополагается нормальная:

585

В верхних голосах сдвиги фразировки не противопоставляются столь резко, но зато они богаче и интереснее. В сопровождаемой солирующей скрипкой арии из светской кантаты № 205 Бах попеременно использует три вида фразировки:

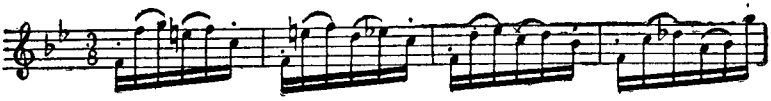
В теноровой арии из кантаты № 85, соединяя лигами, он противопоставляет шесть последних восьмых трем первым:

586

Этот оттенок настолько тонок, что инструменталисты обычно не замечают его и играют три одинаковые триоли.

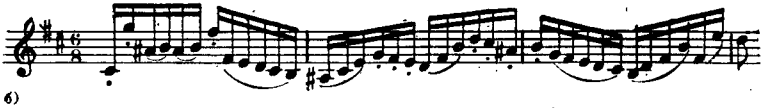
В пассажах альтовой арии из кантаты № 187 очень ясно выступает антагонизм между естественным ритмом такта и ритмом, определяющимся фразировкой:

587

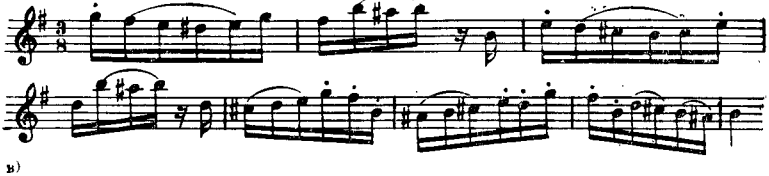


Следующие примеры дают представление о чарующем многообразии баховской фразировки, с помощью которой он нарушает монотонность трехдольного размера:

588 а)
Кантата № 206, ария с соло скрипки



б)
Рождественская ораторня, ария с сопровождением флейты



в)
Кантата № 32, ария

Целое скопление вариантов фразировки находим в трех тактах вступления к арии из кантаты № 137:

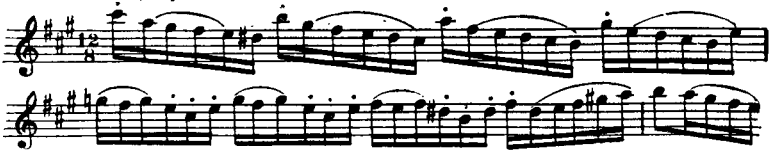
589

Для понимания баховской фразировки в трехдольном такте особенно рекомендуется изучение светской кантаты «Крадитесь, игривые волны» № 206.

И в двенадцатидольном такте, этом удивительном соедине-

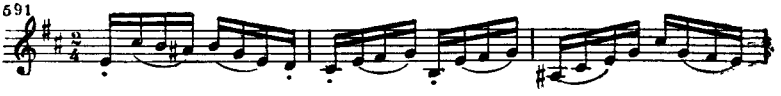
нии трехдольности с четырехдольностью, Бах часто вводит сдвиги фразировки:

590
Кантата № 8, ария баса



В движении на четыре четверти фразировочные сдвиги у Баха так широко не применяются. Все же они встречаются достаточно часто, например, в альтовой арии (№ 31) из «Рождественской оратории», откуда приводим три такта из партии солирующей скрипки:

591

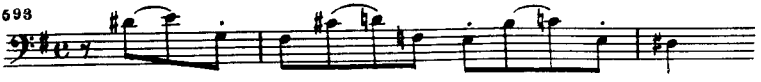


Вообще же в четырехдольном размере он применяет простую лигатуру и естественные смены staccato и legato. Однако почти каждая лига и каждая точка, которую Бах ставит, призвана оградить от тактового метра свободу артикуляции звуковых линий и ослабить сильные доли такта. Типичны в этом отношении лиги, которые он ставит в арии из кантаты № 58:

592

Ту же цель преследует фразировка, в которой регулярно чередуются staccato и legato. Очень характерна фразировка в арии из «Кофейной кантаты» (№ 211):

593

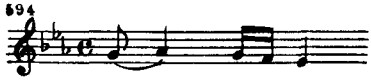


Арии из «Страстей по Матфею» — «Blute nur, du liebes Herz» и «Gebt mir meinen Jesum wieder» — принадлежат к тем произведениям, по которым лучше всего можно изучить смену staccato и legato. Оркестровое сопровождение первого хора из кантаты № 7 открывает нам все богатство баховских комбинаций из соединений и разделений нот.

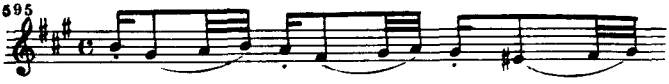
В самом общем виде можно сказать, что отдельные ноты, прерывающие естественное течение предложения, играются преимущественно staccato, особенно если они появляются в больших интервальных шагах. Если же эти ноты объединяются

в более значительную группу, то внутри группы чередуются staccato и legato.

В ритмах с формулой  вторая нота иногда связывается с первой, иногда же отделяется от нее; в каждом отдельном случае это зависит от особенностей мотива. В арии «Schlummert ein» из кантаты № 82 Бах присоединяет вторую ноту к первой:




В партии первой скрипки из Laudamus te си-минорной мессы вторая нота отделяется от первой:

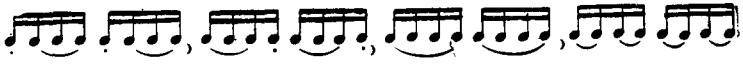



В случае большого или необычного интервала между двумя нотами они, как правило, разделяются.

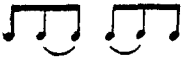
Вообще лиги и staccato Баха должны возможно более ярко выделить ритмически своеобразное и необычное в последовательности нот; обычная фразировка только смягчит то, что исполнителю, не знающему баховской музыки, может показаться слишком характерным.

Тот, кто пытался хоть раз по собственноручным указаниям Баха вникнуть в сущность его фразировки, уже не будет предлагать инструменталистам голоса, не помеченные знаками фразировки, но попытается сам внести осмысленные связи и разделения в партитуры, дошедшие до нас без авторских лиг и точек. Это трудная и утомительная работа, но награда велика.

Неразрешимые вопросы встречаются при этом не так часто, как можно было бы ожидать, ибо всегда найдутся аналогичные примеры в фразированных Бахом голосах, разъясняющие сомнительные случаи. При этих исканиях и сравнениях убеждаешься в том, как всегда обдуманна и обоснованна баховская фразировка. Его дуги и точки объясняются взаимодействием ритмов и интервалов; все больше и больше воспринимаешь его фразировку как необходимую и находишь правила для предписанных им смен лиг и точек. Изменения фразировки:



в дуэте «Christe eleison» си-минорной мессы покажутся странными только тому, кто рассматривает данную пьесу отдельно

от других; но, обратившись к аналогичным местам из других произведений, скоро замечаем, что, оставаясь самим собою, композитор иначе и не мог фразировать. Также и применительно к арии «Et in spiritum sanctum» из той же мессы нетрудно понять, почему он иногда предписывает , а иногда  . При некоторой опытности сразу же уясняешь себе, почему в одном и том же произведении он заставляет играть то так: , то так: .

В некоторых случаях наибольшие трудности доставляет правильное распределение legato и staccato; не всегда удается найти бесспорное решение. Непрерывное staccato встречается у Баха редко; поучительны в этом отношении кантаты № 32 и 5.

Исключительное внимание должно быть обращено на затактовую фразировку басов. Для наших инструменталистов такая фразировка столь необычна, что они не замечают ее даже тогда, когда мелодия начинается с последней четверти такта или со второй четверти, как, например, в Credo си-минорной мессы.

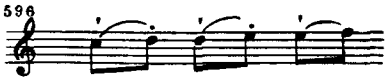
Желательно, чтобы дирижер не только расставлял дуги и точки в инструментальных и вокальных партиях, но почаще объяснял своим исполнителям своеобразие баховской фразировки. Пока они не почувствуют и не поймут, как свободно лейпцигский кантор группирует ноты, преодолевая любой тактовый метр, до тех пор нечего и думать о правильной передаче баховской музыки.

Наши исполнители должны ясно понимать, что хорошая и богатая фразировка требует еще многообразия акцентов; акцентировка должна быть разработана исключительно тщательно. Наши оркестры очень часто полагают, что выполняют намерения Баха, тогда как на самом деле этого нет. Они ошибаются, ибо недостаточно еще соблюдать все лиги и точки, не ставя правильно соответствующие ударения, благодаря которым отдельные ноты объединяются в одушевленное, взаимодействующее целое.

Как уже отмечалось в главе о фразировке и акцентировании нот в клавирных произведениях, ни у одного композитора нет такого разнообразия динамики в следующих друг за другом нотах, как у Баха; никто не пользуется так светом и тенью, как он. К несчастью, догма о динамической равноценности нот у лейпцигского кантора до сих пор не поколеблена.

О важности правильной акцентировки двух слигованных нот можно говорить без конца. Одну из них всегда надо играть сильнее, чем другую. Если обе идут в нормальном ритме, то акцентируется первая. Следовательно, так:

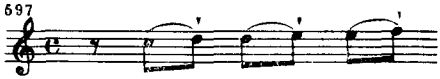
596



Чем слабее играют вторую ноту и чем быстрее она исчезает, тем больше это соответствует замыслу Баха. Такие произведения, как большой заключительный хорал из первой части «Страстей по Матфею» или Domine, Qui tollis и Qui sedes из си-минорной мессы, до сих пор исполняют слишком неуклюже.

Если же нормальный ритм такта нарушен и вторая из двух связанных нот попадает на сильную долю такта, то ее надо выделять еще сильнее, чем первую в предшествующем случае. Следовательно, так:

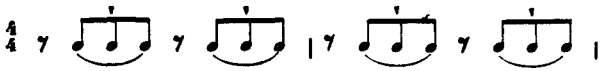
597



В первом хоре си-минорной мессы этот акцент настолько сильней, что естественный акцент на первой и третьей четверти совсем пропадает:

598

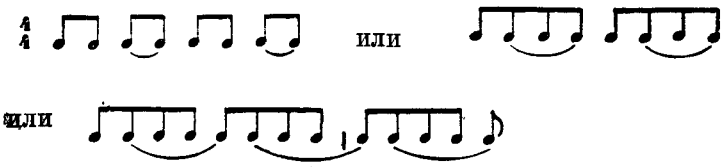
Для изучения трех слигованных нот очень поучительны вступительные номера кантат № 25 и 81. Оркестр звучит совсем иначе, если вместо почти равномерной игры с некоторой настойчивостью подчеркивают вторую ноту:



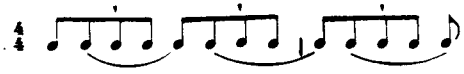
Бах преследует здесь ту же цель, что в оркестровом сопровождении первого Kyrie в си-минорной мессе. Он сильно выделяет вторую и четвертую четверти, чтобы противодействие этой сдвинутой фразировки естественному тактовому акценту вызвало живое ритмическое напряжение, необходимое для «эластичности» его звуковой фигуры.

Такая фразировка такта на четыре четверти встречается у него очень часто и характерна именно для его музыки. Сравнивая произведения Генделя и Моцарта в размере на четыре четверти с подобными же баховскими, мы не найдем у них и следа

такого постоянного ритмического напряжения. У Бетховена еще встречается подобная напряженность, но далеко не в такой мере, как у Баха. Также напряженны у последнего и следующие виды фразировки:

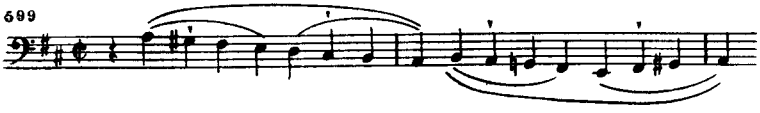



Вообще можно сказать, что в большинстве случаев у Баха лига одновременно указывает на сильный акцент на одной из средних объединяемых ею нот. Поэтому столь важно правильное подчеркивание затакта. При обычной акцентировке слушатель никогда не почувствует рисунка баса в равномерном движении; но тот же бас преображается и выступает с неподозреваемой пластичностью, как только его правильно фразируют и акцентируют:



Поучительнейший пример в этом отношении представляет Credo си-минорной мессы; для слушателя обычно пропадает величественная басовая фигура этого хора, так как, акцентируя, не отмечают ее затактового характера. Но при правильной акцентировке:

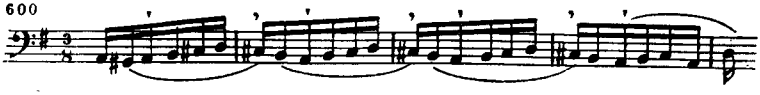
599



он ясно проступает сам собою, не требуя дополнительного усиления.

Чтобы были отчетливо слышны басы хора «Sind Blitze, sind Donner» из «Страстей по Матфею», их надо исполнять так:

600

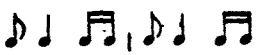


Успех покажет, что Бах именно так и задумал.

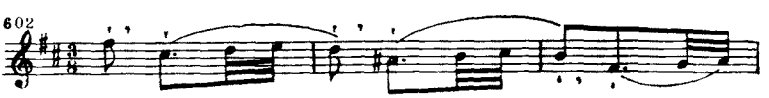
Бесчисленное множество красивых басовых фигур станет понятным, если исполнять их, преодолевая «сильное время» в такте.

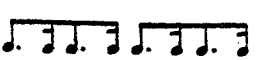
Задержания, синкопы и любые другие ритмически необычные ноты надо играть с силой, особенно если они встречаются в трехдольном размере. В данном отношении даже наши хорошие инструменталисты удивительно чопорны. Сколько усилий приходится потратить на то, чтобы убедить их правильно акцентировать. Это дается им с трудом даже в таких очевидных случаях, как, например, в содержащем характеристический элемент темы такте арии Qui sedes из си-минорной мессы, где естественный акцент на первой восьмой является только предакцентом для подчеркивания главного акцента на третьей восьмой:

601

Мотивы с формулой  акцентируются вопреки тактовому ритму. Сильный акцент на первой ноте должен быть только трамплином, чтобы выделить главный звук — второй. Во вступлении к арии «Ach, nun ist mein Jesu hin» из «Страстей по Матфею» надо играть так:

602



Ноты с небольшой длительностью, особенно когда они предшествуют акценту, в большинстве случаев получаются превосходно, если их играть несколько тяжело — веско, словно опасаясь, что они пройдут незамеченными. Это замечание особенно важно для некоторых мотивов с торжественным или патетическим ритмом 

Баховское staccato в большинстве случаев, как известно, не облегчает звук, но делает его более тяжелым.

Основные правила баховской акцентировки вытекают из принципов фразировки, которые в свою очередь основываются на изучении строения тем и мотивов. Уже относительно клавирных произведений было замечено, что их структура не всегда ясна, если исходить из нормального тактового ритма; очень часто, однако, их подлинную сущность вскрывает главный акцент, появляющийся в заключении. В еще большей мере это относится к темам кантат: они построены несравненно свободнее и

смелее клавирных, ибо в последних композитор связан клавишным инструментом, который ограничивает возможности фразировки и акценты.

К главному акценту стремятся все предшествующие ноты. До его вступления все хаотично; с его приходом наступает успокоение; внезапно все становится ясными и отчетливым; вместо волнения наступает покой; тема раскрывается во всей своей пластичности. Как только вступает главный акцент, слушатель схватывает все музыкальное предложение как целое. Если он не почувствует напряжения и его разрешения, значит тема передана неправильно; вместо выявления ритма, заложенного в самой теме, исполнитель лишь механически «тактирует».

Важно отметить, что в мощных звуковых периодах, в которых Бах развивал свои темы, главный акцент подготавливается многими предшествующими «предакцентами» и исчерпывает себя в последующих, более слабых; но подготовка всегда значительно длительнее заключения.

Следовательно, акцентировать надо характерные интервалы и те ноты, которые являются вершиной или заключением некоторой звуковой линии, — безразлично, попадают ли они на сильные или слабые доли такта. В общем это правило совпадает с прежним, требующим подчеркивания синкоп, задержаний и других ритмически необычных нот.

Баховская мелодическая линия звучит совсем иначе, если исполнитель не стремится выделять сильные и относительно сильные доли такта. Например, в заключительном хоре первой части «Страстей по Матфею» инструменталисты исполняют восходящую линию шестнадцатых:

603

так, как это им кажется наиболее естественным, и выделяют *ми* на первой шестнадцатой третьей четверти. Но тогда для слушателя пропадает скачок на септиму. Если же акцент перенести на *ля* первой шестнадцатой последней четверти, то он поймет смысл всей линии. Раньше он слышал:

604 а)

теперь же:

б)

Далее в этом хоре нельзя играть так:

605

но так:

606

Если соответственно отмечать конечные точки линий и характерные интервалы, то верхние голоса — скрипки, альты, гобои, флейты, противополагаясь басам, сохраняющим тактовые ударения, создадут вместе с ними ритмическую напряженность. Только так слушатель действительно воспримет жалобные мотивы верхних голосов, обычно пропадающие при «тактировании»; тогда и музыка не покажется ему ни монотонной, ни слишком длинной, как бывает при обычном исполнении.

Особое внимание следует обращать на звуковые линии, построенные на мотиве радости. В качестве поучительного примера приведем прекрасный мотив:

607

из инструментального сопровождения первого хора кантаты № 111. Обычно акцентируют первую и третью четверть, и смысл пассажа остается темным. Если же выделять вторую и четвертую четверть так, чтобы главный акцент попал на последнюю четверть второго такта, то слушатель действительно почувствует изливающуюся с неба радость, которую Бах желал передать этим мотивом.

На первом хоре кантаты № 140 можно убедиться, как сильно воздействует осмысленная разработка даже небольших линий. Для этого надо только осмелиться фразировать мотив из шестнадцатых, передающий внезапный подъем, не по обычной схеме трехдольного такта, но в соответствии с его характером. Следовательно, так:

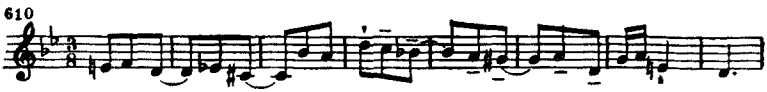
608

На данном хоре можно еще поучиться правильному исполнению баховских мелодических линий, составленных из отрезков

гаммы. В этом отношении полезно изучить еще первый хор кантаты № 26.

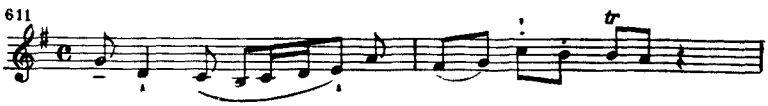
Характерную акцентировку всей темы в целом покажем на двух примерах из «Страстей по Матфею». В начале арии «Gerne will ich mich bequemen» надо играть так:

Это ударение подготовляет главный акцент:




Если так акцентировать и тяжело играть нисходящие ноты после «предакцента» и после главного акцента перед заключительным, то слушатель воспринимает тему как целое; при этом он поймет и значение темы — преклонение, о котором говорит текст. В обычном же исполнении полностью теряются и форма и смысл темы.

В первом периоде темы арии «Gebt mir meinen Jesum wieder» надо освободиться от размера такта на четыре четверти и акцентировать:




Аналогично этому надо исполнять и второй период. Если мы обратим внимание на лиги и на способ сопровождения солирующей скрипки другими инструментами, мы поймем, что Бах ясно требует выделения второй и последней четверти.

Не внесет ли подобная разработка больших и малых линий и, на первый взгляд, иногда почти противоестественная акцентировка характерных нот некоторое беспокойство и неритмичность в исполнение? Эти опасения лишены основания. При правильной акцентировке темы ритм подчеркивается сам собою.

Когда подобную фразировку и акцентирование предлагают оркестру, только поверхностно знакомому с музыкой Баха, инструменталисты чувствую тебя, как люди, от которых требуют «декламации» вместо обычной речи. В конце концов они понимают: то, что вначале казалось аффектированным, на самом деле является правильно «осознанным», то же, что казалось естественным, в действительности только небрежная речь.

Так же и инструменталисты: фразировка, раньше казавшаяся им неестественной, со временем воспринимается как правильная и самоочевидная. Одновременно они начинают понимать, какие требования предъявляет к ним баховская музыка: любой из них должен чувствовать себя солистом и каждое мгновение наиболее интенсивно переживать внешнюю и внутреннюю связь нот. Иначе не может быть правильного исполнения. Музыкальная «стадная мораль» (по выражению Ницше) недопустима при передаче музыки Баха. Часто и хороший оркестр очень посредственно играет сопровождение кантат и «Страстей» потому, что исполнители, особенно скрипачи и виолончелисты, даже в не слишком трудных партиях, ясно не представляют себе, что требуется от каждого из них в отдельности. С другой стороны, и посредственный оркестр, понимая и любя музыку Баха, иногда превосходно играет ее. Дирижер, который сумеет воодушевить своих инструменталистов, может исполнять кантаты даже с военным оркестром. Мне самому в качестве органиста приходилось принимать участие в исполнении кантат в небольших эльзасских гарнизонных городах, как Кольмар, Вейсенбург и Саарбург; я всегда удивлялся, как хорошо при правильном руководстве струнные и духовые исполняли свои партии в не слишком трудных произведениях Баха.

Что касается обозначения темпа, то в ранних произведениях Бах обычно помечал его, в более поздних — только в виде исключения и преимущественно в тех кантатах, голоса которых были им тщательно просмотрены[1]. Определить темп пьесы обычно не очень трудно, если принять во внимание текст и сущность музыки. Вообще в прежние времена Баха играли немного медленнее, чем надо, поэтому его темпераментные произведения плохо получались. Еще и сейчас многие арии исполняются недостаточно оживленно. Но надо остерегаться всякой суетливой поспешности. Обратим внимание на простоту вокальной партии некоторых пьес патетического характера, что указывает на оживленность, с которой Бах исполнял их[2].

Иногда требуются длительные поиски и опыты, прежде чем приходишь к правильному темпу. Встречаются и такие «заколдованные» номера, темп которых никак не удается установить точно.

Вообще темп правилен, когда в одинаковой мере ясны и детали и целое. Как в клавирных и органных произведениях, так и в вокальных тому, кто впервые слушает баховскую пьесу,

---

[1] Темп полностью или частично указан в си-минорной мессе, в некоторых светских кантатах; из духовных же назовем № 106, 23, 61, 12, 57, 151, 115.

[2] Приведем примеры наиболее оживленных темпов: заключительный дуэт из кантаты № 186 и арии — альтовая из первой части кантаты № 20 и последняя, сопрановая из кантаты № 155.

очень часто и умеренный темп покажется слишком быстрым, если модуляции богаты, а голосоведение сложно.

Своеобразная трудность исполнения Баха заключается не в выборе, а в сохранении избранного темпа. При этом требуется очень большая ритмическая гибкость, что хорошо известно каждому знатоку кантатных партитур. Но единство темпа не должно быть нарушено. Слушатель не должен замечать небольших отклонений от раз избранного темпа, иначе он воспримет это как неритмичность.

Нашим певцам это еще недостаточно ясно, иначе они не исполняли бы Баха так неудовлетворительно в ритмическом отношении. Хуже всего получаются у них кадансы. Они чрезмерно их растягивают и выделяют даже небольшие, проходящие кадансы, благодаря чему ария разрывается на куски. Ритмически восприимчивого слушателя подобное исполнение просто нервирует; как только он чувствует приближение каданса, он уже ждет неизбежного замедления и расхождения вокального голоса с инструментальным сопровождением; затем, пока голос молчит, оркестр торопится нагнать упущенное время; когда же войдет в темп, уже приближается следующий каданс и вновь возобновляется подобная игра. Все это повторяется по шесть-семь раз, пока не кончится ария.

Каждый певец должен ясно представлять себе темп, в котором будет исполнять баховскую пьесу, и в совершенстве владеть искусством переходов, о котором говорил Вагнер. Если только он освободится от предрассудка, требующего замедлять всякий каданс, то уже этим будет достигнуто многое. Второе, что требуется от певцов, — это соблюдать меру в кадансовых rallentando и понимать их назначение и цель. Певец должен всегда чувствовать оркестр. Очень часто может показаться, что вокальная партия, взятая сама по себе, требует замедления, тогда как в общем ансамбле, вместе с оркестром, подобное rellentando недопустимо. Этим и отличаются баховские арии от итальянских: оркестр у Баха не просто сопровождает вокальный голос, но выступает самостоятельно и не обязан подчиняться произволу певца или певицы. Последние должны понять, что принимают участие в оркестровом произведении, где им надо выразительно декламировать; они не вправе сами менять темп; выразительность же исполнения достигает тончайшими оттенками ритма и темпа. Когда наши вокалисты поймут это, они станут на правильный путь.

Там, где этого требует смысл слов, темп должен быть заметно изменен. В качестве превосходного примера приведем сопрановую арию «Ich folge dir gleichfalls» из «Страстей по Иоанну». Все обычные замедления здесь вредны, так как нарушают радостно-подвижный характер музыки. Лишь при словах «höre nicht auf, selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten»

можно немного замедлить, ибо музыка изображает усилие в продвижении вперед. Но если замедлить чуть больше, чем надо, то теряется все впечатление от этой арии.

Rallentando в баховских ариях рекомендуется проводить не до самого конца, но в заключение каданса незаметно вернуться к нормальному темпу, дабы оркестр, начиная свою партию, продолжал в том же темпе без внезапного ускорения.

Практически все эти указания говорят о том, что традиционные шаблонные замедления у Баха вредны, законны же и действенны только те, которые основаны на музыкальных и поэтических соображениях. Это значит, что дирижер и певцы должны заранее, еще до первой репетиции, изучить характер арии, темп и его изменения. Причем не надо бояться ни длительных бесед, ни долгих репетиций — они принесут свои плоды. Всех серьезных дирижеров и певцов очень огорчает то малое количество репетиций, которое дается солистам в «Страстях» и кантатах, чем создается одно из труднейших препятствий для хорошего исполнения.

Больше всего наши певцы грешат против баховских темпов в речитативах. Они все время поют слишком медленно и в дурном смысле «переживают», замедляя на каждом слове, которое желают выделить, и в любых кадансах, так что слушатель уже не воспринимает пьесу в целом, но лишь отдельные ее части. Если же певец решит передать словесное предложение так, как его понимал Бах, то он откажется от всякого затягивания, от бессмысленных замедлений, и выразительность исполнения будет искать в декламационном выделении характерных слов. Только в том случае, если смысл текста требует, можно менять темп. Для этого надо изучить искусство переходов, чтобы сохранялись ритм и темп в целом. Лучшего исполнения речитативов можно ожидать лишь тогда, когда наши певцы ясно поймут, что речитативы следует не «петь», но скорее «говорить» с определенным музыкальным аффектом. Как далек еще средний певец от этого идеала, убеждаешься, слушая передачу речитативов в «Страстях». Беда не в том, что все эти замедления и растягивания удлиняют исполнение чуть ли не на полчаса, — значительно хуже, что все время певец «изображает», вместо того чтобы рассказывать, и утомляет слушателя ложным пафосом. При этом пропадают прекрасные места, где Бах в виде исключения заставляет евангелиста «изображать». Желательно, чтобы наши певцы-«евангелисты» почаще читали свой текст по памяти, — тогда они освободились бы от многих традиционных ошибок в исполнении баховских речитативов. Очень часто речитативы исполняются плохо потому, что певец не знает своей партии наизусть.

Если Бах строит пьесу на двух темах, то все искусство состоит в том, чтобы каждую исполнять в свойственном ей темпе,

не нарушая общего темпового единства. Очарование и трудности этой задачи можно изучить на вступительном хоре кантаты № 103. Подобные хоры, в которых композитор ясно предписывает несколько темпов, не редки[1]. В средних частях хоров и арий это понятно само собою, ибо по смыслу их надо исполнять немного скорее или медленнее обрамляющих частей. Но и отдельные периоды требуют своего особого темпа; в заключительном хоре кантаты № 63 сам Бах при словах «Aber niemals laß geschehen» ставит Adagio. Подобные указания, конечно, не являются разрешением любых произвольных замедлений и ускорений, рассчитанных на грубый эффект, и не оправдывают необоснованных изменений темпа, которыми некоторые дирижеры — даже в хоралах — стараются сделать баховскую музыку «интересной».

Когда Бах, следуя поэтическому замыслу, вводит резкое противопоставление двух мотивов, нельзя смягчать этот контраст постепенным переходом от одного темпа к другому. В заключительной арии с хором из кантаты № 67 замедление на последнем такте раздела, построенного на мотиве тревоги, только ослабит впечатление мирного покоя, с мотивом которого вступают духовые[2]; diminuendo здесь также неуместно; чем резче переход, тем лучше. В то время как духовые вступают piano, инструментальные басы еще в одном такте проводят forte свой мотив тревоги. Восклицания хора «Wohl uns» и «Herr» также не должны быть использованы в качестве посредников между двумя темпами.

Вопрос об орнаментике в кантатах и «Страстях» не представляет особых трудностей и разрешается довольно просто, так как Бах почти всегда выписывает в нотах все сложные, а часто и простые украшения. Исполнение указанных Бахом знаков определяется общими принципами, изложенными в трудах Эммануила, Кванца и Тюрка[3].

Трель вообще играют слишком поспешно и беспорядочно. Нашим инструменталистам удивительно трудно вжиться в баховскую манеру исполнения. Лучше всего, если бы дирижер выписал украшения в голосах нотами. Тогда в исполнении соблюдалось бы хоть некоторое единообразие, чего обычно, несмотря на все объяснения, не бывает.

На спокойное и простое исполнение трели надо обращать особое внимание. В басовом сопровождении арии «Mein teurer Heiland» из «Страстей по Иоанну» ее надо исполнять так:

---

[1] Например, вступительные хоры кантат № 31 (Allegro, Adagio, Allegro) и 41. В обеих средних частях композитор требует Adagio и Presto. В юношеских хорах Бах почти всегда сочетает несколько темпов, так как каждую строку текста он сочиняет отдельно.

[2] См. стр. 458.

[3] О баховской орнаментике см. гл. XVI, а также предисловие Руста к Б. VII (орнаментика в кантатах).

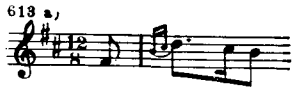
612

Очень часто в зависимости от соседних нот трель лучше играть как простой пральтриллер, например, в дуэте гобоев арии «Sehet, Jesus hat die Hand» из «Страстей по Матфею».

Многие трели, предписанные Бахом для деревянных духовых, и в наше время едва исполнимы, а то и совсем неисполнимы,—тем более во времена Баха, когда эти инструменты были менее совершенными. Исходя из этого, Руст (Б. VII, предисловие, стр. 18) предположил, что знаки t и tr в подобных случаях обозначают своего рода tenuto. Это гипотеза неправдоподобна. При ближайшем рассмотрении создается впечатление, что очень часто Бах ставит знак трели для простого двойного пральтриллера. Во всяком случае, наше предположение удовлетворительно разрешает многие недоумения.

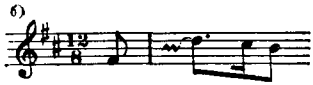
Что касается исполнения орнаментов скрипичного соло в арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею», то прежде всего заметим, что начало ее по партитуре и голосам не такое:

613 а)



а такое:

б)



В вокальной партии арии для тенора из кантаты № 8 в партитуре стоит знак ∿ в голосах же он выписан двумя маленькими нотами. Поэтому толкование, данное в партитуре Баховского общества, правильно. Только в партитуре надо было напечатать подлинный знак, а толкование дать в примечании или в предисловии. Теперь спрашивается: как предполагал Бах исполнять этот шлейфер — в такт или как portamento между *fis* и *d*? Первое естественнее, но дальше в скрипичном соло идут места, подобные следующим:

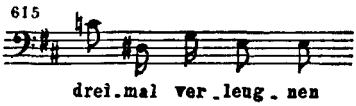
614

Здесь шлейфер полностью выписан нотами. В таком случае, как предполагают многие знатоки,—и, по-видимому, справедливо,—Бах не считался с тактовой чертой. Например, Штокгаузен из Франкфурта вообще полагает, что баховские шлейферы не

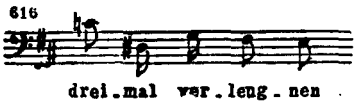
всегда исполняются в такт. Насколько подобный взгляд оправдан исторически, не будем сейчас решать.

Что касается длинных и коротких форшлагов в этой пьесе, то несомненно, что длинные — только те, которые стоят перед пунктированной или непунктированной четвертью, остальные все короткие. Конечно, в обоих случаях ударение падает на форшлаг.

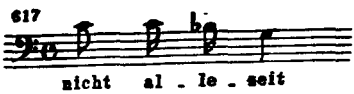
Аподжиатура в узком смысле доставляет неопытным певцам ненужные трудности. Известно, что во времена Баха в вокальных кадансах не записывали нотами восходящую или нисходящую секунду и нисходящую кварту; вместо этого удваивали заключительную ноту и ее длительность. В речитативе из «Страстей по Матфею» стоит:



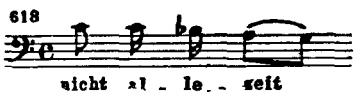

а петь надо так:



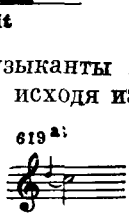

и также каданс:

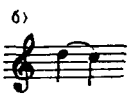



в действительности звучит так:




Как это объяснить? По-видимому, музыканты прежнего времени избегали нотировать задержания; исходя из тех же пред-

посылок, форшлаг записывался так: 


вместо: 


Законы благозвучия сохраняли хотя бы для глаза. Следовательно, в случае аподжиатуры в узком смысле слова речь идет

просто о трех форшлагах в вокальном кадансе. Их не нотировали обычным способом, но совсем выпускали, чтобы в заключительном аккорде не вводить в заблуждение органиста или чембалиста. После того, как объяснена причина подобной нотации, и дилетант перестанет бояться аподжиатур.

Заметим, однако, что не всякий скачок на терцию в вокальном кадансе надо исполнять как аподжиатуру, то есть следуя через промежуточную секунду. Например, Юлиус Штокгаузен очень часто не требовал применения аподжиатур в проходящих кадансах[1].

Многие певцы полагают, что среди коротких форшлагов у Баха надо различать ударные и безударные, то есть исполняемые не в такт. В заслуживающей доверия традиции XVIII столетия вряд ли мы найдем оправдание этому взгляду; и практические опыты убеждают, что короткий акцентируемый форшлаг звучит естественнее неакцентируемого.

В инструментальных произведениях Баха трель всегда начинается с соседней ноты. Допустимы ли для баховских вокальных произведений отступления от этого правила? Этим вопросом надо заняться основательно, но, по-видимому, и в пении нельзя отступать от общего правила. Правда, иногда трель, начатая с главного тона, прозвучит особенно привлекательно, но обычно ее надо исполнять, строго следуя достоверной традиции. Трудно представить себе, чтобы Бах вокальную трель мыслил иначе, чем инструментальную. Всякий певец будет удовлетворен, тщательно и последовательно проработав подобное исполнение. Особенно рекомендуется немного задержаться на главной ноте, прежде чем начать трель с соседней ноты, которую затем ускоряют:

620

Знак tr на коротких нотах обозначает большей частью пральтриллер или двойной пральтриллер.

Для изучения динамики вокальных произведений рекомендуются следующие кантаты: светские — № 206 и 210; духовные — № 162, 147, 154, 46, 105, 8, 84, 95, 66, 42, 187, 151, 32, 48, 133, 91, 122.

В некоторых из своих кантат Бах весьма детально отмечает оттенки forte, piano и pianissimo, например в первом хоре кантаты № 122 и в ариях из кантат № 133 и 187. Обычно же он довольствуется простым чередованием forte и piano. Тем не ме-

[1] Эти сведения сообщил мне господин Теодор Герольд, учитель пения во Франкфурте, многие годы работавший у Штокгаузена в качестве его помощника.

нее в большинстве арий расставленные динамические оттенки непоказательны, ибо piano в оркестровых голосах указывает только на вступление вокального голоса.

Однако мы совершим ошибку, если будем считать, что Бах ограничивался лишь теми оттенками, которые расставлял в партиях своих кантат. Произведения, богато снабженные знаками forte, piano и pianissimo, доказывают обратное. Далее надлежит помнить, что Бах писал свои голоса только для личного пользования, а не для публикации[1]. Главные указания он давал устно. К тому же инструменталисты и певцы, из года в год исполнявшие одни только его произведения и к тому же под его личным руководством, были вполне посвящены во все замыслы Баха и сами находили путь к правильному исполнению.

Из всего сказанного ясно, как мы должны относиться к партиям баховских произведений. Все, что там предписано, надлежит соблюдать; но надо идти дальше и не считать оттенок небаховским, если он соответствует устным наставлениям Баха, хотя композитор и не указал его в голосах.

Как и в клавирных произведениях и в Бранденбургских концертах, предписанные Бахом оттенки надо выделять рельефно. Он любит резкое противопоставление piano и forte, не допуская обычно diminuendo и crescendo для смягчения контраста. Особенно важно это для арий. Оркестровые вступления и интерлюдии должны звучать в хорошем forte; с вступлением вокального голоса инструменты внезапно играют piano. Такой внезапный переход получается не сразу, ему надо учиться. Ни один дирижер не должен бояться таких опытов, дабы вернуться к старой традиции. Вместе с тем это лучшее средство отучить инструменталистов от ложного rallentando. В результате связующие басовые фигуры, которые раньше терялись в diminuendo, теперь будут ясно слышны.

К особенностям баховской динамики относятся эффекты эха; их можно изучить по тщательно размеченным голосам. Нередко композитор выделяет с помощью pianissimo всего лишь два или три такта, причем там, где бы мы сами никогда до этого не додумались. На первый взгляд подобный оттенок кажется внешним и жеманным. Однако многие темы и пассажи рассчитаны на этот эффект, поэтому он является естественным и действенным при сопровождении арий. Как уже было упомянуто, баховские инструменталисты исполняли эхо, расслабляя волос смычка. Чудесное изменение звучности, получаемое с помощью такого приема, с современным смычком, к сожалению, уже недостижимо.

---

[1] В партитурах нет указаний ни для фразировки, ни для динамики. Не внесена даже цифровка континуо. Когда же Бах редактировал свои партии для других исполнителей, например Kyrie и Gloria из си-минорной мессы, он тщательно фразировал их, динамику же только намечал.

В ариях после вступления вокального голоса Бах уже не ставил никаких оттенков, ибо считал, что они определяются правильной декламацией. Несомненно, он заставлял делать все crescendo и dimiduendo, требуемые эмоциональной передачей текста. Все оттенки, музыкально естественные и поэтически оправданные, не только допустимы, но даже должны быть предписаны. Из самой сущности баховской музыки можно уяснить себе, как ненавистно ему было бездушное пение. Чем драматичнее, тем лучше. Даже чисто лирические арии из кантат надо петь с живым внутренним волнением.

Всякое глубоко продуманное восприятие текста вернет певца к простоте. Многое, что вначале он считал действенным, при новом изучении баховской музыки покажется ему дурным внешним эффектом.

Если у певца хорошая и ясная дикция, если он естественно декламирует, а инструменталисты с чувством фразируют и акцентируют даже там, где сопровождают piano, то вопрос о динамике уже разрешен У Баха обычно речь идет не о больших периодах нарастания и ниспадания звучности, а о выделении отдельных слов, хотя бывает и так, что эти подъемы и спады передают руководящую идею его музыки.

Быть может, будет нелишним вновь напомнить, что всякое форсирование звука приносит вред баховскому исполнению.

Хороших баховских певцов сравнительно мало. Большинству не хватает технического фундамента. Они чувствуют правильно, но голос не всегда слушается их. Часто говорят, что баховское пение не имеет ничего общего с искусством bel canto. Это совершенно неверно: баховское пение предполагает его и даже требует еще большего. Желательно, чтобы баховский певец поучился «легкости» пения, к которой стремятся итальянская и французская школы; для этого ему необходимо изучить хорошую итальянскую вокальную литературу. Нельзя забывать, что Бах был воспитан на итальянском вокальном искусстве, без которого немыслимы и его кантаты. Наши певцы обычно исполняют его арии слишком тяжеловесно.

Эту технически совершенную, хотя и внешнюю манеру надо объединить с естественной поэтической декламацией, которая свойственна немецкой музыке. Баховская колоратура едва ли имеет что-либо общее с итальянской. У Баха она не самоцель, но служит декламации. Однако это не облегчает задачу, а затрудняет ее. Певец должен настолько овладеть всеми техническими трудностями, чтобы легко исполнять пассажи, с той естественностью, которая необходима для выразительного пения; слушатель должен воспринимать их не как колоратуры, но как «высказывания». Здесь более уместна напористость, нежели сдержанность.

Столь необходимая для баховской музыки непосредственность звуковой передачи удается только при законченной, совершенной технике. Кажется, многие наши певцы даже не подозревают, как портят их пение «завывания», иначе они не пытались бы так неестественно и жеманно исполнять все свои выдержанные ноты, даже самые короткие. Совершенство вокальной техники — не цель, а средство при исполнении баховских арий и речитативов; напротив, пение должно быть свежим, непосредственным, «детским» в случшем смысле этого слова. Нельзя забывать, что все вокальные партии писались Бахом для мальчиков и совсем юных певцов. Композитор имел дело только с такими интерпретаторами своей музыки, и, конечно, это оказало влияние на его манеру письма.

Поэтому «дамская» чувствительность, с которой многие наши певцы исполняют арии Баха, совершенно чужда ему и несовместима с его музыкой. Надо надеяться, что еще придет время, когда мы снова заинтересуемся естественной легкостью голосов мальчиков и привлечем этих молодых баховских исполнителей к художественному пению. По всей вероятности, падет и предрассудок, утверждающий, что пение мальчиков обязательно должно быть невыразительным. Каждый музыкант испытал на себе самом, что приблизительно от двенадцати до пятнадцати лет его художественное восприятие было исключительно развитым; впоследствии же ему приходилось учиться тому, что у него раньше получалось само собой. Почему в этом возрасте дети могут быть хорошими пианистами и не могут быть певцами, достигшими определенных успехов в этом более естественном искусстве? Всякий, кто внимательно изучил баховские партитуры, знает, что там имеется ряд произведений, которые никогда не зазвучат по-настоящему, если не будут исполнены голосами мальчиков, со свойственными им тембром и свежестью. Придет же, наконец, день, когда свежий голос мальчика пропоет сопрановую кантату № 51!

Кто хоть раз слышал хороший хор мальчиков, исполняющий кантату Баха, тот поймет, что их красивые голоса являются идеалом для баховского хора. Исполнение учеников школы Фомы («Томанер-хор») показывает, чего можно достичь с подобным ансамблем. Преимущества хора мальчиков заключаются в естественной легкости, с которой движутся голоса в высоком регистре, в ясности тембра сопрано и альта, особенно же в однородности общего звучания. Прекрасные линии баховских альтовых голосов ясно слышны только в хоре мальчиков.

Трудности при этом не так велики. Более легкие кантаты при тщательном изучении может исполнить любой неплохой гимназический хор. Некоторые светские кантаты, например «Удовлетворенный Эол» (№ 205), как будто специально созданы для таких хоров. Может быть, работа над баховскими про-

изведениями положит начало новой эпохе культуры пения в наших школах, которые сейчас в этом отношении переживают порой сильный упадок.

Дирижер, располагающий несколькими хорошими голосами мальчиков, может воспользоваться ими для поддержки женских голосов своего хора. Надо неустанно требовать, чтобы cantus firmus в хоралах, где бы они ни встречались, в том числе и в ариях, поручался голосам мальчиков. Кто хоть раз испробовал детские сопрано в каком-либо вступительном хоре хоральной кантаты, тот уже с трудом откажется от них. Не требуется слишком много голосов: полдюжины, наряду с женскими голосами, достаточно, чтобы мелодия прозвучала спокойно и пластично.

И cantus firmus заключительных хоралов превосходно получается при участии мальчиков. Неверно, что от этого страдает изящество исполнения; всякий разумно поставленный опыт опровергает подобные суждения. Напротив, поражаешься, как до сих пор удовлетворялись исполнением хоральных мелодий женскими голосами, у которых нет сочного, «объективного» тона, необходимого для этих мелодий.

Вообще еще не установился единый взгляд на лучший способ исполнения заключительных хоралов. Одни предполагают петь их a cappella без предписанного Бахом или предполагаемого сопровождения струнными и гобоями, к которым можно присоединить еще флейты, а по желанию и медные духовые. Предполагают, что Бах предписал инструментальную поддержку хора только для своих недостаточно подготовленных певцов, наши же, современные, хорошо выученные массовые хоры не нуждаются в этом. Жалко, если в конце концов не откажутся от таких взглядов. В исполнении хоралов a cappella большими хорами заключена серьезная опасность, ибо трудно удержаться от ложных, преувеличенных оттенков. Если четыреста певцов поют хорал fortissimo, а в следующем предложении переходят к еле слышному pianissimo, то, конечно, это произведет сильное впечатление; однако это отнюдь не означает, что подобное исполнение будет правильным. Красивая линия хоральной мелодии теряется в мощных подъемах и спадах и неизбежно связанных с ними rallentando, а также в бесконечно растягиваемых, рассчитанных на эффект фермато. Мелодия не воздействует на слушателя как целое, воспринимаются лишь разрозненные ее куски. Что если бы какую-либо другую простую мелодию в расчете на грубый эффект исполнял такой мощный хор? Но для предельно простого хорала считают это возможным!

Вместо таких преувеличенных оттенков надо ввести выразительную естественную декламацию, из которой следует изгнать всякую сентиментальность и чувствительность. Хор должен скорее говорить, чем петь, при этом небольшие динамические

оттенки придают исполнению характер остро отточенного речитативного пения. Тем самым соблюдается связь слов и предложений; ферматы выдерживаются настолько, насколько требуется естественной паузой дыхания; по смыслу текста их немного сокращают или удлиняют. Тогда приближаются к художественной правде. И хотя хорал в таком исполнении не так сильно воздействует на массы, зато воспитывает их и приучает к более высокому и глубокому художественному восприятию музыки.

При таком исполнении инструменты необходимы[1]. Они создают золотой фундамент для декламации, берут на себя проведение мелодических линий и позволяют певцам сосредоточить свое внимание почти исключительно на изложении текста. Обратим внимание на гармонию и модуляции баховских хоральных произведений: они стремятся не столько к большим динамическим эффектам, сколько к выделению отдельных слов и слогов. Но большие хоры, используя в хоралах pianissimo, поют часто так невнятно, что не слышно уже ни пения, ни речи, а только шепот, который и некритически настроенному слушателю не доставляет удовольствия.

Сказанное не означает, что исполнение хоралов a cappella большими и малыми хорами вообще недопустимо; бывают обстоятельства, когда было бы неправильным отказываться от элементарных эффектов, производимых подобными хорами. Исключение, однако, не должно стать правилом. Вообще все бездушное в исполнении баховской музыки противоречит ее сущности.

Желательны ли большие хоры при исполнении кантат и «Страстей»? На этот вопрос можно ответить лишь в общих чертах. Однозначного решения нет. Ясно, что баховская музыка с ее сложным голосоведением не рассчитана на массовое воздействие, подобно ораториям Генделя. Можно назвать целый ряд произведений, которые даже по своим внешним признакам требуют совсем небольшого состава. Таковы кантаты, в которых Бах сочетает с хором соло скрипки или гобоя. В других же сочинениях большой хор недопустим по иным соображениям: эти кантаты по самому своему существу являются своеобразной камерной музыкой. Произведения для вокального квинтета, с тремя-четырьмя певцами на каждый голос, которых Бах имел в своем распоряжении, значительно более многочисленны, чем обычно думают. Далее надо признать, что и его большие и мощные творения прекрасно звучат при небольшом составе хора — от шести до восьми хороших певцов на каждый голос. Юлиус

---

[1] Инструменты должны сопровождать пение и там, где в большом Баховском издании они не предписаны. Если в каком-либо хорале они не указаны, значит, голоса кантаты утеряны. В партитурах Бах очень редко дает инструментовку хорала, он даже не вписывает текст, а приводит только начальную строку.

Штокгаузен со своим ученическим хором исполнял так «Страсти по Иоанну», и его опыты дали исключительно благоприятные результаты. Поэтому желательно почаще исполнять баховские произведения с хорошим небольшим хором. Несомненно, что с таким составом голосоведение выступает наиболее отчетливо.

С другой стороны, принимая во внимание наши музыкальные традиции, а часто и размеры современных концертных залов, нельзя отрицать преимущества большого хора. Баху и не снилось исполнение его Gloria, Et resurrexit и Osanna из си-минорной мессы тремя- или четырьмястами певцов; однако на это отваживаются, и с большим успехом. Только не следует забывать, что это всего лишь смелые опыты. Если хор состоит хотя бы из полутора сотен певцов, то возникает опасность: линии вокальной полифонии приобретают массивность и тяжеловесность, не свойственные баховской музыке. Слушатели и дирижеры в данном отношении проявляют часто счастливую наивность и нетребовательность. Они удовлетворяются исполнением, в котором часто слышится скорее какой-то смутный гул, чем баховская полифония, и не соблюдается даже точная согласованность пения. Зигфрид Окс убедительно доказал, что и с очень большим хором можно получить ту же ясность, точность и изящество, что и с маленьким. Поэтому концерты Берлинской филармонии являются значительным достижением в истории интерпретации Баха.

Динамические оттенки с нашими большими хорами по необходимости должны быть более остро очерчены, чем при исполнении баховским составом. Но допустимы только просто задуманные динамические планы. Почти в каждом произведении дирижер замечает, что множество интересных оттенков, применяемых уже на хоровой репетиции, оказываются лишними, как только присоединяются оркестр и орган. В хорах, как и в хоралах, динамические возможности ограничены рамками напряженной декламации. Поводы для общего большого crescendo и diminuendo встречаются не так уж часто. Оттенки же, вводимые только для разнообразия, недопустимы. Напротив, чем больше занимаешься Бахом, тем яснее понимаешь необходимость тщательно разработанного четкого произношения.

Некоторое martellato при исполнении колоратур — изредка и в меру применяемое — производит хорошее впечатление, ибо яснее выделяет фразу, чем обычная строгая связанность, при которой звуки сливаются. Но малейшее преувеличение здесь недопустимо.

Если хор декламирует правильно и оркестр хорошо фразирует и акцентирует, то слушатель и не почувствует потребности во многих и притом сильных динамических оттенках. Все заменяет голосоведение, если оно проводится достаточно живо:

скопление голосов создает напряжение, уменьшение количества голосов — естественную разрядку. Очень часто лишние оттенки только отвлекают внимание слушателя от ощущения естественной динамики, которое вызывает в нем баховская полифония. Особенно во вступительных хорах хоральных кантат надо остерегаться увлечения динамикой.

В своих хорах Бах почти не дает никаких конкретных динамических указаний. Однако из наблюдений за поведением инструментов можно вывести ценные указания для чередования forte и piano. Если играет весь оркестр, то обычно соответствующая часть требует forte; если он частично или полностью умолкает, то большей частью предполагается piano. Вообще надо заметить, что большие crescendo и diminuendo, которые мы осуществляем динамически, Бах создает изменением состава оркестра: вступают новые инструменты или некоторые умолкают. Следовательно, нарастание звучности у него равносильно увеличению числа облигатных и сопровождающих голосов, а спад — их уменьшению. Это положение исключительно важно для толкования его партитур.

Как и в Бранденбургских концертах, баховский хор часто разделяется на два ансамбля — tutti и solo. Обычно Бах устно определял вступление рипиенистов, то есть участников общего хора — tutti. К счастью, в некоторых голосах есть его указания, касающиеся смены tutti и solo, например, во вступительных хорах из кантат № 76, 109, 71, в заключительном хоре из первой части кантаты № 21 и в первом хоре кантаты № 24. Для вступительного хора кантаты № 110 он пишет даже отдельные партии для рипиенистов. Со своим маленьким хором он создает две звуковые массы; как разнообразны были бы звучания в больших хорах, если бы он их имел!

Piano и forte, достигаемые громким или тихим пением, никогда не могут заменить динамических контрастов, создаваемых увеличением и уменьшением числа голосов. Изменение состава хора естественнее, если требуется противопоставление звучностей разной силы, а не постепенный переход из одной в другую, — оно звучит превосходно. Небольшой хор проводит голоса в piano значительно лучше, чем массовый хор в продолжительном pianissimo, когда голосоведение часто становится совсем неясным. Бах требует подобных эффектов. Почему так противятся этому? Во всяком случае, одно требование должно быть выполнено: в средней части хора, в которой инструменты молчат, участвуют не все певцы. Каких эффектов можно достичь в фугах, последовательно увеличивая число голосов при более важных проведениях или в лирических хорах из кантат № 104 и 123, чередуя различные хоровые звучности! Какой богатый материал для подобных интересных опытов предоставляют нам большие хоры праздничных кантат!

Мы уже говорили, к какому абсурду приводит сплошное применение большого хора в «Страстях». В хоралах лучше всего ограничиться тридцатью или сорока хорошими певцами.

Наоборот, можно утверждать, что не все номера, которые мы называем сольными, Бах поручал только солистам. У него не было такого резкого разделения между сольным и хоровым пением, как это сейчас принято. Вспомним, что его хористы были солистами и солисты — хористами! Лучшие из них упражнялись в колоратуре. Может быть, исполнение некоторых сольных номеров он поручал двум, а то и трем певцам, ибо голоса мальчиков хорошо смешиваются. Иногда спрашиваешь себя, как мог он так построить и инструментовать оркестровое сопровождение какой-либо арии или дуэта, что даже лучшие певцы не могут одолеть его и спеть так, чтобы их было слышно. Кто скажет, что слышал более или менее удовлетворительное исполнение вступительного дуэта кантаты № 60? При одном взгляде в партитуру сразу видишь, что и лучшие певцы-солисты не могут справиться со своей партией. Может быть, разгадку надо искать в исполнении сольного номера двумя певцами? Кто слышал когда-либо голоса мальчиков, не видя их, тот знает, что в одноголосных местах почти невозможно обнаружить, сколько человек поет — один или два. Исходя из практических соображений об исполнении сольных номеров несколькими певцами, Фойгт совершенно правильно замечает, что у Баха сольный номер «не выражает индивидуального чувства в противоположность хору, передающему общее чувство», а поэтому и не должен «поручаться отдельному лицу» [1].

Никто не оспаривает, что вступительный дуэт из «Пасхальной оратории» требует хорового исполнения; целый ряд дуэтов и терцетов из позднейших кантат также лучше всего звучит, если каждый голос поручается нескольким певцам,— об этом мы уже говорили, разбирая последние кантаты [2].

Правильное понимание партитуры очень важно для оркестровых партий. Piano в инструментальных голосах арий означает не только вступление вокального голоса, при котором инструмент играет тихо, но также и уменьшение числа исполнителей: рипиенисты (участники tutti) должны умолкнуть с вступлением вокального голоса. Следовательно, и инструментальное piano достигается уменьшением числа исполнителей. Постепенно, хотя и медленно, мы возвращаемся к этому естественному употреблению tutti для вступлений и интерлюдий и senza ripieni — для сопровождения вокального голоса. Все на-

---

[1] W. Voigt. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. Bachjahrbuch 1906, S. 1—42.

[2] См., например, превосходные простые дуэты и терцеты в кантатах № 33, 38, 116, 79, 124, 125, 10, 113, 78.

чинают понимать преимущество piano, достигаемого уменьшением числа иструменталистов, сравнивая его с pianissimo большого оркестра. Оно звучит лучше, более гибко в модуляционном отношении, голосоведение выделяется яснее. Так как каждый инструмент не должен уже давать pianissimo, но может играть обычным звуком, то легче фразировать и акцентировать; и оттенки получаются при этом значительно более одушевленные. Вначале такое сопровождение кажется слушателю странно прозрачным, но вскоре он привыкает, входит во вкус и уже не боится каждую минуту, что в следующее мгновение оркестр заглушит вокальный голос.

Однако в наших больших концертных залах исполнять Баха со слишком малым составом оркестра невозможно. При струнном сопровождении обычно лучше всего брать по два исполнителя для первой и второй скрипки и альта; для виолончели и контрабаса — по одному[1]. В одном из речитативов кантаты № 174 Бах требует тройного состава для струнных.

Piano относится не только к одному инструменту, рипиенисты которого в определенном месте должны молчать, но и к другим, исполняющим в tutti ту же партию. В обоих дуэтах из кантаты № 58 три гобоя в разделах tutti идут вместе со струнными; там же, где вступает вокальный голос, им предписывается tacet (молчать), а струнные сопровождают; третий гобой поддерживает сопрано, исполняющее хорал. Подобное же находим и в альтовой арии из кантаты № 151. Гобои д'амур сопровождают ее; в разделах tutti скрипки и альты присоединяются к партии гобоев. В первом хоре кантаты № 94 ради эффекта эха композитор заставляет гобои то играть вместе со скрипками, то молчать.

Только случайно сохранились эти указания; устные указания Баха своим инструменталистам в виде исключения здесь помечены в партиях. В ариях, где гобои и скрипки играют в унисон, piano часто предписывает умолкнуть то духовым, то струнным. Это правило хорошо испытать на кантатах № 56 и 55; по партитуре Баховского общества во вступительных номерах указанных кантат гобои с самого начала и до конца играют вместе со струнными. Однако это неверно: пение поддерживается или только струнными, или только духовыми, или по очереди то теми, то другими.

В арии «Sanfte soll mein Todeskummer» из «Пасхальной оратории» флейты удваивают в октаву скрипки. Но вряд ли они

---

[1] Во время одного очень поучительного исполнения «Страстей по Матфею» в Базельском соборе (1906) я заметил, что многие инструментальные партии не были слышны, так как для такого большого помещения оркестр был мал; особенно это ощущалось в сопровождении партии Христа. Зато в некоторых местах преимущество малого оркестра блестяще оправдалось.

играли все время,— скорее всего умолкали, когда вступал голос.

Партии инструментов, удваивающих другие голоса только в tutti, выписаны здесь полностью, но это нисколько не опровергает наши утверждения. Переписывали именно облигатные партии, но указания о том, где они должны были действительно исполняться соответствующим инструментом, предоставлялись дирижеру. Особых партий для рипиенистов обычно не писали.

Буквальное следование партитуре и ее указаниям может привести к абсурду. В начале одной кантаты помечено, что фагот исполняет партию виолончели. Тот, кто заставит играть фагот на протяжении всей кантаты, совершит грубую ошибку: он участвует только в сопровождении хора и еще, может быть, в tutti некоторых арий с более густым сопровождением.

Наоборот, отсутствие замечаний об участии фагота не значит, что его нельзя привлекать для поддержки басов, по крайней мере в сопровождении хора. В большей части хоров это даже необходимо; если же хор большой, то хорошо взять не один фагот, а два или три. Так же надо поступать и для tutti в ариях, когда скрипки и альты поддерживаются деревянными.

Вообще в сопровождении надо отваживаться на многое, чего нет ни в партитуре, ни в партиях и что все же согласуется с намерениями Баха. Вспомним, что в школе Фомы при переписке партий стремились обойтись возможно меньшим числом; даже хоровые голоса обычно давались в одном экземпляре. Инструменталисты большей частью играли свои партии стоя, они знали их почти наизусть. Поэтому исполнители на дополнительных инструментах, удваивавших партии других инструментов, могли играть в tutti по тем же нотам.

Если в какой-либо арии по изданию Баховского общества в сопровождении указан гобой, то из этого не следует, что он должен всегда играть с начала до конца. Прежде всего, если в распоряжении Баха имелось бы еще два или три гобоиста, им не пришлось бы отдыхать: играть мощную, сильную тему в tutti он поручил бы всем имеющимся у него гобоистам. Далее, не исключена также возможность поддержки гобоев двумя или несколькими струнными; в tutti они играли по тем же партиям.

Однако не требуется и такая историческая справка — часто сама музыка говорит нам, что в tutti арий, сопровождаемых духовыми, хорошо удвоить состав солирующих инструментов, или добавить струнные, или и то и другое вместе. Разве не покажется нелепым, когда смелая, горделивая тема только слегка намечается одним гобоем или одной флейтой? В первую очередь для Баха важен голос, а не инструмент, поэтому всякая разумная помощь позволительна и необходима.

Для сопровождающего инструментального дуэта хоральной арии для сопрано из кантаты № 86 предписаны два гобоя. Но

даже лучшие инструменталисты не могут исполнить эти поистине упрямые пассажи так, чтобы музыка производила должное впечатление. Значит в tutti надо удвоить гобои, а также привлечь все скрипки. Обратим внимание, как много тем проводится одними гобоями, если строго следовать партитуре, тогда как фразировка задумана столь скрипично, что общая связь нот и их акцентировка просто невозможны без помощи скрипок. Так, например, поддержка гобоев струнными необходима в tutti вступительного хора кантаты № 44, в первой арии кантаты № 41 и в хоральной арии для сопрано из кантаты № 95. Также и в некоторых ариях для солирующего гобоя иногда необходимо участие струнных в tutti. Не только гобои, но в большом концертном зале и пение хорошо поддерживать струнными, если только они не заглушают голос.

Какие добавления можно вносить в сопровождение арий, видно из тех партитур Баха, где он сам пометил участие гобоев наряду с первыми и вторыми скрипками. Иногда удивляются, почему альты у него ведут свою партию без поддержки taille (гобоя da caccia), которое Бах использовал вместо третьего гобоя. Но, в свою очередь, Бах удивился бы, с какой стати ему приписывают подобную непоследовательность,— ведь он предполагает участие taille точно так же, как и гобоев; только дело заключается в том, что его система нотации требовала особых партий лишь для гобоев, а taille мог играть по альтовой партии. Но... быть может, в данный момент ему, к сожалению, просто не хватало третьего гобоиста?

Если тема требует этого, то солирующую флейту в tutti поддерживают гобоем, или скрипкой, или обоими вместе. Необходимость подобной поддержки особенно ясно видна на примере последней теноровой арии из кантаты № 130.

Очень часто хорошее впечатление производит поддержка гобоев флейтами. В кантате № 81 там, где Бах предписывает флейты, предполагается участие гобоев, и, наоборот, если указаны гобои, должны быть и флейты — это несомненно уже из того, что оба инструмента играют по одной партии[1]. Первая и последняя арии превосходно звучат в таком исполнении.

Гобои в сопровождении хоров обязательно сопровождаются флейтами, местами — по желанию — в верхней октаве; иногда без этого гобои вообще не слышны. При разборе «Страстей» уже было сказано, что сами флейты должны поддерживаться флейтой piccolo, чтобы были слышны их пассажи.

Для правильного выделения облигатных голосов не надо бояться никаких комбинаций инструментов; все они встречаются в баховских партитурах. Во вступительном хоре кантаты № 105, чтобы выделить гобой, Бах присоединяет даже валторну.

---

[1] См. тонкие замечания Руста: Б. XX/1, стр. 14.

Может быть, надо осмелиться и некоторые скрипичные соло в tutti исполнять двумя или несколькими скрипками. Когда Бах пишет «скрипичное соло», то очень часто он указывает лишь на то, что партия слишком трудна для его обычных исполнителей. Так как в наших оркестрах есть немало инструменталистов, виртуозно владеющих техникой, то, конечно, сам Бах при подобных обстоятельствах поручил бы исполнение темы, требующей сильной звучности, нескольким скрипачам. Хорошо испробовать это в Laudamus te из си-минорной мессы.

Предложенные усиления голосов надо испытывать в каждом отдельном случае. Есть tutti, в которых любая поддержка солирующих инструментов недопустима, ибо многие партии написаны для флейты или гобоя в расчете именно на их особенности,— тогда участие других инструментов лишь испортит общее впечатление. Но удвоение инструментов редко может повредить.

Прежде всего мы требуем, чтобы дирижер со вкусом и тактом истолковал баховскую партитуру. Кто знает, как Бах писал свои произведения и как они дошли до нас, тот не будет возражать против нашего принципа. В первую очередь Бах писал облигатные голоса, а не партии для отдельных инструментов; индивидуальность инструмента при его манере письма интересовала его меньше. Он инструментует не по-современному, но так же, как региструет на органе: дает главную звуковую окраску [1]. Если присоединение других инструментов только сильнее выделяет ее, то баховский замысел не терпит ущерба. Вспомним, что многие баховские партитуры дошли до нас без всяких указаний в отношении инструментовки. Если же при этом случайно утеряны партии, то и знаток Баха нередко испытывает сомнения, если он должен обозначить предусматривавшуюся ранее инструментовку.

Повторяя кантату, Бах не раз заменял один солирующий инструмент другим. Нужда заставляла его довольно часто прибегать к этому. Что мог он делать, когда возобновлял старую кантату с трудным флейтовым соло, а хорошего флейтиста не было? В официальной записке от 1730 года Бах сообщает, что у него нет ни третьего трубача, ни третьего гобоиста, ни флейтиста, ни альтиста, ни виолончелиста, ни контрабасиста, даже скрипачей недостаточно, а на фаготе играет помощник городских трубачей! [2]

Следовательно, мы не предлагаем открыть двери любому произволу, а только осуществлять при исполнении инструментальных партий то, что сделал бы сам композитор, если бы у

---

[1] Это общее положение нуждается в ограничении и только тогда будет правильным — знаток партитуры поймет меня. Чтобы пояснить неспециалисту, надо привести множество примеров, важность которых последний все равно не уяснит себе.

[2] См.: Шпитта II, стр. 75.

него было время и хорошие исполнители. Многие справедливо жалуются, что баховская музыка не производит должного впечатления. Чтобы избежать этих упреков, надо отказаться от предрассудка, будто немногие дошедшие до нас партии дают объективную картину баховского исполнения и будто бы такая бездушная передача его музыки правильна. Способ же и меру применяемой свободы определяют не теории, а непрестанно повторяемые опыты. Что хорошо воздействует и звучит без расчета на внешние эффекты, всегда будет художественно оправдано.

Обычный баховский оркестр в кантатах доставляет слушателю, когда он привыкнет к нему, неомраченное наслаждение. Он так полюбит металлическое звучание, возникающее из взаимодействия деревянных духовых и струнных, что уже не сможет обойтись без него. В качестве примера прекрасной инструментовки приведем кантату № 123, вступительный хор которой сопровождают две флейты, два гобоя д'амур и струнные.

Если Баха не удовлетворяет такой простой оркестр, он усиливает его духовыми. В первом хоре кантаты № 1 две валторны присоединяются к двум гобоям, двум концертирующим скрипкам и другим струнным; вступительный хор кантаты № 25 сопровождают струнные и гобои, а хор из четырех медных духовых инструментов и трех флейт проводит хорал; в кантате № 143 композитор добавляет три валторны.

Праздничный оркестр отличается от обычного четырьмя трубами, присоединенными к струнным и деревянным духовым. Типична инструментовка кантаты № 119: оркестр состоит из четырех труб, двух флейт, трех гобоев и трех струнных.

В сопровождении сольных номеров Бах выказывает особую любовь к духовым. Для двух первых номеров кантаты № 175 он применяет флейты; инструментальная часть басовой арии исполняется двумя трубами. Речитатив кантаты № 183 (вторая редакция) сопровождается двумя гобоями da caccia и двумя гобоями д'амур. В первой арии кантаты № 130 и в басовой арии кантаты № 172 вокальный голос состязается с тремя трубами и литаврами; в одном из речитативов кантаты № 119 совместно играют литавры, четыре трубы, две флейты и два гобоя; одной трубой он ограничивается в последней арии из кантаты № 77. Насколько он любит металлическую звучность, показывает целый ряд его мотетных хоров, в которых вокальные голоса удваиваются медными духовыми.

Бах пользовался оркестром городских трубачей; поэтому у него встречается целый ряд инструментов, которые нам уже не знакомы. Необходима ли переработка его партитур? Можно ли их исполнять в том виде, как они написаны, или требуется переделка, дабы эффекты и звучности, к которым он стремился, стали после переинструментовки современными?

Современный оркестр возник из старого благодаря отбору. Во всех группах инструментов, струнных, деревянных духовых и медных, отпал целый ряд «промежуточных» инструментов. Сохранились только наиболее совершенные и разносторонне применяемые. Пренебрегают применением одного и того же инструмента во всевозможных регистрах и настройках. Реформа, исходящая из Италии, одновременно принесла некоторое обеднение. Бах, современник этой реформы, игнорировал ее. Он применяет инструменты, которые в его время уже отмирали, тогда как Гендель пишет для современного упрощенного оркестра.

Конечно, сильнее всего реформа коснулась духовых инструментов. Но и целый ряд струнных перестал существовать.

Бах применяет еще скрипку piccolo, маленькую квартовую скрипку; он применяет ее в октаву вместе с обычной скрипкой. Значительная роль отведена ей в кантате № 96; она исполняет там концертирующую партию вместе с флейтой piccolo.

Гамба, к которой композитор обращается в «Страстях»,— шестиструнный инструмент, нечто среднее между виолончелью и альтом. Виола д'амур, которую он применяет в «Страстях по Иоанну», приближается к альту. Она имела семь струн: смычок касался кишечных струн, под ними находилось семь металлических; последние служили для резонанса и придавали звуку своеобразную красоту.

Много забот доставляли Баху большие струнные инструменты. Наш контрабас еще не существовал. Violone и Violone grosso, которые он иногда применял в больших хорах, были так несовершенны, что при всем желании на них нельзя было исполнять в басу пассажи [1]. Исполнитель ограничивался основными опорными нотами, предоставляя играть остальные виолончели и другим струнным, звучавшим на октаву выше: виолончели piccolo и изобретенной Бахом Viola pomposa [2]. В кан-

---

[1] Баховские Violone не могли исполнять басовых партий, например, таких, как в первом хоре кантаты № 117. Вспомним, что очень часто для исполнения партий виолончели и Violone он имел в своем распоряжении только учеников, как это явствует из его записки магистрату от 1730 года (Шпитта II, стр. 76).

Обычно исполнители на Violone и неопытные виолончелисты играли свои партии как им вздумается. Иногда же Бах писал для них упрощенные партии, так что в партитуре стоят два баса: один простой, другой с богатой фигурацией, например, в синфонии свадебной кантаты № 196 и в ариях для баса из кантаты № 149. Иногда замечается некоторая независимость между обоими басами, например, в хоральном дуэте для сопрано и тенора из кантаты № 42; вполне независимы они в альтовой арии из кантаты № 70. См. еще кантаты № 132 и 210.

[2] В партитурах этот инструмент не обозначен. Возможно, что Viola pomposa и виолончель piccolo — один и тот же инструмент. Последний звучал на октаву ниже, чем нотировался, как это с несомненностью выясняется из партий кантаты № 41. Соло для виолончели piccolo встречается и в других кантатах, например, в кантате № 49.

татах позднейшего времени Бах часто поручает виолончели piccolo сольные партии.

Заменять ли нам сейчас эти инструменты и какими именно? Viola pomposa и виолончелью piccolo можно вполне пренебречь. Они нужны были Баху для ясной разработки басов, чего можно достичь и другим путем благодаря усовершенствованию контрабасов. Сольные номера виолончели piccolo могут играть хорошие виолончелисты; по желанию они могут быть разделены между виолончелью и альтом. Отсутствие виолы д'амур отразится только на «Страстях по Иоанну». Напротив, игру на гамбе надо возобновить, ибо плохо получается, когда ее партию поручают виолончели, или альту, или им обоим вместе. Заметим, что именно в наше время почувствовали обеднение группы струнных и пытаются восполнить этот недостаток. Со временем все виолончелисты будут играть и на гамбе. Уже ради современного оркестра следовало бы стремиться к увеличению диапазона струнных в верхних регистрах. Тогда можно будет во многих партитурах выделять скрипичные партии в духе Баха, хотя бы и без его прямых указаний, поддерживая их игрой на октаву выше.

Вообще все, что соответствует привлечению 4-футовых органных регистров, вполне в духе Баха, ведь и сам он удваивает в октаву виолончель виолончелью piccolo и скрипку — скрипкой piccolo.

Наряду с поперечной флейтой он применяет и продольную (с наконечником). В этом отношении он был уже единственным среди музыкантов того времени. Продольная флейта встречается даже в его более поздних произведениях, например в кантате № 127, написанной в конце тридцатых годов. Из более ранних кантат, в которых он применяет этот инструмент, назовем кантаты № 106 и 81.

Отсутствие продольной флейты с наконечником не является большой потерей. Ее трубка длинна и подобна открытой флейтовой трубе органа. От шести до восьми отверстий делали возможным извлечение на этом примитивном инструменте различных тонов; некоторые из них не были чистыми, ибо отверстия не полностью закрывались. Звучность из-за отсутствия обертонов была мягкая, но не выразительная [1].

При наличии современной поперечной флейты партии продольной флейты едва ли будут звучать хуже. Какая флейта — металлическая или деревянная — лучше передает баховские партии? Французы пользуются исключительно металлической флейтой, она удобнее в отношении извлечения звука. Во многих сольных номерах она звучит несомненно лучше, чем при-

[1] Были даже мощные басовые инструменты данного типа. См.: Ernst Eutin g. Zur Geschichte der Baßinstrumente im XVI. und XVII. Jahrhundert. Inauguraldissertation, Berlin 1899, S. 15 ff.

нятая почти всюду в Германии деревянная флейта. Но для хоров предпочтительнее округлый, полный звук деревянной флейты. В конце концов мы придем к тому, чтобы пользоваться обеими.

До недавнего времени вопрос о гобоях в баховском оркестре был значительно сложнее, чем сейчас. Встречающиеся у Баха гобой da caccia и гобой д'амур заменяли до сих пор английским рожком, который превосходно замещает гобой da caccia, но является плохим суррогатом для гобоя д'амур, так как последний звучит значительно мягче и нежнее английского рожка[1]. Но сейчас уже ввели в современный оркестр гобой д'амур. Любой более или менее опытный исполнитель без большого труда научится играть на нем. Множество прекрасных партий из баховских партитур, предназначенных для гобоя д'амур, впервые зазвучат по-настоящему, если будут исполнены на этом иструменте. И немузыкант сразу же заметит различие.

Очень запутан вопрос о медных инструментах. Композитор применяет тромбоны, корнеты, трубы и валторны.

Ко времени Баха семейство тромбонов существовало еще в полном виде и разделялось на сопрановые, альтовые, теноровые и басовые тромбоны[2]. Они допускали значительно более чистую игру, чем трубы, но на них можно было играть только в певучих местах; городские трубачи исполняли на тромбонах хоралы. Соответственно этому и Бах применяет их не в оркестре, но для сопровождения мотетных хоров; каждый голос поддерживается одним тромбоном, как, например, во вступительном хоре кантаты № 2.

Следуя городским трубачам, Бах часто заменял дискантовый тромбон корнетом (Zinken). К этому же семейству относится и серпент — басовый корнет — и, по всей вероятности, Lituus, предписанный для кантаты № 118. Дискантовые корнеты имели семь отверстий; чтобы сыграть весь ряд звуков, исполнителю приходилось, как и на флейте с наконечником, не полностью закрывать отверстия, отчего некоторые тона никогда не получались вполне чистыми.

Корнеты имели не слишком сильный, светлый звук — нечто среднее между звучанием труб и деревянных духовых.

---

[1] Гобой д'амур приблизительно соответствует альтовому гобою, гобой da caccia — теноровому; taille — третий гобой — без ущерба может быть заменен английским рожком, который является только усовершенствованным старинным гобоем da caccia. Макс Зейфферт в интересной работе «Praktische Bearbeitung Bachscher Kompositionen» (Bachjahrbuch 1904, S. 5 ff.) считает, что «хорошо проведенные опыты убедят нас в нецелесообразности сохранения старинных инструментов»; конечно, для гобоя д'амур *можно сделать исключение*. В принципе же он совершенно прав.

[2] Кулиса тромбона впервые упоминается у Царлино в 1588 году. См.: Euting. Blasinstrumente, 1899.

Бах применял их для поддержки cantus firmus в больших хоральных хорах и, конечно, в тех случаях, о которых ничего не говорят нам ни партитура, ни голоса, ибо духовики знали свою партию на память.

В мотетных хорах, сопровождаемых духовыми, сопрановый и альтовый тромбон лучше всего заменить флюгельгорном; партии тенорового и басового тромбона надо исполнять подлинными инструментами, причем лучше пользоваться тромбонами с кулисами, чем вентильными[1]. Заметим еще, что тогдашние тромбоны были мензурованы более узко, поэтому звучали не так сильно, как наши, зато светлее; но необходимая пропорция сохраняется, ибо наши хоры значительно сильнее баховских.

Если применение медных духовых почему-либо невозможно, то для мотетных хоров их заменяют простыми деревянными духовыми с наиболее полным составом струнных; получается вполне удовлетворительный эффект. При этом рекомендуется испробовать органное сопровождение с тонкими язычковыми голосами. Если верхний голос проводит хоральную мелодию, он во всех случаях поддерживается трубой.

Конечно, все хоральные мелодии в хорах, кроме заключительных хоралов, выделяются трубой,— даже там, где партитура не содержит по этому поводу никаких указаний.

Относительно трубы и техники, которую требовал от нее Бах в своих произведениях, существовали раньше самые смутные представления; только серьезный труд Эйхборна внес здесь ясность[2]. Прежде всего надо покончить с предрассудком, будто на тогдашних натуральных трубах можно было сыграть то, что на наших вентильных принципиально невозможно. Бах предлагал своим трубачам пассажи, которые на их инструментах исполнялись приблизительно с таким же трудом, как на наших. Разница только в том, что его трубачи привыкли к этому, а наши — нет.

Единственно известная тогда натуральная труба имела цилиндрическую форму; кверху немного суженная, она была несколько согнута, как кавалерийская труба. Применяли преимущественно трубы в строе C и D. Такая труба дает, как простая свирель, основной тон, октаву, квинту, чистую кварту, большую терцию, малую терцию, малую септиму, большую се-

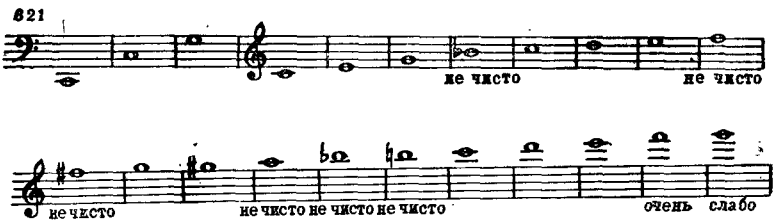
---

[1] Труба с кулисами была известна еще во времена Баха, он называет ее Tromba da tirarsi. В Англии они применяются и сейчас; ими можно пользоваться, так как они вполне соответствуют дискантовому тромбону.

[2] Все сообщаемые сведения заимствованы из его книги: H. Eichborn. Die Trompete in alter und neuer Zeit (Leipzig, 1881), Das alte Clarinblasen auf Trompete (Leipzig, 1894). Ценные технические сведения сообщил мне господин Вильг. Рифф, учитель игры на трубе в Страсбургской консерватории.

кунду, затем диатоническую гамму, хотя и не совсем чистую в четвертой октаве, и хроматическую — в пятой, начиная от основного тона. Эти тона получаются на трубе вдуванием различной силы и различными колебаниями губ, заменяющими здесь трость мундштука гобоя. Так как две нижние октавы беднее по звуку, то практически имеют значение только несколько тонов в средней октаве и предпоследняя, диатоническая. Ее можно дополнить еще тремя тонами, например в трубе C — fis, gis и h. Следовательно, в распоряжении трубача имелось четыре тона третьей октавы, диатоническая гамма четвертой вместе с fis, gis и h[1], из пятой же хроматической октавы можно было пользоваться в крайнем случае четырьмя первыми диатоническими тонами, так как остальные, в принципе возможные, требовали уже практически недостижимого сложного положения губ. Несмотря на это, во Втором Бранденбургском концерте Бах, как известно, предлагает солирующей трубе исполнить и пятый диатонический тон этой октавы, то есть g.

По Эйхборну звукоряд трубы следующий:




Таинственное искусство игры на этой трубе (Clarinblasen) являлось результатом непрерывных упражнений с юности ради овладения высокими тонами. Вот почему Бах пишет партии для трубы в таком высоком регистре.

Легкость извлечения звука на таком простом инструменте и узкая мензура облегчали игру на трубе[2]. Для высокого регистра пользовались еще особым мундштуком. При более плоском и остроугольном мундштуке легче извлекать высокие тона и артикулировать. По Эйхборну, идеальный мундштук имеет следующее сечение:

Правда, звук от этого меняется не в лучшую сторону. Он становится бездушным и невыразительным в высоком регистре.

[1] Дальнейшее обогащение диатонической октавы стало возможным благодаря «закупориванию раструба», заимствованному от техники игры на валторне. Во времена Баха этого приема еще не знали.

[2] Чем у́же мензурована труба, тем легче дается верхний регистр и труднее — низкий. В среднем и нижнем регистрах она звучит сухо, в высоком — звук ее красив.

Итак, нельзя считать, что баховские трубачи идеально исполняли свои партии. И в лучшем случае, как видно из приведенной таблицы, многие тона были нечистыми, другие вибрировали; в верхнем регистре некрасивый звук напоминал звук детской трубы. Единственное преимущество этого инструмента, правда очень важное для баховского оркестра, заключалось в том, что он звучал слабее нашей трубы; два гобоя могли противостоять трубе.

С тех пор, как перестали писать партитуру с облигатными голосами, то есть с середины XVIII столетия, потеряли свое значение высокие трубы. К этому времени прекращают свое существование и городские трубачи. На рубеже XIX века в Англии и Германии начинают строить вентильные трубы, из которых затем и возникает современный инструмент. Наша труба построена так, что объединяет в себе несколько труб, потому что раструб открывается и закрывается вентилями и корпус по желанию можно удлинять и укорачивать. Комбинации трех вентилей современной трубы дают семь положений. Комбинируя же употребительные диатонические ноты каждой составной трубы, получаем весь хроматический звукоряд. Природа трубы осталась та же. Исполнитель, как и раньше, играет на «натуральной трубе», но каждый раз, нажимая пальцем, играет на той, на которой соответствующий тон выходит естественнее и чище. Не получается только натуральная нижняя терция. Но техника вдувания (Clarinblasen) возможна та же, что и на натуральной трубе.

Правда, требуется выполнение еще некоторых условий. Когда музыканты обсуждали однажды возможность исполнения баховских пассажей для трубы и предлагали всевозможные теории, директор Брюссельской консерватории Геварт сухо заметил: «Это вопрос о мундштуке и упражнении». Он вполне прав.

С обычным мундштуком невозможно легко и уверенно ориентироваться в предписанных Бахом высоких регистрах. Плоские мундштуки облегчают это. Надо только найти правильный тип мундштука, и губы наших трубачей должны привыкнуть к нему. Слишком плоским он не должен быть, иначе пострадает красота звука [1].

Конечно, искусство уверенного и чистого извлечения высоких тонов дается не сразу; тем более невозможно с первой же репетиции исполнить баховскую партию трубы, равно как

[1] Трубач брюссельских консерваторских концертов после многолетних поисков изобрел особый мундштук для исполнения баховских и генделевских партий для трубы. Он играет на трубе D, описанной Гевартом на странице 281 его трактата об инструментах, но может играть и на натуральной трубе. Чтобы не испортить положения губ, необходимого для этого особого мундштука и для «высоты», он не играет ни на какой другой трубе.

сразу признать ее неисполнимой. Когда вырастет поколение трубачей, с раннего возраста изучающих Баха, умеющих играть в высоком регистре и владеющих техникой губ для плоских мундштуков, тогда мы будем удивляться, почему так долго считали, что баховские партии для труб неисполнимы. И сейчас уже, как сообщил автору Геварт, молодые трубачи, еще обучаясь в консерватории, превосходят своих учителей в легкости игры в верхнем регистре[1].

Итак, для правильного исполнения баховской партии трубы требуется легко построенная и узко мензурованная вентильная труба, продуманный до деталей мундштук и опытные трубачи[2].

Но и сейчас уже можно сказать, что наши трубы в некоторых отношениях лучше баховских, ибо тона их не так фальшивы и неточны, хотя звук несколько тяжеловесен в верхнем регистре. В ожидании же идеальных баховских труб можно ограничиться трубами in D, которыми Бах обычно и пользовался.

Вряд ли баховские партии исполнял один трубач. Исходя из количества применявшихся тогда в оркестре труб, Эйхборн справедливо полагает, что в трудных партиях они чередовались. Правильно или нет это историческое обоснование, вопрос решается практически. Жестоко поручать трубачу исполнение всей баховской партии от начала до конца. Да и из художественных соображений надо привлекать двух трубачей, ибо при малейшей усталости исполнитель на трубе не сможет уверенно извлекать высокие тона. Но требования, предъявляемые к трубачу при исполнении Баха, еще более возрастают, потому что он должен уметь играть и низкие и даже самые низкие тона, которые используются в нашей современной музыке.

Там, где нет хороших трубачей, лучше всего передать партию верхней трубы двум или трем С- или D-кларнетам или, во всяком случае, поручить им помощь в исполнении высоких нот[3].

---

[1] Нельзя умолчать также о том, что современные вентильные трубы несколько затрудняют технику вдувания (Clarinblasen). Сложный путь струи воздуха, проходящей через раструб, препятствует свободным колебаниям; атака звука не столь естественна, как в натуральной трубе, раструб которой не имеет таких извилин. Этот недостаток, однако, можно значительно исправить, избрав для трубы более тонкий материал и удалив излишние детали для освобождения от влаги и пр. Тогда вибрационные возможности вентильной и натуральной трубы будут мало чем отличаться друг от друга.

[2] Заметим, что слух трубачей баховского времени в отношении интервалов, извлекаемых только губами, был тоньше, чем у наших трубачей. Как заметил один трубач, высокие регистры доставляют сейчас так много трудностей из-за отсутствия не только губной техники, но и тонкости слуха.

[3] См. поучительную статью: Voigt. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. Bachjahrbuch 1906,

Заметим кстати, что в своих ранних произведениях Бах не поручал трубе строго облигатных партий, но применял ее скорее в виде фанфар. Подобные партии на этом инструменте получаются красиво и эффектно. В качестве примера приведем кантату № 19.

Будем ли мы когда-либо наслаждаться ариями с сопровождением двух или трех труб, партии которых играют хорошие трубачи на хороших инструментах? Во всяком случае, пока не придет это время, не будем упрекать тех, кто, жалея певцов-солистов, поручает сопровождение деревянным духовым.

С валторной дело обстоит так же, как с трубой. Сурдина на этом инструменте была изобретена чехом Антоном Хампелем незадолго до смерти Баха. Бах знает только corno da caccia — охотничий рог, вошедший в употребление в Париже на рубеже XVIII века. Валторнист, точно так же как и трубач, был обучен применению в высоких регистрах особого мундштука. Поэтому лучше говорить о трубе в форме валторны, чем о подлинной валторне[1]. Звук современной валторны несколько более глухой, чем этого требует Бах. В высоком регистре партию corno da caccia рекомендуется разделить между валторнистом и трубачом, ибо только исключительно хорошие валторнисты хорошо извлекают верхние тона. Опыт с флюгельгорном, если исполнитель до некоторой степени овладел им, дает значительно более хорошие результаты, чем обычно склонны считать. Даже опытные музыканты радуются мягкости пассажей этой мнимой валторны[2].

Так как современные трубы и валторны звучат громче баховских инструментов, то надо подумать о правильном соотношении медных духовых, с одной стороны, и струнных и деревянных духовых — с другой. Все голоса в баховской партитуре равноценны. Это относится не только к взаимодействию оркестровых голосов, но и к соотношению их с вокальными. Партия флейты должна быть слышна так же ясно, как и партия сопрано из хора. Вообще в баховской партитуре, по самому существу ее, оркестр не сопровождает хор, но взаимодействует с ним и является равноправным инструментальным

S. 8 ff. Предложенное автором транспонирование некоторых тонов в нижнюю октаву также нельзя поспешно осудить как ересь. Во всяком случае, непредубежденный слушатель не будет этим недоволен.

[1] Eichborn. Die Dämpfung beim Horn. Leipzig 1897.

[2] Конечно, такое замещение валторны — временное явление; когда наши валторнисты овладеют высокими тонами, оно станет излишним. И сейчас уже есть отдельные виртуозы, которые могут исполнять партию первой валторны из Бранденбургского концерта F-dur в подлинном виде без всяких купюр. Только если нет хорошего исполнителя на флюгельгорне, можно партию валторны поделить между валторной и трубой, ибо флюгельгорн совместно с трубой звучит значительно лучше, чем с валторной.

хором. При исполнениях под руководством Баха инструментальный хор даже преобладал: в праздничных кантатах двенадцати певцам противостояло от восемнадцати до двадцати инструменталистов. Но и в обычных кантатах первых и вторых скрипок у него было по крайней мере столько же, а то и больше, чем сопрано и альтов: скрипичные партии часто изготовлялись в двух экземплярах, тогда как с вокальными это случалось редко. Правда, не надо забывать, что звук скрипки с расслабленным смычком значительно слабее звука современной скрипки.

Баховские кантаты поет у нас хор из двухсот певцов. Долгое время над этим не задумывались и считали нормальным, что оркестр в сравнении с хором звучит слишком слабо и при вступлении вокальных голосов почти не слышен. Те, кто замечал это несоответствие, думали помочь беде, переоркестровывая кантату; часто так и случалось. Но более естественное решение проблемы заключается в усилении инструментальных голосов по отношению к вокальным. Против увеличения числа струнных никто не возражает; но те, которые считают необходимым перерабатывать баховские партитуры, иронизируют над сопровождением хора дюжиной гобоев, дюжиной флейт и полдюжиной фаготов и смеются над подобным «мычанием», которое хотят предложить современному слушателю. Однако эти насмешки не останавливают защитников исполнения по подлинным баховским партитурам. К ним принадлежит в первую очередь Зигфрид Окс, словом и делом защищающий истинные принципы. Его исполнители показали, что и без переоркестровки при правильном соотношении между количеством инструменталистов и певцов большой хор не будет заглушать оркестр; и, если правильно им руководить, последний не звучит тяжеловесно.

Медленно освобождаемся мы от предрассудка, будто баховская музыка в том виде, как она написана, неисполнима. И сейчас еще бывает, что хоровой руководитель, когда ему предлагают продирижировать какой-нибудь красивой кантатой, спрашивает: «Разве уже появилась переработка этой кантаты?» Вот до какой несамостоятельности дошло наше поколение, воспитанное на переработках!

Так как наши инструменты звучат значительно сильнее старинных и не каждого участника наших смешанных хоров можно считать полноценным певцом, то для хора численностью от пятидесяти до восьмидесяти певцов можно рекомендовать следующий состав оркестра: шесть первых и шесть вторых скрипок, шесть альтов, четыре виолончели, два контрабаса, две флейты и два гобоя на каждую партию. Для хора численностью от ста до ста пятидесяти голосов идеальным будет такой состав: десять первых скрипок, десять вторых,

десять альтов, шесть виолончелей, четыре контрабаса, шесть флейт и шесть гобоев на каждую партию. Еще в конце XVII столетия считали общеизвестным, что оркестр численно должен быть почти равным хору. Вспомним, какой гигантский оркестр противопоставил Хиллер своему хору при знаменитом берлинском исполнении «Мессии» в 1788 году!

Наряду с составом оркестра очень важно и его расположение. Вряд ли благоприятно для баховского исполнения клинообразное расположение, при котором оркестр вдвигается в хор. Лучше всего хор поместить позади оркестра, если он состоит только из струнных и деревянных духовых; чтобы последние (то есть деревянные духовые) были лучше слышны, их сажают в первый ряд перед скрипками[1]. Только так звучат хор и оркестр.

Однако совершенно неправильно, когда при современном расположении оркестра дирижер, следуя дурной традиции, заставляет его при вступлении хора играть piano. Очень редко в зале оркестр заглушает баховский хор; чаще всего слушатель вообще не замечает его. Надо все время помнить, что у Баха нет оркестрового сопровождения в обычном смысле слова, но взаимодействие двух хоров — вокального и инструментального, причем последнему принадлежит ведущая роль.

Но правильного состава оркестра еще недостаточно — к этому надо добавить правильную расшифровку цифрованного баса. Облигатные голоса Баха, движущиеся с абсолютной свободой, предполагают определенный гармонический фундамент. Гармонии, возникающие из взаимодействия голосов, по необходимости частично содержат задержания, диссонансы и консонансы, не обоснованные гармоническим планом целого, но возникающие скорее из случайного столкновения тем. Если слушатель воспринимает только облигатные голоса, будь то четырех- или пятиголосное произведение, он получит лишь туманную и несовершенную картину, гармонии, которую представлял себе Бах: в ней еще трудно отделить необходимое от случайного.

Гармонический «костяк» содержится в цифровке баса. Она не выводится из гармоний облигатных голосов, но существует самостоятельно, почти независимо от них, так что иногда при первом взгляде на цифровку сомневаешься в ее правильности, настолько она кажется несоответствующей оркестровым голосам. Поэтому в баховском произведении надо отличать окончательную гармонию как от гармонии цифровки, так и от «гармонии движения» облигатных голосов: первая порождается взаимодействием двух последних.

Только потому, что прочная гармоническая основа, опре-

---

[1] Этого совета придерживается также Фойгт (Bachjahrbuch 1906, S. 7).

деляющая развитие пьесы, возникает из цифрованного баса, Бах осмеливается создавать свободное голосоведение, не заботясь о «стабильной» гармонии каждого отдельно взятого такта. С этой точки зрения его музыка напоминает готический собор. Изобильная орнаментика, украшающая гармонический фундамент, так высеченная в камне ажурная вуаль, распалась бы без поддерживающей ее сети тонких железных стропил. Основные гармонии цифрованного баса поддерживают облигатные голоса. Сочинив кантату, композитор прежде всего записывал цифрованную партию континуо.

Когда снова возобновили исполнение баховских произведений, вначале цифровке не придавали никакого значения. На нее не обращали внимания даже там, где выступали только бас и солирующий инструмент. Трудно понять это — ведь тогда еще жили Цельтер и другие музыканты, близко знавшие традицию старой школы. В первом переложении «Страстей по Матфею» для фортепиано (1830) даже в ариях не приведена ни одна нота из цифровки! Соответствующим было и исполнение. Публике предлагали диалог между контрабасом и флейтой, а то и один только монолог контрабаса; все же недостатки подобного исполнения относили за счет доброго старого времени. Если же дирижеру такие места казались пустыми, он просто вычеркивал их из арии, а то и зачеркивал всю арию. Лишь с появлением большого издания Баховского общества музыканты, интересовавшиеся Бахом, узнали о существовании цифровки. Это открытие было неожиданным. С каким удовлетворением оно было встречено, сообщает Роберт Франц в своем открытом письме к Эдуарду Ганслику [1].

---

[1] R. Franz. Offener Brief an Eduard Hanslick. Über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik. Leipzig 1871.

До сих пор еще нет цифровки для фортепианных переложений «Страстей». Просмотрим «Страсти по Матфею» в издании Петерса. На указанные Бахом гармонии здесь не обращается никакого внимания. Если инструменты верхнего голоса случайно начинают со второй доли такта, то звучит один только бас без предписанного Бахом аккорда. В такой редакции ария с хором «Ich will bei meinem Jesu wachen» выглядит как какая-то карикатура. Бах задумал ее с богатыми гармоническими ходами; в переложении она звучит жидко и пусто. То же самое найдем и в фортепианных переложениях Брейткопфа, например, в первой арии кантаты № 81.

И в других отношениях наши фортепианные переложения неудовлетворительны. Из них никогда не узнаешь, что относится к подлинной басовой фигуре контрабасов и виолончелей и где она кончается; очень часто издатель предлагает фантастический бас, составленный из партии контрабаса и виолончели и партии альта; еще чаще вводятся ноты, которых там нет. Зато добавляют октавы,— хотя бы они до неузнаваемости изменили всю звуковую фигуру,— как будто это самое главное! Подлинная фразировка очень часто не приводится; издатель добавляет свои динамические оттенки и приводит их наряду с баховскими,— так что

Возбуждение было настолько сильным, что вызванное Р. Францем движение захлестнуло поставленные им самим границы. Цифровку вскоре стали рассматривать как предлог для любых экспериментов: стремились только удалить все «чопорное» и достичь наиболее полного, богатого сменами, оркестрового звучания. Так Роберт Франц стал родоначальником теории переработок. Сделанные в его духе фортепианные переложения и «практические издания» рассматривались и отчасти до сих пор еще рассматриваются как образцы для почитателей Баха. Слушатель получил, наконец, современный суррогат цифрованной гармонии, но он не знает ее подлинного вида и не слышит ее на баховском инструменте.

Сейчас еще не закончившаяся дискуссия посвящена двум вопросам. Первый: кто играет цифровку — предписанный ли Бахом инструмент или оркестр? Второй вопрос тесно связан с первым и касается расшифровки цифрованного баса: строго ли следовать предписанным композитором последовательностям аккордов или же свободнее их сочетать, дабы передать его замысел?

Как заметили уже Руст и Шпитта, инструментом, исполнявшим генерал-бас (или, что то же, цифрованный голос континуо), был только орган — это следует и из исторических и из практических соображений. Применение Бахом чембало для сопровождения сольного пения континуо не доказано [1]. Все же дошедшие до нас цифрованные партии континуо, большей частью написанные рукой Баха, транспонированы на один тон ниже, как полагалось для органа [2]. Нетранспонированные или, иначе говоря, пригодные для чембало партии генерал-баса существовали лишь в виде редкого исключения [3].

---

никогда не знаешь, кто их автор. Участвующие инструменты очень часто не указаны.

Все друзья Баха должны сообща энергически потребовать, чтобы такие фортепианные переложения были заменены критически корректными. Для этого необходимо: 1) исключить все неподлинное — знаки фразировки, динамические указания, октавные удвоения; 2) наряду с облигатными голосами воспроизвести мелким шрифтом в нотах расшифрованную цифровку в том случае, если она не содержится полностью в облигатных голосах; 3) напечатать внизу, под нотной строкой, партию генерал-баса в цифровом обозначении; 4) если в баховской рукописи партия генерал-баса отсутствует и гармонии реконструированы, указать на это вначале, отметив также особенности инструментовки.

[1] См. возражения Фойгта против гипотезы Зейфферта (Bachjahrbuch 1904, S. 64, 1906, S. 11).

[2] Строй органа и чембало был различный. Кстати, строй, в котором исполнялись вокальные и инструментальные произведения, был почти на полтона ниже нынешнего.

[3] Чембало стояло рядом с органом; сохранились отчеты о его ремонте и настройке. Оно могло служить для репетиций; может быть, совместно с органом чембало играло бас, даже гармонии. Правы эти гипотезы или нет, во всяком случае одно несомненно: орган все время сопровождал исполнение кантаты. Когда Бах имел в своем распоряже-

Для чего же Бах добивался исправления позитива главного органа церкви св. Фомы, если не для того, чтобы самому сопровождать за ним солистов?

Значит, можно выбирать только между органом и оркестром. И здесь надо признать, что соблазн доверить гармоническую основу оркестру очень велик. Кто знает баховскую музыку и знаком с современной инструментовкой, тот всегда будет стремиться к эффектам, достигаемым введением в гармонию оркестрового колорита и интересных ритмических движений; с подобным «сопровождающим оркестром» можно разработать большие тематические и динамические линии в звучании хора и облигатных инструментов. Только педант будет отрицать художественное очарование подобной задачи; только ограниченный критик не заметит, что некоторые современные баховские переработки частично блестяще разрешили эту проблему.

Но все эти соображения и признания не могут поколебать нашего окончательного решения: баховскую музыку надо исполнять так, как она задумана. Нельзя все время говорить, что Бах сам бы изменил свои партитуры, если бы знал возможности современного оркестра. Он их не знал и не мыслил «колористически». Все эффекты в своей музыке, даже «по-современному» привлекательные, он искал во взаимодействии облигатных голосов. Реализацию гармонической основы он поручает мягким лабиальным голосам: значит, его произведения производят наиболее естественное впечатление, когда их исполняют так, как они были задуманы. Слушателю оказывают бо́льшую услугу, воспитывая его для понимания и на-

---

нии исправный позитив, он не давал цифровку в тех пьесах, которые не должны были сопровождаться большим органом. Отсюда можно сделать следующий вывод: если бы Бах сопровождал речитативы и арии на чембало, он не цифровал бы органную партию; ненужной писаниной он не занимался.

Именно органная партия сплошь цифровалась. Без органного сопровождения исполнялись только пьесы, задуманные вообще без баса, например, альтовая ария из кантаты № 154; альтовая же ария из кантаты № 46; сопрановая ария из кантаты № 105 и ария «Aus Liebe» из «Страстей по Матфею».

Там, где Бах в виде исключения не требует аккордов, он пишет: «Tasto solo» («клавишные солируют»). Где нет такой пометки, они должны быть всегда, даже при начальном вступлении голоса в хоровой фуге. Без этого инструментальные партии повиснут в воздухе — см., например, флейты в первых тактах хора «Laß ihn kreuzigen» из «Страстей по Матфею».

Пометка «Tacet» («Молчать») для отдельных номеров некоторых кантат, например № 97, 99, 129, 139, 177, обозначает не то, что орган вообще молчал, но что Бах сам исполнял эту партию на отдельном позитиве; пауза же относилась только к главному органу. Если же нет цифровки всей кантаты, значит, утеряны голоса или, по крайней мере, транспонированный голос континуо. Если же он есть, но без цифровки, как, например, в кантате № 88,— значит, Бах сам вел все сопровождение на позитиве.

слаждения этой простой красотой, нежели предлагая ему баховские произведения, переработанные так, что они, в сущности, не являются ни старинными, ни современными.

По вопросу об исполнении цифровки и допустимости при этом свободного фантазирования много зла принесло одно изречение Рохлица. Он сообщает, что во времена Баха чембалист или органист, сопровождая, «не только брал аккорды, но самостоятельно находил и свободно проводил мелодические ходы в верхних голосах и искусные соединения в средних» и что Бах особенно отличался в подобном искусстве [1]. На основании этого считали несомненным, что цифровка композитора дает только гармонические устои для свободного сопровождения, особенности которого определяются лишь духом целого [2]. Утверждение Рохлица правильно, только он забыл добавить, что оно относится к тем тощим, неполным цифровкам, которые Бах находил в произведениях других композиторов,— к его же собственному цифрованному басу оно не относится, ибо его богатая содержанием цифровка есть уже сама по себе «фантазия», которую он создал для сопровождения своего произведения.

Цифровку лейпцигского кантора нельзя сравнить даже с генделевской: у Генделя — простая, часто довольно неинтересная последовательность аккордов, у Баха — строгое четырех- или пятиголосное сложение, в котором каждый голос движется как облигатная партия. Бах запрещал своим ученикам свободное изложение. Правила воспроизведения цифровки полностью дошли до нас; мы знаем цифрованные басы Баха, расшифрованные в нотах Кирнбергером, конечно, в духе своего учителя [3]. Тот, кто всерьез попытается воссоздавать генерал-

---

[1] Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst, II, S. 375 ff.

[2] Из этого принципа исходит и Роберт Франц в своем открытом письме к Ганслику; еще недавно органисты, сопровождавшие баховские произведения, принимали данный принцип чуть ли не за догму.

Кто обратится к письму Роберта Франца, ожидая найти в нем ясное изложение принципов переработки, будет очень разочарован. Главные вопросы вообще не затронуты; он не понимает принципиального различия музыки Генделя и Баха. Подобную ошибку совершают по сей день.

[3] Источниками для изучения баховской цифровки являются:

1) Правила, изложенные в «Клавирной книжечке» Анны Магдалены (Шпитта II, стр. 913).

2) Баховский диктант о реализации цифровки, записанный Петром Кельнером (Шпитта II, стр. 915—950).

3) Скрипичная соната Альбинони, цифровка которой расшифрована Гербером под руководством Баха (Шпитта II, в заключении).

4) Расшифровка генерал-баса к трио из «Музыкального приношения», выполненная Кирнбергером (Б. XXXI/2, стр. 52—57). Эта запись в нотах сопровождающего голоса и правила, записанные Петером Кельнером, наиболее поучительны. Много ценного о проведении генерал-баса найдем и в работах Маттесона и Кванца и в клавирных школах Эммануила Баха и Тюрка.

басовый голос, следуя этим нормам, вскоре убедится в том, как рождается «фантазия», прекраснее которой нельзя придумать.

То же самое относится и к пьесам, сопровождаемым только одним континуо. Если Бах передает инструментами лишь басовую фигуру, а верхние голоса поручает органу, то делает это не потому, что ему лень сочинить что-либо другое для инструментов, но потому, что басовая фигура так важна для него и самостоятельна, что он не желает отвлекать внимание от нее другими инструментальными партиями. Обратим внимание, как просто и красиво проводятся верхние мелодические голоса при осмысленной реализации цифровки! Жаль, что наши фортепианные переложения так искажают эту музыку [1].

Исполнение континуо в хоровых сочинениях сейчас затруднено составом нашего хора и оркестра: они теперь звучат громче, чем во времена Баха. Если в соответствии с этим усилить и партию континуо, то она может заглушить оркестр; слишком слабое же исполнение не достигнет своей цели. Только после долгих поисков находишь силу звука, при которой хор и оркестр органично соединяются. Конечно, численно большой состав хора и оркестра выдвигает перед современным органистом задачу, которой не знал баховский органист. Он должен помочь выделить голоса и хоровые эффекты; от его участия зависит очень многое. В сравнении с баховским органистом он имеет и преимущества, так как может изучить партитуру. Дирижер и органист еще до первой репетиции должны продумать и тщательно обсудить роль континуо в исполняемом хоре.

Орган играет всегда, когда есть цифровка, то есть и в хоралах и в речитативах, сопровождаемых оркестром. И в том случае, когда аккорды надо играть тихо,— так что слушатель не воспринимает их и не замечает участия органа,— они все же должны быть, ибо создают основу, поддерживающую инструментальные аккорды, соединяют их в спокойном, непрерывном движении и придают им своеобразную мягкую окраску.

К сожалению, интонация наших органов мешает правильному сопровождению; из-за слишком сильного давления воз-

---

[1] Так, фантастическая реализация цифровки басовой арии из кантаты № 10 приведена в фортепианном переложении, изданном Брейткопфом и Гертелем: пассажи из тридцатьвторых, извращающие замысел композитора, придуманы редактором. Фортепианное переложение «Страстей по Матфею» в издании Петерса тоже вносит много лишнего в арию «Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen». Простая реализация цифровки уже сама по себе дает красивый мелодический голос; для примера назовем басовую арию из кантаты № 74. Как трудно при отсутствии цифровки находить верхние голоса к басу, знает всякий органист, которому приходилось сопровождать последнюю арию из кантаты № 61.

духа звук получается глухим и не сливается ни с вокальными голосами, ни с инструментами. Органная звучность должна служить мягким гармоническим грунтом, в котором ясно вырисовываются линии облигатных голосов. Но наше органное сопровождение скоро смазывает эти линии, делает их неясными. Если удается сопровождать «Страсти» или какую-либо кантату за хорошим зильбермановским органом, сразу же замечаешь, как неудовлетворительно выполняют эту задачу наши органы. На наших инструментах приходится долго искать, пока найдешь правильную регистровку для достижения желаемой звуковой окраски. Очень часто органное сопровождение будто задается специальной целью исказить баховскую музыку. Поэтому не будем упрекать сторонников теории переработок, когда они заменяют оркестром этот неуклюжий, а часто и неуклюже используемый инструмент, привлекая орган только в отдельных местах.

В сопровождении арий допускают ошибку: швеллерный ящик, поставленный высоко и далеко позади солистов и инструментов, отделен от них большим расстоянием, что не только мешает точной одновременной игре, но делает невозможным какое-либо смешение звучностей. В большом помещении при сопровождении речитативов и арий главный орган надо заменять позитивом — небольшим переносным органом — и ставить его между инструментами. Вспомним, что позитив главного органа, за которым Бах сопровождал солистов, вдавался далеко вперед в зал.

Непонятно, почему сейчас предпочитают фисгармонию старому переносному позитиву. Бах любит широкий звук закрытых лабиальных голосов и «салиционала»; вместо них предлагают тощий, гнусавый звук фисгармонии! Инструмент с правильными лабиальными трубами заменяют инструментом, в котором колебания воздуха вызываются вибрирующими металлическими языками. К сожалению, и такие знатоки старинных инструментов, как Геварт и Зейфферт, стали апостолами фисгармонии.

Правда, звук современного переносного органа не говорит в пользу этого единственного, исторически оправданного инструмента. Как будто органные мастера задались целью показать, какой грубый звук можно извлечь из этих миниатюрных органов. Но, если бы снова построили инструмент по образцу зильбермановских переносных органов, мы увидели бы, как превосходно он звучит и какую идеальную поддержку оказывает его нежный звук певцам и инструментам [1].

---

[1] В крайнем случае годится одномануальный орган (Schrankorgel) с голосами: «бордун» 8′, «салиционал» 8′. Идеальный инструмент должен быть двухмануальным с голосами: «бордун» 8′, «салиционал» 8′и «флей-

Разработка баса является, быть может, еще более важной, чем передача гармоний. У Баха бас служит не только гармонической опорой, как у других композиторов, но дает одновременно и облигатный голос, детали которого слушатель должен так же отчетливо осознать, как и в любой другой партии. Если обычно бас совсем или частично не слышен, то виноваты в этом дирижер и органист, не продумавшие данный вопрос как следует. Сильный состав оркестра и хора очень затрудняет правильное выделение баса. Как создать в нижнем голосе эквивалент столь сильным верхним голосам?

Увеличение числа контрабасов ничего не даст, скорее повредит: слишком много контрабасов и слишком громкая игра придают звуку своеобразное «жужжание». Лучше уж увеличить число виолончелей и добавить к ним фаготы. Хороший эффект могут дать и альты; за отсутствием виолончели piccolo они могут исполнять басовую партию в октаву. Но всего этого мало при большом хоре и оркестре. Отсутствует необходимая «консистенция» звука.

Редакторы баховских вокальных произведений занимались этой проблемой очень серьезно и пытались решить ее путем привлечения низких медных духовых инструментов. Но это возможно только в редких случаях, при спокойных басах. Все же и тогда медь звучит слишком тяжело. Единственно возможное решение — применение лабиальных голосов в глубоком регистре. Но это можно осуществить лишь на органе. Только если струнные и лабиальные голоса совместно исполняют басовую фигуру, она может противостоять вокальным и инструментальным верхним голосам, не становясь при этом назойливой; только так бас выступает с более или менее адекватной целому звуковой окраской.

Для правильного исполнения органной партии левой рукой играют на более сильной клавиатуре басовую партию, ноту за нотой (правильно фразируя!), правой же — на слабой проводят цифровку. Так завещает нам традиция, этому же учит практический опыт. Педаль для сопровождения не обязательна. Конечно, хороший исполнитель тем не менее воспользуется ею и не раз найдет повод извлечь преимущества из своего умения. Если он пожелает играть в хоре нижний голос с надлежащей силой, то может располагать тремя басами: один бас в тех местах, где играет только оркестр; второй, немного сильнее, для сопровождения хора и оркестра; третий, сильный, для частей, которые идут в forte. Следова-

---

та» 4′ — на второй клавиатуре и «бордун» 16′ и «принципал» 8′ — на первой. К тому же, переносный орган (Portativorgel) стоит не дороже фисгармонии.

тельно, один бас играют на главной клавиатуре, другой — на педали; затем, если надо, их разделяют или соединяют, играя на мануале, или на педали, или на обоих вместе. В последнем случае безразлично, копулирует ли органист или ту же партию играет левой рукой и на педали. Такие оттенки баса не требовались во времена Баха, но при современном составе необходимы. Конечно, органист воспользуется педалью и тогда, когда — например, в хоральной кантате — проводит cantus firmus, или берет на главной клавиатуре аккорды, или пожелает выделить какой-либо голос, играя гармонии на двух клавиатурах.

Но органист всегда должен помнить, что он один отвечает за правильное исполнение и звучание басовой фигуры. Сколько это доставляет труда и забот, какие комбинации требуются для этого, всякий органист может практически узнать, сопровождая хоральный хор «O Mensch, bewein' dein' Sünde groß» из «Страстей по Матфею».

Следует остерегаться слишком глухой регистровки. Басовые фигуры у Баха задуманы в 8-футовом звучании. Поэтому слишком много контрабасов и 16-футовых голосов производят плохое впечатление: бас звучит на октаву ниже и отделяется от ближайшего голоса — альта — зияющей пустотой. В связи с этим рекомендуется все время пользоваться 8-футовыми голосами и в педали; из 16-футовых достаточно одного или двух; в мануале, на котором играет левая рука, они очень часто вообще не требуются[1]. Напротив, нельзя забывать, что Бах, как показывает его инструментовка, и для басовой фигуры требует 4-футового тона; для басовых партий в forte можно с успехом применять даже два или три красивых и ясных 4-футовых голоса. Не следует пугаться и микстур и язычков, если только они хорошо звучат. Вообще следует стремиться скорее к светлой интенсивной, чем к плотной звуковой окраске, хотя бы ради необходимой точности.

И для арий надо иметь наготове две басовые звуковые краски: одну — для tutti, другую — для сопровождения. Брать ли нежный 16-футовый «бордун» или нет, зависит от обстоятельств. Заметим, что, когда в басу — например, в речитативах — много задерживаемых нот, 16-футовые звуки скоро становятся назойливыми и образуется неприятная пустота между басом и голосами аккордов. Хороший 8-футовый «бор-

---

[1] Например, в первом хоре кантаты № 80 бас проводят только 8-футовыми голосами, а 16-футовые применяют только там, где cantus firmus выступает в низком регистре; во вступительном хоре кантаты № 77 ключи, употребляемые Бахом, указывают на проведение всего баса за исключением cantus firmus 8-футовыми голосами. Конечно, когда cantus firmus проходит в басу, он усиливается тромбоном. Несомненно, Бах ставил рядом с собою за органом духовика, чтобы он играл в этих местах.

дун» в глубокой октаве часто производит более благоприятное впечатление. Во всяком случае, органный бас не должен отсутствовать и в сольных номерах; когда он умолкает, хотя бы до этого и не был слышен, пропадают партии виолончели и контрабаса, ибо они лишаются фундамента.

Пьесы, сопровождаемые только басом и органом, обычно звучат так плохо потому, что отсутствует 4-футовый тон, который и придает звучанию необходимую ясность и отчетливость. Напомним, что сохранились голоса и пометки в партитурах, из которых видно, что в подобных пьесах, по крайней мере в tutti, альтам, иногда же и скрипкам, Бах поручал сопровождать контрабас и виолончель. Этим можно воспользоваться для многих сольных номеров с сопровождением одного континуо [1].

По-видимому, Violone у Баха часто молчит, когда вступает сольный голос, и начинает снова играть лишь в следующем tutti. Так указано, например, в альтовой арии из кантаты № 100. Очень поучительна в этом отношении светская кантата № 210, испещренная пометками «con Violone» и «senza Violone». Однако, если есть два хороших контрабаса, мы не возражаем против того, чтобы они играли piano.

Одно время считали манерным сопровождать речитативы контрабасом и виолончелью. Многие, пытавшиеся отказаться от этих инструментов,— например, в партии евангелиста — со временем вернулись к старому обычаю, ибо один органный бас даже в простой последовательности аккордов не даст верной «артикуляции», не получаются и акценты в басу. В красивых басовых фигурах из восьмых, в местах типа ариозо, превосходно звучит сильный состав виолончелей. Скромный фагот также часто может оказать хорошую услугу.

Какие «дыры» получаются при неправильном сопровождении континуо, можно убедиться на таком богато оркестрованном произведении, как кантата № 56, — в наших концертных залах подобные неудачи встречаются довольно часто, когда используется фисгармония. В речитативах Христа из «Страстей по Матфею» к органу присоединяются струнные, но не заменяют его,— этому учит нас партитура. Если же наперекор баховскому замыслу речитатив сопровождают одними только струнными инструментами, то возникает беспокойство и своеобразная нечеткость. Однако даже самый слабый, неслышный в ансамбле «бордун» и «салиционал» придают скрипичной

---

[1] В теноровой арии из второй части кантаты № 76 гамбы идут вместе с басом; в басовой арии из кантаты № 62 (вторая композиция) Бах помечает: «Violini e Viola sempre col Continuo». Эта пометка важна из-за слова «sempre» (все время). И без этого указания ясно, что в подобных пьесах скрипки и альты играют по партии континуо; здесь же сказано, что они должны участвовать и в piano, то есть там, где вступает пение.

партии совсем другой характер — значительно более спокойный и устойчивый, хотя звучность от этого не усиливается[1].

Обычно органисты уделяют еще слишком мало внимания абсолютной точности игры. Когда хор и оркестр уже молчат, орган еще слышен. В ариях и речитативах он всегда чуть-чуть запаздывает, органист же уверен, что сопровождал вполне точно. Он забывает, что бас исполняется в низких регистрах, отвечающих замедленно, и что расстояние от органа до первого пульта, которое при обычном расположении большого хора обязательно надо учитывать, тоже замедляет время прохождения звука. Не говоря уже о том, что очень многие органисты играют, следуя не указаниям дирижера, а своему слуху, отчего ошибка удваивается и утраивается. Точное сопровождение получается только в том случае, если играют, идя за дирижером, причем нажимают и отпускают клавишу чуть-чуть раньше. Органист должен все время ясно сознавать, что он начинает и кончает на бесконечно малый промежуток времени раньше, чем надо; если же органист слышит себя правильно, то есть ему кажется, что вступает вовремя, то он может быть уверен, что в концертном зале его слышат с запозданием.

Так как точная согласованность облигатных голосов между собою и всех их с гармонической основой является решающей для воздействия баховской музыки, то дирижеры и органисты должны тщательно проверить, как звучит их исполнение из центра зала. Со своего обычного места они не могут правильно оценить силу звуков и их соотношений; поэтому им кажется, что определенный эффект получается хорошо, тогда как в действительности этого нет. Чтобы убедиться, правильно ли звучит какая-либо регистровка, органист должен на репетиции посадить за орган какого-нибудь своего ученика, который проводил бы партию по его указаниям. Он сделает тогда удивительные открытия и заметит, что часто мельчайшие детали имеют величайшее значение. Может оказаться, что правильная звуковая окраска зависит от привлечения или, наоборот, исключения слабого 4-футового регистра, присутствие или отсутствие которого вначале считалось безразличным.

Лучшую проверку органной партии дает клавир, в который внесены цифровка и основные замечания по интерпретации. Но органист не должен забыть проверить басы, ибо иначе, не зная этого, в каждой кантате будет играть много лишних нот. Со временем он сам придет к тому, чтобы воздействовать

---

[1] Интересный пример совместного исполнения аккордов оркестром и органом дает последний басовый речитатив из кантаты № 63: орган соединяет аккорды по четвертям, оркестр же играет их восьмыми, разделенными паузами.

на слушателя не пестрыми, часто сменяющимися звуковыми комбинациями, но тонкими переходами различных степеней силы и звуковых нюансов. В речитативах очень вредят массивные аккорды, слишком громкие в сравнении с вокальными голосами. Темперамент необходим для сопровождения на органе. Но несдержанный, неразумный темперамент часто приносит вред; требуется глубина и проникновенность исполнения.

Из наиболее часто исполняемых кантат упомянем №№ 106, 21, 80, 140, 56, 79, 26, 67.

Остальные столь же прекрасные произведения исполняются редко или почти никогда. Объясняется это тем, что только у немногих дирижеров есть полное собрание Баховского общества и они не могут выбирать по своему усмотрению; другие же обращаются к тем кантатам, о которых узнали из чужих программ или где-либо слышали[1]. Бывает и так, что хоровой руководитель по неосведомленности ошибается в выборе и предлагает еще недостаточно подготовленному хору слишком трудную кантату, ибо не знает более легких; или перед публикой, не посвященной в музыку Баха, исполняет кантату, которая скорее отпугнет ее, чем научит понимать и любить Баха. Само собою разумеется, что при выборе играет роль и качество текста.

Следующие перечни кантат, не претендуя на полноту, помогут правильному выбору. Они предлагают только такие произведения, которые воздействуют как целое и удовлетворительны в отношении текста.

В первую очередь рекомендуется исполнять кантаты №№ 161, 182, 70, 184, 105, 46, 8, 19, 95, 102, 25, 43, 42, 50, 187, 41, 91, 124, 10, 115, 114, 116.

Легко исполнимы и более доступны №№ 131, 142, 61 (первая редакция), 64, 9, 37, 122, 38, 135.

Чтобы заинтересовать Бахом музыкально образованную, но еще недостаточно хорошо знающую его музыку публику, можно с успехом исполнить одну из следующих кантат: №№ 76, 65, 23, 73, 104, 103, 48, 123, 111.

Из сольных кантат рекомендуются: №№ 155 (альт, тенор, бас), 189 (тенор), 153 (альт, тенор, бас, вполне доступная), 154 (альт, тенор, бас), 83 (альт, тенор, бас; очень красивый текст), 86 (сопрано, альт, тенор, бас, легко понятная, текст очень красивый), 166 (альт, тенор, бас, легко понятная, текст очень красивый), 157 (тенор, бас), 159 (альт, тенор, бас), 82 (бас), 51 (сопрано), 53 (альт), 55 (тенор), 89 (сопрано, альт, бас), 88 (сопрано, альт, тенор, бас), 85 (сопрано, альт, тенор, бас), 87 (альт, тенор, бас), 57 (сопрано, бас), 151 (со-

---

[1] См.: Voigt, Bachjahrbuch 1906, S. 2, ff.

прано, альт, тенор, бас), 32 (сопрано, бас), 13 (сопрано, альт, тенор, бас), 90 (альт, тенор, бас), 189 (тенор, простая и короткая), 158 (бас, очень простая, в сопровождении только континуо и солирующая скрипка), 60 (вторая редакция, альт, тенор, бас), 58 (вторая редакция, сопрано, бас).

Пусть эти перечни кантат помогут не только хоровым руководителям, но и всем любителям музыки, интересующимся пением, дабы кантаты снова получили права гражданства в качестве домашней музыки. Во времена Мендельсона эти произведения исполнялись в небольшом кругу за роялем, часто совсем маленьким хором, по одному певцу на каждый голос,— так знакомились с Бахом. Сейчас, когда легко и по недорогой цене можно получить кантаты Баха, этот обычай, к сожалению, прекратился; у любителей пения мы найдем преимущественно только те немногие кантаты, которые они случайно где-либо услышали; они все еще ждут собрания баховских арий, вместо того чтобы приобрести себе целый ряд кантат, в которых содержатся прекраснейшие номера для их голосов. Даже певцы-профессионалы плохо знают баховские арии. Для ознакомления в первую очередь рекомендуем приведенные выше сольные кантаты. Из остальных упомянем еще №№ 25, 31, 52, 68, 72, 94, 115, 127, 133, 146, 149 — в них встречаются особенно красивые сопрановые номера. В кантатах №№ 20, 108, 114, 115, 125, 148, 161, 187 особенно красивы альтовые арии. Кантаты №№ 1, 19, 22, 48, 65, 75, 85, 91, 95, 96, 114, 123, 124, 161, 172, 180 отличаются особенно красивыми теноровыми номерами. Кантаты №№ 27, 46, 66, 69, 73, 75, 104, 145 выделяются благодаря особенно красивым басовым ариям. Прекрасные дуэты для альта и тенора имеются в кантатах №№ 63, 80, 111; для альта и баса — № 106; для сопрано и баса — №№ 140, 152; для сопрано и альта — №№ 172, 184, 186.

Мы только наполовину используем баховские сокровища, если кантаты будут исполняться лишь в концертах и останутся изъятыми из домашнего музицирования, породившего около ста лет тому назад первое баховское движение. Бах, сам того не зная, подарил миру домашнюю музыку — может быть, это прекраснейшее из всего, что он сделал. Исполнение кантат несколькими, воодушевленными музыкой певцами за роялем, сколь бы оно ни было несовершенным, дает порой больше, чем самый искусный концертный номер.

Можно исполнять кантаты, требующие двух, в крайнем случае трех солистов. Внутренняя связь между номерами кантаты часто непрочна; мы не погрешим против Баха, если из хоров и сольных номеров четырех или пяти родственных по духу кантат составим своего рода «идеальную» кантату, которая вполне исполнима и состоит из сольных номеров и дуэтов, например, для альта и баса или сопрано и тенора. По-

добное исполнение и в художественном отношении значительно выше обычного, когда четыре или пять кантат, не связанных по тексту, следуют одна за другой.

Разумеется, есть ряд кантат, отдельные номера которых нельзя произвольно отбирать и переставлять: каждая из них является сама по себе законченной «драмой». С другой же стороны, можно указать десятки кантат, особенно хоральных последнего периода, внутренне таких несвязных и неоднородных по тексту, что исполнение их целиком обнаружило бы лишь их поэтическое несовершенство.

В произведении, составленном из нескольких кантат, будут преобладать хоры и хоралы. Подобное разнообразие — бо́льшее, чем в обычной кантате, — не повредит. В сущности это значит, что от неинтересной кантатной схемы Ноймейстера, которую Бах принял, так как другой ему не предлагали, мы вернемся к более содержательной, старой немецкой кантате.

Мотетные хоры найдем в кантатах №№ 2, 8, 12, 28, 37, 38, 64, 116, 118, 121, 144, 150, 179. В крайнем случае их можно сопровождать одним только органом или совсем небольшим оркестром.

Простые хоры содержатся в следующих кантатах: №№ 12, 23, 101, 122, 124, 131, 142, 161, 173, 182.

Прекрасные простые хоралы, иногда с небольшой фигурацией, встречаются в кантатах №№ 1, 15, 22, 23, 24, 29, 33, 46, 75, 76, 79, 98, 99, 101, 105, 107, 109, 113, 124, 133, 138, 142, 147, 167, 171, 173, 186, 190. Духовые в сопровождении хоралов из кантат №№ 31, 41 и 100 могут быть по желанию заменены органом, так как их партии очень просты.

Многие дуэты и терцеты так просты, что их может исполнить, как уже было сказано, небольшой хор. Назовем следующие: №№ 10, 37, 38, 78, 79, 116, 122, 150.

Все же полного единогласия в многочисленных вопросах, касающихся исполнения баховских произведений, еще нет. Мы живем во времена исканий. Если кто получает какие-либо сведения от других, проверяет их, выясняет свое отношение к ним и распространяет дальше, то так, сообща, мы сможем прийти к общезначимым, всесторонне испытанным знаниям. Без подобного общения нельзя двинуться дальше. Вопрос о правильном баховском исполнении может быть решен только на пути целеустремленного художественного эксперимента.

Но когда будет достигнуто общее понимание в вопросах техники исполнения, все же еще останутся разногласия и различие мнений по поводу художественного истолкования. Это зависит не только от нас, но и от самой музыки. Прекрасный знаток Баха фон Люпке пишет в письме к автору: «Бах — двуликий Янус; одно лицо его направлено к прошлому — к исканиям в области архитектоники, другое — в будущее,

вперед — к наиболее свободной субъективности внутреннего языка». Мы неизбежно модернизируем его; с другой стороны, опыт заставляет нас сильнее, чем раньше, выявлять логику формы. Бах меняется, смотря по тому, что выделяется сильнее — современное или конструктивное.

Вдохновенный директор Брюссельской консерватории в письме к автору говорит: «С музыкой лейпцигского кантора дело обстоит так же, как и с евангелием; евангелие знают только по Матфею, по Марку, по Луке, по Иоанну; евангелисты каждый по-своему излагают его содержание, но все передают то же самое «евангелие»; кто ищет его, найдет у них и передаст другим. Так и с баховскими произведениями; надо только искать в них Баха, а не самого себя и с благоговением ощущать, что предлагаешь людям нечто драгоценное не только для их художественного восприятия, но также для души: тогда всякий раз они услышат истинного Баха, как бы различно он ни звучал».

Не совершенство, но дух исполнения способствует воздействию баховской музыки. Мендельсон, Шельбле и Мозевиус, пробудившие к жизни кантаты и «Страсти», совершили это не только как музыканты, но как глубоко чувствующие люди. Только тот, кто погружается в мир чувств Баха, кто живет с ним и думает, кто вместе с ним стал простым и скромным,— только тот может правильно передать его другим. Если у дирижера и исполнителей нет благоговейного духа и настроения, то они не могут передать их другим. В музыке чувствуется тогда некоторая холодность, убивающая ее душу. И сейчас еще, может быть, даже больше, чем когда-либо, остается в силе изречение Мозевиуса, высказанное им тогда, когда он в 1845 году указал миру на баховские кантаты: «Нужно только одно: внутренняя собранность и каждый певец хора наряду с совершенством технического воплощения должен пребывать в постоянном духовном напряжении».

Если бы только распространилось это убеждение! Тогда Бах поможет нашему времени добиться столь необходимой для нас духовной собранности и глубины.

М. Друскин

## *ШВЕЙЦЕР И ВОПРОСЫ БАХОВЕДЕНИЯ*

*(послесловие)*

Имя Альберта Швейцера известно всему миру. Работая одновременно во многих областях знаний, культуры, искусства, всю жизнь свою он посвятил неустанному труду. Причем труд его бескорыстен. Убежденный проповедник мысли, ищущей, свободной, созидающей, он не гонится за славой. Главное для него — деяние. Любое, но при условии, чтобы оно вызывало уважение к жизни. Чтобы оно помогало людям жить. Чтобы жизнь во всем богатстве своих проявлений стала для них величайшим откровением природы.

Несомненно, взгляды его утопичны, а философия идеалистична. Религиозные воззрения сковывают его и потому не дают возможности верно распознать и оценить многое. Но личность Швейцера покоряет своей нравственной чистотой. Это действительно необыкновенный по честности, прямоте и мужеству человек, обладающий щедрой душой.

По его собственным словам, он живет в противоречии со своим временем, не понимает и не принимает его, но верит в конечную победу гуманистического начала [1]. Для этого надо развить и укрепить в себе чувство моральной ответственности. Нельзя жить эгоистично, не думая о людском горе. Как напоминает эта мысль слова другого утописта, старшего современника Швейцера, Густава Малера, в одном из своих писем, подобно герою из «Братьев Карамазовых» Достоевского, воскликнувшего: «Я не могу быть счастливым, когда знаю, что есть страданье на земле!..» И Швейцер в свою зрелую пору отказывался от того, что ему дарила судьба, дабы помогать людям — и словом, и делом.

Но тяжелее всего ему было примириться с тем, что люди вместо преклонения перед жизнью принижают и уничтожают друг друга. Он с горечью писал: «Десятилетиями рассуждают среди нас со все растущим легкомыслием о войне и завоева-

---

[1] См. его автобиографическую книгу «Aus meinem Leben und Denken». Leipzig 1931 (переиздание — 1947), а также «Aus meiner Kindheit und Jügendzeit». München 1924.

ниях, как если бы речь шла о сражениях на шахматной доске. Так создается общественное мнение, по которому судьбу отдельного человека уже не представляешь себе, а только видишь ее в виде цифр и неодушевленных предметов»[1]. И чем сильней нависала над миром угроза войны, тем более крепчал голос Швейцера.

23 апреля 1957 года он прозвучал из Осло, где речь Швейцера — лауреата Нобелевской премии мира (присужденной ему в 1953 году) — транслировалась на пяти языках, в том числе и на русском. Швейцер требовал запрета испытания атомных бомб. Он сказал: «Я поднимаю голос вместе с теми людьми, которые считают сейчас своим долгом предупредить общественность словом и пером...»

Ему было тогда 82 года.

Как же протекала его жизнь?

## I

Альберт Швейцер, родом эльзасец, родился в пасторской семье. Музыке начал обучаться с пяти лет; семи лет удивлял близких тем, что исполнял хоральные мелодии в собственной гармонизации; с восьми лет, еле доставая ногами педали, стал играть на органе; с девяти лет участвовал в богослужении как органист. Далее — годы обучения в гимназии, которую он закончил в 18-летнем возрасте, после чего стал студентом Страсбургского университета, где изучал философию и теологию. Одновременно он начал заниматься у знаменитого парижского органиста Шарля-Мари Видора (1845—1937); учитель с большой теплотой и дружеским вниманием относился к своему ученику.

Так Швейцер вступил в жизнь, работая с огромной интенсивностью. Часть времени он проводил в Страсбурге: здесь с 1895 года, под руководством дирижера Эрнста Мюнха, сопровождал в церкви за органом исполнение баховских кантат и «Страстей»[2]. Регулярно выезжал в Париж: совершенствовался в Сорбонне и, помимо занятий с Видором, брал уроки фортепианной игры у знаменитой пианистки, ученицы Листа, Марии Яйэль. Ночами напролет трудился над докторской диссертацией; ее тема — «Религиозная философия Канта». После успешной защиты в 1899 году Швейцеру было предложено место пастора в одной из страсбургских церквей, а в 1902 го-

---

[1] См. статью Мариэтты Шагинян «Портрет человека». «Литературная газета», 1957, № 74 от 20 июня.

[2] См. упоминание об этом в статье Ромена Роллана «Французская и немецкая музыка» («Музыканты наших дней», Музгиз, М., 1938, стр. 217—218).

ду — профессорская должность и руководство богословским факультетом в Страсбургском университете[1].

Не порываются связи и с Парижем. И здесь он выступает как органист, принимает активное участие в организации и в концертах Баховского общества. А в 1905 году издает книгу о Бахе, сделавшую имя Швейцера известным в широких кругах любителей музыки. Вскоре новая тема заинтересовала его: Швейцер проводит ночи без сна, обдумывая, как совершенствовать современные органы, чтобы на них лучше звучал Бах. С этой целью он разъезжает по Европе, выискивает старые, еще не реставрированные инструменты, особенно те, которые были созданы другом Баха, мастером Зильберманом, тщательно изучает их исполнительские возможности. В результате пишет книгу «Немецкое и французское органное строительство и органное искусство» (1906, переиздание — 1927), читает доклады на научных конференциях, дает советы практикам-мастерам.

Внезапно его кипучая деятельность обрывается. Швейцер решил круто изменить свою жизнь.

Мысли об этом преследовали его с юношеских лет. Слишком удачливо сложилась его судьба. Имеет ли он право на это, когда кругом столько горя и бедствий? До сих пор он брал от жизни все, что она так щедро ему предлагала, не пора ли отдавать взятое?..

Идеалист-мечтатель, сначала он думал принять на свое иждивение сирот или заняться духовным перевоспитанием уголовных преступников, отбывших тюремное заключение. Но этого показалось ему мало. Случайно он познакомился с трудной участью миссионеров в Африке. Не поехать ли туда? Но тогда придется опять обратиться к слову. Не довольно ли слов — необходимо дело! И решение принято: Швейцер вновь садится на университетскую скамью — он изучает медицину, чтобы отправиться врачом к неграм.

Семь лет, с 1905 по 1912, он обучается на медицинском факультете, становится врачом-биологом, а позже крупным специалистом по тропической «сонной болезни». В 1913 году он отплывает в Африку, увозя с собой 70 ящиков с медицинской аппаратурой и лекарствами. Его сопровождает молодая жена, дочь страсбургского профессора, ради него избравшая профессию медицинской сестры.

Открывается новая глава в жизни Швейцера, полная тяжких испытаний, безмерно тяжелого труда. Местом жительства он избирает Ламбарен (французское Конго), в центре эква-

---

[1] Результатом богословских изысканий Швейцера явился фундаментальный труд «История исследований жизни Иисуса» (1905, переиздания — 1913, 1956).

ториальной Африки. Здесь, на берегу реки (кругом тропический лес!), он организует госпиталь; на челнах к нему съезжаются больные. Он день за днем отдает им все свои силы, живя в нечеловечески трудных условиях[1]. В свободные часы упражняется на рояле, подаренном ему парижским Баховским обществом. Обдумывается и редакция органных сочинений Баха для американского издательства Ширмера[2].

Так проходит четыре года. В разгар первой мировой войны, как немецкий подданный, он интернируется французскими властями, заключается в концлагерь, где также работает врачом. Друзья хлопочут об его освобождении, и, наконец, он возвращается в родной Страсбург.

Круг замкнулся. И опять Швейцер повсеместно концертирует как органист, выступает с докладами, пишет культурно-исторические и философские труды, борется за новые методы органного строительства. «В Африке он лечит старых негров, а в Европе — старые органы», — шутили его друзья.

Но недолгий отдых — если такую одухотворенную деятельность можно назвать отдыхом! — предоставил себе Швейцер. Через три года он вернулся в Ламбарен.

С годами его госпиталь все более расширялся (сначала был рассчитан на сорок коек, потом на двести). Соответственно сокращались сроки пребывания в Европе. С горечью Швейцер воспринял известие о фашистском перевороте в Германии и с негодованием отверг предложение возвратиться на родину. Отныне, ненадолго покидая Африку, он останавливается в Швейцарии.

В годы, когда человечество было ввергнуто в пучину новой, еще более опустошительной мировой войны, проповедь Швейцера об уважении к жизни, его утопические идеалы оказались попранными. Но это не сломило волю гуманиста. И когда в наши дни возник страшный призрак атомного безумия, Швейцер выступил со страстным призывом приостановить гонку вооружений и прекратить испытания смертоносных бомб. Несмотря на свой преклонный возраст, он вновь начал разъезжать по Европе с докладами и лекции, прозвучавшие из Осло по радио, издал отдельный брошюрой под названием «Мир или атомная война».

В январе 1960 года, в день 85-летия Швейцера, «Литературная газета» опубликовала его письмо. Оно заканчивается так: «Я и впредь буду отдавать все силы борьбе за мир. Все

---

[1] Свою жизнь в Ламбарене Швейцер описал в книге «Между водой и первобытным лесом» (1921, на шведском языке, переведена на немецкий и английский). Он выступает в ней в защиту негров, изобличая жестокость колониального режима.

[2] До 1911 года Швейцер совместно с Видором отредактировал 5 томов; позже вместе с Низ-Бергером издал еще 3 тома.

мы должны преисполниться решимостью вместе добиваться сохранения мира, от которого зависят судьбы человечества. Необходимо, чтобы общественное мнение всего мира поняло: рассматривая вопрос о войне, которая неминуемо превратится в войну атомную, нельзя ни на секунду упускать из виду, что она повлечет за собою чудовищные последствия. Мы должны проникнуться этой мыслью и стремиться, чтобы это осознал весь мир» [1].

И совсем недавно, в мае 1962 года, в послании Всемирному Совету Мира Швейцер писал из Конго: «Идея созыва Конгресса за всеобщее разоружение и мир в Москве — очень хорошая и полезная идея. Конгресс будет иметь важное значение» [2].

Благородный облик Швейцера — поборника мира и справедливости — вызывает чувство огромного уважения у всех, кто знаком с его деятельностью. Нам же, музыкантам, имя Швейцера, помимо того, дорого как имя чуткого исследователя творчества Баха.

## 2

Свою знаменитую книгу Швейцер написал, еще не достигнув тридцати лет. Причем ни до того, ни после он не занимался музыковедением как профессией. Случай уникальный в гуманитарной науке! Любопытна и история создания этой книги, рассказанная Видором.

Однажды — это было в 1899 году — признанный мэтр французской органной школы, которому в то время было 54 года, спросил своего ученика, 24-летнего эльзасца, не кажется ли ему, что, насколько ясно строение прелюдий и фуг Баха, настолько загадочен его метод обработки хоралов. Швейцер не согласился с Видором. «Многое останется туманным, — сказал он, — если вы не обратите внимание на текст — здесь ищите разгадку». Отныне начались часы совместного обучения: учитель приобщал ученика к искусству органной игры, а тот помогал ему познать Баха не только как несравненного полифониста, но и как поэта-музыканта.

Увлекшись идеями Швейцера, Видор попросил его написать небольшое руководство для французских органистов, где была бы разъяснена сущность немецкого хорала и немецкой духовной музыки. Со временем объем работы разросся: автор углубился в изучение кантат и «Страстей», а затем и музыкального языка Баха. Спустя пять лет книга была завершена и вскоре опубликована на французском языке. Ею заинтересовались в Германии: поступило предложение о переводе. Но

---

[1] «Литературная газета», 1960, № 6 от 14 января.
[2] «Правда» от 23 мая 1962 года.

оказалось, что Швейцеру, свободно изъяснявшемуся на обоих языках, было легче написать свой труд заново, чем перевести его. В результате через два года пораженный издатель получил вместо 455 страниц старой книги 844 новые страницы. В 1908 году вышла из печати эта дополненная, переработанная редакция; в 1911 году она была переведена на английский язык. Вскоре труд Швейцера получил всеобщее признание. Его стали называть, наряду с некоторыми другими работами, «классическим». Тем не менее многое отличает его от аналогичных работ.

Чтобы уяснить себе эти отличия, предоставим прежде всего слово автору. «Моя книга, — говорит он, — задумана не как историческое исследование, но как эстетически-практическое пособие... Моя задача — побудить тех, кто любит музыку, к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о лучшем их исполнении. Я старался писать просто и понятно, чтобы и любителей музыки приобщить к Баху». Отсюда и особенности содержания, и манера изложения книги. При всей своей серьезности и глубине, она написана увлекательно, поэтично. А в то же время план ее широк и круг затронутых вопросов огромен.

Сначала о плане: в расположении и последовательности глав ясно ощущается поэтический замысел автора. Немецкий склад мышления, со склонностью к мечтательности и мистицизму, своеобразно уживается здесь с французским трезвым рационализмом.

Медлительно, как эпическое сказание, развертываются первые главы, где говорится о происхождении хоральных текстов и мелодий, о роли хорала в немецком богослужении, об органных хоральных прелюдиях и фантазиях. В главе VI — о добаховских кантатах и «Страстях» — дается широкая историческая панорама, на фоне которой вырисовывается исполинская фигура Баха. Возникает первый перевал: автор обращается к рассказу о жизненном пути великого кантора. Много книг посвящено этому, но ни одному биографу не удалось, подобно Швейцеру, так любовно и вместе с тем взыскательно, полно и компактно изложить, не обременяя деталями, основные факты внешней и, по возможности, внутренней жизни Баха. И здесь, в этом разделе, есть своя вершина. Ее представляет глава IX, где броскими, скульптурными штрихами намечен облик композитора.

Второй перевал образует глава XII — «Смерть и возрождение» (буквально: «Смерть и воскресение»). Впервые в исследовательской литературе с такой полнотой воссоздана картина могучего утверждения музыки Баха в истории европейской культуры XIX века (к сожалению, автор обошел молчанием широкий размах баховского возрождения в России, возглав-

ленный в музыкальной критике В. Одоевским и А. Серовым). Отсюда — переход к анализу органных, клавирных, камерно-инструментальных и симфонических произведений, а также их исполнения. Не все здесь ровно (слабее анализ скрипичных и оркестровых сочинений), кое-что устарело, но в «вершинной» XVI главе содержится столько ценного, практически полезного!..

Третий перевал и одновременно кульминация всей книги сосредоточены в главах XIX, XX и XXI. В них изложено эстетическое credo Швейцера, высказаны основные положения, связанные с его пониманием Баха как «поэта-музыканта». Названия этих глав определяют их содержание: «Бах и эстетика», «Поэтическая и живописная музыка», «Слово и звук у Баха». Выдвинутые положения конкретизируются в следующих двух главах — «Музыкальный язык хоралов» и «Музыкальный язык кантат», в которых заключена вершина последнего раздела книги. Так исследователь переключается на анализ вокально-инструментальных сочинений Баха, соответственно хронологии их создания, чему посвящены остальные 12 глав (XXIV—XXXV).

Однако их содержание менее заинтересовывает читателя — и не потому, что кантаты или «Страсти» Баха пока еще исполняются у нас реже, нежели его инструментальные произведения. Дело в том, что автор попытался охватить чуть ли не все вокально-инструментальное наследие композитора (то есть около 300 сочинений). Поэтому ему пришлось перейти на скороговорку: даже о таких величавых творениях, как «Высокая месса» или «Страсти по Матфею», говорится недостаточно подробно. К тому же именно на этих страницах книги теолог Швейцер нередко заслоняет музыканта, а назойливые попытки обнаружения в баховской музыке живописно-изобразительных моментов лишают возможности отметить иные, быть может, более существенные ее черты. Но и здесь встречается немало ценного и поучительного. Например, неожиданно свежо и непредвзято написана глава XXX о светских кантатах; много важных сведений и практических советов находится как в предыдущих, так, особенно, в обширной последней главе — об исполнении кантат и «Страстей» и т. п.

Таково строение книги.

Каковы же ее эстетические положения, как Швейцер толкует Баха?

Естественно искать эти положения в кульминационных, «эстетических» главах. Они действительно там содержатся. Некоторые из них выходят за рамки темы, носят более общий характер и не потеряли актуальности по сей день. Например, как остро звучат следующие слова Швейцера: «Наши эстетики исходят не из произведений искусства; напротив, они обычно

кончают там, где начинается музыка... Эстетические работы по вопросам живописи в несравненно большей степени заняты изучением самих художественных творений, чем подобные же работы, посвященные музыке».

Сам Швейцер пытается установить новые категории в оценке индивидуального стиля художника. Он считает, что разные виды искусств находятся в непрестанном взаимодействии и что нельзя их определять в зависимости лишь от того «материала» (звук, краски, слово), которым пользуется художник. «Как среди поэтов есть живописцы и музыканты, — говорит он, — так и среди музыкантов есть поэты и живописцы». К числу последних Швейцер причисляет Баха (а к первым — другого своего любимца — Вагнера). Исходя из этих предпосылок, он и выискивает в его музыке живописно-изобразительные моменты.

Было бы, однако, несправедливым только с этой точки зрения оценивать труд Швейцера. Конечно, как всякий исследователь, напавший на «золотоносную жилу», он сильно утрирует свои выводы. Но ведь в ней имеются и другие ценные наблюдения и положения, о чем будет сказано дальше. Сейчас же отметим главное — исследователь хорошо знает и чувствует то время и ту музыку, о которой пишет. Пусть в некоторых своих тезисах, касающихся исторического процесса, он исходит из идеалистических положений [1], пусть, как сказано, теолог подчас «затуманивает» содержание анализируемого сочинения, пусть иногда суждения исследователя наивно прямолинейны, но большое гуманистическое сердце художника, превосходное чутье музыканта, разносторонние знания историка культуры помогли Швейцеру создать выдающийся труд о Бахе.

Для того чтобы полнее оценить его достоинства, необходимо вкратце остановиться на современном состоянии баховедения [2].

## 3

Основная критическая литература о Бахе, написанная в XVIII—XIX веках, в целом справедливо охарактеризована в XII главе швейцеровского труда — отсылаю к ней читателя.

[1] Идеалистические воззрения Швейцера-историка нередко проступают в его книге, но он стремится быть объективным и предоставляет слово фактам, которые опровергают его. Излагая их, Швейцер сетует, что история музыки пошла не по тому пути, который ему, как философу культуры, представляется более правильным.

[2] См. на эту тему работу Гандшина (J. Handschin. De différentes conceptions de Bach. Schweizerisches Jahrbuch, IV, 1929, S. 7—27), книгу Блуме, (Fr. Blume. J. S. Bach im Wandel der Geschichte, 1947) и сборник «Wissenschaftliche Bachtagung», Leipzig 1950.

Обстоятельный ссылочный аппарат этого труда показывает, что примерно с семидесятых годов прошлого столетия активнее ставятся вопросы научного осмысления баховского наследия и его места в мировой культуре. Основополагающим является монументальный двухтомный труд Ф. Шпитты (1873, 1880), где собран исчерпывающий фактологический материал и проведены широкие исторические параллели. Однако концепция автора уязвима: в полемике с листо-вагнеровским направлением Шпитта упорно стремится представить Баха как «чистого» музыканта и поэтому главное внимание уделяет его органной деятельности и контрапунктическому мастерству. Для XIX века подобная концепция характерна: полифоническое искусство Баха-органиста поражало, более того, устрашало широкие круги музыкантов того времени! Вместе с тем педантичность Шпитты нередко оборачивалась сухостью, которую он пытался преодолеть романтически-сентиментальной фразеологией [1].

Именно против этих сторон монографии Шпитты, при всем уважении к нему, выступает Швейцер. Он писал свою книгу на подъеме новой волны расцвета баховедения. В 1900 году завершилось 46-томное издание Баховского общества; с 1904 года начали регулярно выходить «Баховские ежегодники» [2]; музыка Баха еще шире и глубже входила в толщу мировой художественной культуры. Не удивительно, что именно в это время — в начале XX века — выходит ряд новых работ о нем. И первая среди них — книга Швейцера.

Исследователь искал свой «ключ» к пониманию Баха и нашел его, обратившись не к инструментальным, а к вокальным его сочинениям. Текст и принципы его воплощения служат Швейцеру ариадниной нитью в сложном лабиринте баховского искусства. Он имел в этом отношении предтечу — бреславльского дирижера И. Т. Мозевиуса (две книги о кантатах и «Страстях» — 1845, 1852). В одном из частных писем на тот же «ключ» обратил внимание К. Сен-Санс: «Чтобы понять смысл баховских произведений, следует обратиться к кантатам, где музыкальное развитие обусловлено словесным тек-

---

[1] В новом, сильно сокращенном издании работы Шпитты (редактор В. Шмидер, 3-е издание, 1953) урезана аналитическая часть, отчего книга стала еще суше. Мне представляется более удовлетворяющим современным требованиям биографический труд англичанина Ч. Терри (Ch. S. Terry. J. S. Bach, a Biography. London 1928, немецкий пер.— Leipzig 1929, 1934). Среди многочисленных монографий о Бахе выделяю книги Р. Штеглиха (R. Steglich. J. S. Bach. Potsdam 1935) и Г. И. Мозера (H. J. Moser. J. S. Bach. Berlin 1935, 1950), хотя обе они, особенно последняя, не лишены националистических тенденций.

[2] Издание «Баховских ежегодников» прервалось в 1940 г., восстановилось в 1948 г., но их систематическая публикация еще не наладилась.

стом»[1]. Очевидно, такие мысли, что называется, витали в воздухе. Их подхватил, углубил и талантливо, поэтично изложил Швейцер.

Он выдвинул важную задачу — изучить музыкальный язык Баха. Вот что говорит сам Швейцер: «Изучение музыкального языка Баха — не времяпрепровождение для эстетика, но насущная потребность музыканта-практика. Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе, с верными акцентами и фразировкой». Язык этот соткан из «символов», выражающих определенные чувства и представления. Изучить «язык символов» Баха — это и значит познать образную сущность его музыки. Таково исходное положение Швейцера.

Как же понимать эти «символы»?

Нас не должен пугать данный термин — зарубежные музыковеды вкладывают в него иной смысл, чем мы. По сути дела, «символ» в их трактовке близок к «интонации» в толковании Асафьева; оба понятия чуть ли не всеобъемлющи и потому страдают расплывчатостью, ибо они призваны определить смысловую сущность основного «зерна» музыкального образа. Но Швейцер, полемически заострив выдвинутый им тезис о «музыканте-поэте», сузил свою задачу: он ограничился описанием лишь внешних сторон «жизненно одухотворенной пластики» музыкальной речи Баха. Причем на всем протяжении своей книги (особенно в главах о кантатах и «Страстях») Швейцер неумеренно акцентирует значение живописно-изобразительных черт в музыке великого лейпцигского кантора. Но ведь не столько зрительные впечатления закреплены в ней, сколько выражение душевных движений, духовных стремлений. Вот чем по сей день она прежде всего волнует нас, а не только картинностью изображения! Исследователь нередко верно говорит об этом и все же в своем юношески пылком увеличении часто предается односторонне-наивному истолкованию отдельных музыкальных образов или составляющих их основу мотивов. Несмотря на такую односторонность — это важно еще раз подчеркнуть, — именно Швейцер в начале XX века наиболее последовательно и убежденно выдвинул задачу изучения баховского языка.

Второе положение, декларированное, но — увы! — недостаточно развитое им, касается Баха — строителя формы. Швейцер подчеркивает его необычайное «архитектоническое чутье». «Гармония целого, — говорит исследователь, — вот что так непосредственно поражает нас в этих творениях; в эту гармонию словно само собою включается живое и богатое разнообразие

---

[1] «Le Guide Musical», 42, Année, 1896, № 22, p. 427 (письмо датировано тем же годом).

деталей». Швейцер чутко подмечает, что «очень часто вся пьеса со всем своим развитием уже заложена в теме; она вытекает из нее с определенной эстетико-математической необходимостью». Отсюда следует вывод: «Бах работал как математик, который мысленно видит перед собою все множество вычислений, и ему остается лишь осуществить их в числах». В устах Швейцера это лишь образное сравнение, тогда как позднейшие музыковеды-формалисты восприняли данный тезис буквально, увлекшись так называемой «числовой символикой» (см. о ней дальше).

Третье положение, обогатившее баховедение, следующее (сформулировано в главе XVI): «В сущности все произведения Баха, — справедливо утверждает Швейцер, — созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных все преимущества в извлечении звука». Поэтому «каждая тема, каждый пассаж у Баха должен расчленяться так, как если бы он исполнялся на смычковом инструменте. Это относится к клавиру не в меньшей степени, чем к деревянным духовым...»

Приведенное положение важно не только для практиков-исполнителей, но и для теоретиков-аналитиков. Оно исторически справедливо, ибо основывается на учении об артикуляции, разработанном музыкальными теоретиками XVIII века. Оно и практически существенно, так как, по верной мысли Швейцера, в исполнении Баха важны не столько динамические оттенки, сколько фразировка и акцентировка в «произнесении» мотива [1].

Почти одновременно со Швейцером (очевидно, не без его влияния) Андре Пирро создает получившую известность работу «Эстетика Баха» (1907) [2]. Он также хочет «познать музыкальный язык», изучить его «словарь» (стр. 9—10 цит. книги), но — опять же! — односторонне выпячивается живописно-изобразительное начало в творчестве композитора, причем главное внимание уделяется вокальной музыке (из 12 глав книги лишь одна — и к тому же поверхностная! — посвящена инструментальной музыке). Пирро строже, систематичнее Швейцера: его книга рассчитана на специалистов. Он привлекает огромный исторический материал, анализируя творчество

---

[1] Учение об артикуляции далее развито в исследованиях немецкого музыковеда Г. Келлера (H. Keller. Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft II, Stuttgart 1925) и в книге выдающегося советского органиста И. А. Браудо «Артикуляция (О произношении мелодии)», Музгиз, Л., 1961.

[2] Видный французский ученый Андре Пирро (1869—1943) — автор ряда ценных исторических монографий: L'Orgue de J.-S. Bach. Paris 1895; J.-S. Bach. Paris 1906, немецкий пер.— 1910; Dietrich Buxtehude. Paris 1913; Schütz. Paris 1913; Les Clavecinistes. Paris 1924 и др.

предшественников и современников Баха. Подробно изучаются вопросы образно-поэтического назначения мотивов, их типы, роль ритмики, характер одновременного сочетания мотивов, роль оркестра, инструментовки, формы вокальной музыки и пр. Но название работы шире ее содержания. Проблемы эстетики глубже и интереснее разработаны Швейцером, а выводы, которые напрашиваются по прочтении книги Пирро, при всей ее научной фундаментальности и меткости отдельных наблюдений, скорее опровергают основной тезис автора, нежели подтверждают его: коль скоро «звукописно-пластичная» практика являлась исторически узаконенной традицией, то в чем же тогда заключается индивидуальная специфика музыкального языка Баха?..

На начало двадцатых годов приходится следующая волна в освоении его наследия. Герман Аберт выдвигает новый лозунг: «Был Бах романтический, был Бах живописный, настало время открыть Баха-музыканта» [1]. Словно соревнуясь друг с другом, ведущие музыковеды Германии вводят в курс своих лекций специальные баховские семинары. Так поступают Г. Кречмар [2], Г. Аберт, А. Шеринг. К ним надо причислить крупного теоретика, швейцарского ученого Эрнста Курта [3]. Возникшая полемика вызывает необходимость в пересмотре положений труда Швейцера, что подчас приводит к несправедливо снисходительной и даже отрицательной его оценке [4].

Первым выступил Курт. Его «энергетическая теория» у нас хорошо известна и неоднократно подвергалась критике. Мне все же представляется, что формалистические предпосылки данной теории не должны помешать обнаружить в ней жизненные, здоровые зерна, которые «проросли» в асафьевское учение об интонации. Но это — специальная тема. Что же касается анализа мотивного строения музыки Баха, то Курт высказал много ценных суждений, усвоенных нашей научной и педагогической практикой. Правда, на чем зиждется «кинетическая энергия» мелодической линии, ее напряжения и раз-

---

[1] Hermann Abert. Schriften und Vorträge. Halle 1929 (доклады, читанные в 1922—1927 гг.).

[2] Hermann Kretzschmar. Bach-Kolleg. Vorlesung über J. S. Bach, gehalten an der Universität Berlin. Leipzig 1922.

[3] Эрнст Курт (1886—1946) — автор известного труда «Grundlagen des Linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie», Bern 1917, русский пер. — М., 1931, исследований о романтической гармонии («Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan», Bern und Leipzig 1920), о Брукнере («Bruckner». 2 Bände. Berlin 1925) и др.

[4] См. резкие выпады Ф. Вольфрума (P. H. Wolfrum. Johann Sebastian Bach. 2 Bände. Leipzig 1910, русский. пер.—1912, стр. 116, 233). Б. Асафьев говорит о «романтико-символистической трактовке Баха Швейцером» (предисловие к переводу книги Курта, цит. изд., стр. 19).

ряды, остается, по Курту, неясным[1]. Он не в состоянии определить это, так как обходит молчанием вопросы образного содержания музыки Баха.

Этими вопросами занимается Арнольд Шеринг. Подобно Швейцеру или Пирро, он пытается разобраться в смысловой символике музыкального языка Баха, но исходит при этом из более широких предпосылок, изучая принципы воплощения типовых «аффектов», риторических («фигуральных») и метафорических приемов ораторской речи, полифонических форм — канона, фуги и пр. (основные работы — 1925, 1928, 1938)[2]. Однако выводы Шеринга и его последователей, как это свойственно современному буржуазному музыкознанию, часто грешат формалистическими домыслами и натяжками.

Заядлые же формалисты нашли себе прибежище в той непомерно разросшейся области зарубежного баховедения, которая рассматривает вопросы «числовой символики» (Zahlensymbolik) в музыке Баха. Верные мысли Швейцера о наличии в ней последовательно проводимых архитектонических замыслов предстают в таких работах словно в кривом зеркале. Начиная с В. Веркера (исследования о симметрии в строении прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», 1922, а также «Страстей по Матфею», 1923), многие немецкие музыковеды начали изощряться в подсчете и сравнении численных соотношений в строении мотивов, мелодических периодов, фигур и пр. Считать начали всё — вплоть до... пуговиц на мундире Баха![3] Это — бесплодное занятие, ибо подобные вычисления обычно противоречат реальному звучанию музыки.

Однако наряду с такими «изощрениями» существовали и более ценные попытки установления архитектонических закономерностей. Удачи в этом отношении сопутствовали тем исследователям, которые хотели изучить конкретный образный смысл композиции, понимая под этим многообразный комплекс музыкально-выразительных средств. Не все наблюдения и выводы таких авторов для нас приемлемы — они нередко исхо-

---

[1] Гандшин в цитированной работе «О различных концепциях Баха», критикуя Курта, сравнивает подобные напряжения и разряды с волнами океана. Мы знаем,— говорит он,— что вслед за одной волной последует другая, но всплеск их различен, ибо, если пользоваться терминологией Курта, различна их «кинетическая энергия». Чем же обусловлены эти всплески в баховской мелодике? — спрашивает Гандшин.— Чисто музыкальными законами или психологическими, образно-смысловыми?..

[2] Арнольд Шеринг (1877—1941) — один из руководителей «Баховских ежегодников», автор многих исторических исследований. Его статьи о символике музыкального языка собраны в посмертно изданном сборнике: A. Schering. Das Symbol in der Musik. Leipzig 1942.

[3] См. саркастическое замечание В. Гурлитта — сб. «Wissenschaftliche Bachtagung». Leipzig 1950, S. 248. Имеется в виду портрет Хаусмана, на котором изображен Бах, держащий в руках ноты своего шестиголосного канона (приведен в начале этой книги).

дят из идеалистических концепций, которые приводят к надуманным построениям, но сама направленность этих работ представляется плодотворной[1].

Советские музыковеды, совместно с музыковедами Германской Демократической Республики, открыли новый период в баховедении. Некоторые достижения уже можно отметить: в области популярной литературы это книга Г. Хубова (2-е изд. — 1962), в исследовательской — труды Б. Асафьева (предисловие к книге Э. Курта «Основы линеарного контрапункта»), Т. Ливановой («Музыкальная драматургия Баха», ч. I, М., 1948). Все же сделано еще недостаточно.

Принимая во внимание современный уровень источниковедческой литературы[2], — в чем велика заслуга ученых ГДР, где, кстати сказать, ныне издается новое, критически выверенное полное собрание сочинений Баха,— можно и нужно интенсивнее углубиться в изучение великого наследия гениального композитора. Необходимо представить Баха таким, каким он был в действительности, а это значит определить его историческое место не только в прошлом, но и в настоящем,— показать, как он «живой с живыми» говорит.

---

[1] См. работы: F. Smend. Bachs Matthäuspassion. Bach-Jahrbuch 1928; F. Smend. Bachs h-moll Messe. Bach-Jahrbuch 1937; W. Graeser. Bachs Kunst der Fuge. Bach-Jahrbuch 1928; E. Swebsch. J. S. Bach und die Kunst der Fuge. Stuttgart 1931 и др.

[2] Издан очень ценный указатель В. Шмидера (Wolfgang Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs. 2. Aufl., 1958), а также полезный сборник текстов баховских кантат, составленный В. Нойманом (Werner Neumann. J. S. Bach. Sämtliche Kantatentexte, Leipzig 1956), и его же другой справочник (Werner Neumann. Handbuch der Kantaten J. S. Bach, 2. Aufl., Leipzig 1953).

## ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. С. БАХА

Хронограф жизни Баха составлен в основном по книгам Альберта Швейцера, Филиппа Шпитты и Чарльза Терри.

В книге Швейцера имеются неточности, например, окончание люнебургской гимназии он датирует 1703, а не 1702 годом, переезд в Арнштадт — 1704 годом, между тем как он произошел в 1703 году. Поэтому даты, приведенные в книге Швейцером, проверены и, в случае ошибочных указаний, исправлены. Далее, в намерения Швейцера не входило перечислить все события из жизни Баха. Конечно, многие из них не представляют интереса и для нас и потому не упомянуты в хронографе. Однако некоторые из этих событий характеризуют Баха и как человека и как художника, связывают творчество композитора с его жизнью. К тому же кое-что Швейцеру не было известно, поскольку некоторые документы были обнаружены в последние десятилетия и опубликованы в книге Терри, в «Баховских ежегодниках» («Bach-Jahrbücher») и в других периодических изданиях.

У Шпитты имеется ряд фактов, которыми Швейцер не воспользовался. Некоторые из них включены в хронограф. В новом, сокращенном издании книги Шпитты (1953) имеются примечания Вольфганга Шмидера, исправляющие неточности и ошибки Шпитты и дополняющие его, со ссылками на новую литературу.

Книга Терри (Charles Sanford Terry. J. S. Bach. Leipzig 1929) — наиболее обстоятельная и полная биография Баха. Факты, которые он сообщает, проверены им по первоисточникам — документам XVIII века. Часть их также включена в хронограф.

Более трудная задача — определение подлинности произведений, приписываемых Баху, и датировка их. При жизни Баха были напечатаны только «Клавирные упражнения», «Шесть хоралом различного рода», кантата № 71 и сборник песен Шемелли. Остальные произведения сохранились в рукописях, в копиях с автографов, сделанных учениками Баха, наконец, в копиях с копий. Как известно, он переписывал для себя, для своих детей, для жены сочинения других композиторов. Поэтому, если сохранилось какое-либо произведение, написанное рукой Баха, то это еще не доказывает его подлинности, то есть принадлежности Баху. Наконец, если и доказано, что данное произведение первоначально создано не Бахом, то возникает другой вопрос: переписано ли это произведение без изменений, переложено ли для другого инструмента или, наконец, настолько переработано, что его можно считать уже баховским. Например, фуга из сонаты C-dur И. А. Рейнкена для двух скрипок, виолы да гамба и генерал-баса содержит 47 тактов, а баховское переложение для клавира — 97 тактов; при этом и многие из сохраненных тактов изменены настолько, что их можно считать уже оригинальным баховским произведением. Известный концерт d-moll

для клавира с оркестром[1] является, по всей вероятности, переработкой утерянного скрипичного концерта. Но кто написал этот утерянный концерт? Бах или другой композитор? До сих пор этот вопрос не решен, что никак не умаляет художественных достоинств музыки. Если это и переработка, то настолько радикальная и оригинальная, что концерт d-moll как назывался, так и будет называться всегда баховским.

Ученики Баха переписывали для себя произведения учителя, но и сами сочиняли музыку. Во многих случаях трудно определить, кто написал данное произведение — учитель или ученик, особенно если ученик так проник в дух музыки учителя, как И. Л. Кребс. Например, органную фантазию и фугу a-moll некоторые считают юношеской работой Баха, другие приписывают Кребсу (отцу или сыну?), третьи — последнему ученику Баха И. Х. Киттелю. Бывало и так, что баховское произведение приписывалось другому композитору. Например, органную фугу c-moll, которую Ф. Шпитта и Г. Келлер считают одним из лучших юношеских произведений Баха, некоторые (Терри) приписывают Филиппу Эммануилу Баху.

Не менее трудно определить подлинность и датировку кантат. В Лейпциге по воскресным дням, по праздникам Бах должен был выступать с новой кантатой. Но он не всегда имел время, чтобы за неделю написать ее. Если он был занят «Страстями», мессой, светской кантатой или концертом для клавира в Телемановском обществе, новой редакцией своих хоралов или «Музыкальным приношением», то для сочинения кантаты уже не оставалось времени. В таком случае он или исполнял свою старую кантату, написанную в прежние годы, или чужую музыку. Обычно ноты переписывал либо сам Бах, либо Анна Магдалена. Поэтому почерк Баха или его жены еще не является ручательством подлинности кантаты.

Другой трудный вопрос — датировка баховских произведений. Бах неоднократно возвращался к своим сочинениям, исправлял и перерабатывал их. Например, предпоследний хорал (G-dur) из 18 хоралов, написанных перед смертью, является переработкой 33-го его хорала, тоже в G-dur, из «Органной книжечки» (1717—1718). Концерт c-moll для двух чембало с оркестром, написанный в 1736 году,— переработка концерта d-moll для двух скрипок, созданного еще в Кётене, следовательно, до 1723 года. Еще сложнее обстоит дело с датировкой кантат. Некоторые инструментальные произведения размножились в копиях, поэтому сохранялись иногда и ранние редакции, кантатами же Баха никто не интересовался. Переписывая для нового исполнения кантату, сочиненную в прежние годы, он всегда переделывал ее. Большей частью сохранились последние редакции. Поэтому даже известно время возникновения такой редакции, то требуется, помимо того, определить и время возникновения оригинала.

В книге Швейцера рассказано о гигантской работе Шпитты по определению подлинности и датировке баховских произведений. Работа эта еще далеко не закончена, современные исследователи (Альфред Дюрр, Герман Келлер, Фридрих Сменд, Арнольд Шеринг и другие) продолжают ее, они уточняют, дополняют, а иногда и исправляют выводы Шпитты, но «его творение и до сих пор является основой для всякого баховедения» (А. Дюрр)[2].

При составлении хронографа творчества в основу положен известный указатель произведений И. С. Баха, составленный Шмидером (Wolfgang Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Leipzig 1958; в современной литературе он обозна-

---

[1] По-видимому, Бах любил этот концерт, так как впоследствии дважды возвращался к нему, переработав его для кантат № 146 и 188.

[2] Alfred Dürr. Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs. Leipzig 1951, S. 9.

чается сокращенно BWV). Дополнительные данные для кантат взяты из книги Ноймана (Werner Neumann. Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Leipzig 1953), для клавирной и органной музыки — преимущественно из книг Келлера (Hermann Keller. Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948. Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950).

В отношении подлинности баховских произведений их можно разбить на 5 категорий:

1. Оригинальные произведения, несомненно написанные Бахом.

2. Переложения и переработки Бахом своих или чужих произведений; если это переработка чужого произведения, то сразу же возникает вопрос — настолько ли она радикальна и оригинальна, чтобы считать ее подлинно баховским произведением.

3. Произведения, в подлинности которых некоторые исследователи сомневаются.

4. Произведения, подлинность которых маловероятна.

5. Несомненно подложные произведения, то есть не принадлежащие Баху, хотя они и дошли до нас под его именем.

В хронограф включены почти все произведения первой категории, многие произведения второй и третьей категории и некоторые — четвертой. В сносках или в тексте в квадратных скобках указаны разногласия, существующие между современными исследователями в отношении подлинности или времени возникновения данного произведения.

## Принятые сокращения

Две цифры в круглых скобках, римская и арабская, указывают, как это сейчас принято, на том и номер органных или клавирных произведений в издании Петерса. Эти указания необходимы в тех случаях, когда у Баха имеется несколько сочинений, написанных в разное время и одинаково названных, например 3 клавирные фуги C-dur или 10 хоральных обработок мелодии XVI века «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'».

Вопросительный знак в квадратных скобках [?] означает, что некоторые исследователи не уверены в подлинности произведения.

Вопросительный знак в квадратных скобках после года — например, [в 1717 г.?] — обозначает возможный год возникновения, помимо предполагаемого, указанного слева.

Вопросительный знак в квадратных скобках после названия города — например, [в Арнштадте?] или [в Лейпциге?] — обозначает, что данное произведение, возможно, написано раньше — в Арнштадте или позже — в Лейпциге.

Нумерация кантат — общепринятая: по № 200 — духовные кантаты, с № 201 по 216 — светские, с № 217 по 224 — снова духовные кантаты, время возникновения которых неизвестно и подлинность маловероятна. «Пасхальная оратория» и «Пастушеская кантата» — №№ 249, 249a, 249b.

*Я Друскин*

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| | **ЭЙЗЕНАХ — ОРДРУФ (1685—1703)** | |
| **1685** | 21 марта в Эйзенахе родился Иоганн Себастьян Бах. Его отец — Иоганн Амвросий Бах (род. в 1645 г. в Эрфурте), городской и придворный музыкант, скрипач; мать — Элизабет, урожденная Леммерхирт (род. в 1644 г. в Эрфурте). | |
| **1693** | Поступление в школу, где уже три года учился его старший брат Иоганн Якоб. | |
| **1694** | Смерть матери. 3 мая похороны. Осталось четверо детей, из которых Иоганн Себастьян самый младший. В конце года Иоганн Амвросий женится во второй раз. | |
| **1695** | В феврале смерть отца: вскоре после этого переезд в Ордруф к брату Иоганну Христофу (1671—1721), органисту, ученику Иоганна Пахельбеля.<br>Поступление в гимназию, обучение музыке под руководством брата. Первое знакомство с произведениями Фробергера, Керля, Пахельбеля и др. | Наиболее ранние дошедшие до нас юношеские произведения, приписываемые Баху: фуга e-moll для клавира (XV, 5) и 8 хоральных обработок для органа [1]. |
| | **ЛЮНЕБУРГ — ВЕЙМАР I (1700—1703)** | |
| **1700** | Семья Иоганна Христофа разрослась, и он не может больше содержать Иоганна Себастьяна.<br>15 марта переезд в Люнебург, поступление в Люнебургскую гимназию при Михаэлевском монастыре и зачисление стипендиатом в церковный хор. Одновременно с Иоганном Себастьяном принят в гимназию и зачислен в хор его школьный товарищ Георг Эрдман. Впоследствии, в период мутации голоса, | **Три органные партиты [2].** |

[1] Изданы у Петерса, том IX, №№ 19—21 и в сборнике «Commer, Musica sacra», том I, №№ 1—3. Последние три несомненно баховские.

[2] Изданы у Петерса, том V, часть 2, №№ 1—3. Возможно, что первые две партиты и 1, 2, 40 и 10-я вариации третьей (g-moll) возникли еще до 1700 года. Третья партита закончена позже, должно быть, после 1703 года.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | Иоганн Себастьян — скрипач в школьном оркестре.<br>Встречи с органистами: Георгом Яковом Лёве (1629—1703) из Эйзенаха, учеником Генриха Шютца (в 1652 г.), органистом в Люнебурге (с 1682 года), и Георгом Бёмом (1661—1733), органистом церкви св. Иоанна, другом баховской семьи. Георг Бём оказал сильное влияние на органное творчество Баха. | |
| 1701—1703 | Поездки в Целле, где при дворе герцога Вильгельма Брауншвейгского исполнялась французская музыка. Возможно, и сам Бах выступал в этих концертах как скрипач.<br>Поездки в Гамбург, где Бах слушал знаменитого органиста церкви св. Катерины И. А. Рейнкена (1623—1722) и посещал немецкий оперный театр (основан в 1678 г.). | Партита e-moll для органа (IX, 26).<br>Педальное упражнение для органа (IX, II).<br>Сюита g-moll для клавира (Петерс, № 1959).<br>Концерт и фуга c-moll для клавира [?].<br>Две хоральные обработки (VI, 15). |
| 1702[1] | Окончание Люнебургской гимназии. Возвращение в Тюрингию. Бах ведет переговоры с магистратом Арнштадта о месте органиста Новой церкви. | |
| 1703 | В апреле переезд в Веймар. Бах — скрипач в капелле герцога Иоганна Эрнста, брата царствующего герцога, и «княжеский саксонский придворный органист» (из протокола арнштадтской консистории). Бах занял эту должность временно, ожидая, пока будет достроен орган в Новой церкви в Арнштадте. | |

## АРНШТАДТ — МЮЛЬХАУЗЕН (1703—1708)

| | | |
|---|---|---|
| 1703[2] | 3 июля Бах в Арнштадте: испытание нового органа.<br>9 августа Бах утвержден органистом Новой церкви и руководителем небольшого школьного хора, в котором принимали участие и горожане-дилетанты, любители музыки. | Прелюдия и фуга c-moll для органа (IV, 5).<br>Фуга c-moll для педального чембало или органа[3] (IV, 9). |

[1] Швейцер указывает 1703 год, Терри и Нойман — 1702 год.

[2] У Швейцера ошибочно указан 1704 год.

[3] Терри предполагает, что фуга написана Филиппом Эммануилом Бахом. Шмидер и Келлер считают предположение Терри несостоятельным и не сомневаются в авторстве И. С. Баха.

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| 1704 | Прощание с братом Иоганном Якобом, гобоистом, отправлявшимся с армией шведского короля Карла XII в Польшу. В 1709 году Иоганн Якоб принимал участие в сражении под Полтавой. | Каприччио B-dur «на отъезд любимого брата» (Иоганна Якоба) для клавира.<br>Кантата № 15.<br>Каприччио E-dur в честь старшего брата Иоганна Христофа Баха [?]. |
| 1703—1707 | | Соната D-dur для педального чембало.<br>Для органа:<br>Пастораль F-dur (I, 8).<br>10 хоральных обработок[1].<br>Фуга B-dur для клавира (переработка фуги Иоганна Христофа Эрзелиуса). |
| 1705 | 5 августа выговор Баху в консистории за столкновение на улице с учеником Гейерсбахом, дирижером школьного хора. Бах не пользовался авторитетом у участников хора, которым он руководил.<br>В октябре путешествие в Любек, где Бах слушал Дитриха Букстехуде (1637—1707), органиста церкви св. Марии, а возможно, и учился у него. 2 декабря, во время пребывания Баха в Любеке, исполнялась «Траурная музыка» по случаю смерти короля Леопольда I. | |
| 1705—1706 | | Для органа:<br>Фантазия G-dur (IX, 4).<br>Прелюдия и фуга a-moll (III, 9).<br>Фантазия G-dur (IV, 11).<br>Фуга G-dur для органа или педального чембало (IX, 2). |
| 1706 | В феврале возвращение в Арнштадт. Просроченный отпуск: вместо четырех недель — четыре месяца. Недовольство консистории, выговор, упреки Баху: неудовлетворительное состояние хора, неумение наладить дисциплину, «странные вариации к | |

[1] Изданы у Петерса. Том V, приложение: №№ 1, 3, 6, 7; том VIII, №№ 44 и 50; том IX, №№ 14, 17, 22.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | хоралу, смущающие общину», непонятная гармонизация мелодии, музицирование в церкви с «чужой девушкой» (по-видимому, Марией Барбарой Бах, двоюродной сестрой, родом из Арнштадта, будущей женой И. С. Баха). | |
| 1707 | Приглашение от «свободного имперского города» Мюльхаузена выступить органистом в церкви св. Власия. 24 апреля «пробное выступление» в церкви св. Власия.<br>15 июня утверждение в должности органиста церкви св. Власия.<br>29 июня Бах сдает магистрату в Арнштадте ключи от церковного органа. Переезд в Мюльхаузен. | Токката C-dur для органа (III, 7).<br>Более поздняя редакция этой токкаты в E-dur. |
| | В августе поездка в Эрфурт на похороны Тобиаса Леммерхирта, старшего брата матери Баха. | Кантаты № 131, 223 (утеряна). |
| | 17 октября обручение с Марией Барбарой Бах (1684—1720) в Дорнхейме, недалеко от Арнштадта; венчает пастор Лоренц Штаубер, друг семьи Бахов. Исполнение свадебного Quodlibet. | Свадебное Quodlibet (шуточная хоровая песнь). |
| 1708 | 4 февраля исполнение кантаты № 71 на текст Георга Христиана Эйлмара, друга Баха (единственной напечатанной при жизни Баха), на церковных торжествах по случаю перевыборов членов магистрата.<br>21 февраля магистрат поручает Баху руководство реконструкцией органа. Баховский проект создания органного регистра, имитирующего колокольный звон. | Кантаты № 71, 196.<br>Прелюдия G-dur для органа или педального чембало (VIII, 11) [до 1704?].<br>Kyrie eleison.<br>Sanctus d-moll.<br>Sanctus G-dur. |
| | 5 июня поездка в Арнштадт; исполнение кантаты № 196 на свадьбе пастора Иоганна Лоренца Штаубера и Регины Ведерман, тетки жены Баха.<br>Борьба ортодоксов (во главе — пастор Эйлмар) с пиетистами, изго- | Партита A-dur для клавира [?].<br>Прелюдия и партита F-dur для клавира [?].<br>Соната g-moll для скрипки и клавира [?]<br>Трио d-moll для 2 скрипок и клавира [?] ] [1] |

[1] Эти произведения Шмидер объединяет под общим заглавием «Юношеские сочинения» и предположительно ставит годы: 1707—1710. Некоторые из них, возможно, вообще не принадлежат Баху или являются переработкой произведений других композиторов, например, Г. Келлер предполагает, что партиту A-dur написал Г. Ф. Телеман.

| | | |
|---|---|---|
| | нявшими из церкви «фигуральную музыку» — мотеты и кантаты.<br>25 июня — победа пиетистов в церкви св. Власия вынуждает Баха просить магистрат об освобождении его от обязанностей органиста. Возвращение в Арнштадт. | Кантата № 189[1]. |

## ВЕЙМАР II (1708—1717)

| | | |
|---|---|---|
| 1708 | Июль — переезд в Веймар. Бах — придворный органист и камерный музыкант в капелле герцога Вильгельма Эрнста.<br>Веймарские друзья Баха: Иоганн Маттиас Геснер (1691—1761), филолог, конректор веймарской гимназии, впоследствии (1730—1734) ректор школы Фомы.<br>Соломон Франк (1659—1725), поэт, придворный проповедник, автор текстов многих баховских кантат, написанных с 1715 по 1717 год.<br>Иоганн Готфрид Вальтер (1684—1748), автор знаменитого Музыкального словаря (1732), городской органист, дальний родственник Баха по материнской линии. | Фуга c-moll для органа на тему Легренци. [Возможно, написана еще в Люнебурге.]<br>Фуга h-moll для клавира на тему Альбинони. |
| 1709 | Поездка в Мюльхаузен совместно с Вальтером: испытание обновленного органа церкви св. Власия, реконструкция которого начата по плану и под руководством Баха. Исполнение хоральной обработки «Господь — моя твердыня» (VI, 22). | Прелюдия C-dur для органа или клавира (VIII, 7). Возможно, написана одним из учеников Баха.<br>Хоральная обработка (VI, 22).<br>Фуга C-dur для клавира или педального чембало. У Петерса издана в собрании органных произведений (VIII, 10)[2].<br>Для органа:<br>Прелюдия и фуга C-dur (IV, 1).<br>Прелюдия и фуга D-dur (IV, 3). |

[1] Швейцер относит эту кантату к позднему веймарскому периоду, Шпитта — к позднему лейпцигскому; подлинность ее строго не доказана; А. Дюрр считает почти доказанным, что она написана не И. С. Бахом.

[2] Возможно, что эти произведения написаны в Арнштадте, а некоторые из них еще раньше — в Люнебурге.

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| | | Прелюдия и фуга e-moll (III, 10)<br>Прелюдия и фуга g-moll (III, 5)<br>Прелюдия и фуга G-dur (IV, 1)<br>Токката и фуга d-moll (IV, 4)<br>Прелюдия a-moll (IV, 13)<br>Фантазия C-dur (VIII, 9)<br>Фуга g-moll (IV, 7) |
| | | Токката и фуга C-dur (III, 8).<br>Фуга h-moll на тему Корелли (IV, 8).<br>Канцона d-moll (IV, 10).<br>Alla. breve D-dur (VIII, 6). |
| | | **Для клавира:** |
| | | Увертюра (сюита) F-dur (XVIII, 4). [Переработка оркестрового произведения другого композитора?]<br>Прелюдия и фуга A-dur (XV, 4) [?].<br>Фуга A-dur (XIX, 4).<br>Фуга A-dur на тему Альбинони (XIX, 5).<br>Фуга h-moll на тему Альбинони (XVII, 2) [?].<br>Прелюдия h-moll [?]. Иногда ее соединяют с фугой h-moll.<br>Фуга a-moll (XV, 6).<br>Ария с вариациями в итальянской манере a-moll (XVIII, 2).<br>Токката G-dur (XVIII, 3) [1].<br>Восемь маленьких прелюдий и фуг для органа (VIII, 5) [2]. |

[1] Токката G-dur дошла до нас в пяти копиях; в одной из них она называется «Концертом или токкатой». Г. Келлер предполагает, что она возникла позже остальных шести токкат.

[2] Точно не известны ни подлинность, ни время возникновения этих произведений. Раньше их относили к юношеским сочинениям Баха.

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| 1710 | 22 ноября рождение старшего сына Баха Вильгельма Фридемана (умер в 1784 г.). | Для педального чембало или органа:<br><br>«Фантазия с имитацией (фугеттой)» h-moll (IX, 1). [В Ариштадте?].<br>Фантазия и фуга a-moll (IX, 6). [Вряд ли написана Бахом, возможно, Иоганном Людвигом Кребсом.]<br><br>Для клавира:<br><br>Токката D-dur. [В издании Петерса — фантазия с фугой D-dur (XIV, 3).]<br>Токката d-moll (XIII, 4).<br>Токката e-moll (XIII, 1).<br>Токката g-moll (XIV, 1).<br>Фуга e-moll ]1<br>Фуга a-moll ] |
| 1711 | | Кантаты № 150, 106 (Actus tragicus) [2]. |
| 1712 | Первая кантата (№ 142) в новом мадригальном стиле с ариями da capo. Автор текста — Эрдман Нойместер (1671—1756), дружески расположенный к Баху, с 1704 года вейсенфельский проповедник, с 1706 года суперинтендант в Зорау, с 1715 года главный пастор церкви св. Иакова в Гамбурге. | Кантата № 142 [3].<br>«Страсти по Луке» [4]. |

Шпитта и Швейцер полагали, что они написаны уже в Лейпциге для двух старших сыновей. Г. Келлер считает, что их автор — ученик Баха Иоганн Людвиг Кребс.

[1] У Петерса отсутствуют. В издании Баховского общества том XLII, стр. 276 и 208. Подлинность их строго не доказана.

[2] Точно не установлено время возникновения кантаты № 150 (между 1708 и 1712 гг.). Шеринг сомневается в ее подлинности. Точно не известно и время возникновения кантаты № 106 (Пирро, Терри, Дюрр — 1707 г., Вольфрум — 1712 г.).

[3] Шрейер (1910), Вустман (1913), Дюрр (1951) предполагают, что кантата № 142 написана не Бахом. Шеринг считает ее автором Кунау (Баховский ежегодник, 1912).

[4] Большинство исследователей считает, что «Страсти по Луке» не принадлежат Баху.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| 1713 | В июле — августе обмен «загадочными канонам» между Вальтером и Бахом. Бах ответил 2 августа.<br>Приглашение из Галле занять место органиста в церкви св. Марии, освободившееся со смертью знаменитого органиста Ф. Е. Цахау (Zachow), учителя Генделя. Осенью поездка в Галле, пробное выступление на органе и исполнение кантаты № 63, написанной, по всей вероятности, перед поездкой в Галле. Бах согласился занять место покойного Цахау, но в последний момент отказался. | «Загадочный канон», посвященный Иоганну Вальтеру.<br>Кантата № 63 [в 1723 г. ?]. |
| 1713—1714 | Переписка между Бахом и церковным начальством в Галле в связи с его согласием, а затем отказом занять место органиста. | Кантата № 18.<br>Кантата № 160 [?] |
| 1714 | 2 марта Бах получает титул концертмейстера герцогской капеллы и обязуется ежемесячно сочинять новую кантату для придворной церкви.<br>8 марта рождение второго сына, Карла Филиппа Эммануила (умер в 1788 г.).<br>17 июня исполнение кантаты № 21, первой кантаты на текст С. Франка, любимого либреттиста Баха в Веймаре. На тексты Франка написано около 25 кантат, преимущественно в 1714—1716 годах.<br>Возможно, в этом же году первое посещение Лейпцига[1], где Бах исполнял кантату № 61, и поездка в Кассель — выступление перед кронпринцем Фридрихом, будущим королем Швеции. | Кантаты № 61, 21, 199, 182. |
| 1715 | Смерть молодого принца Иоганна Эрнста, племянника царствующего герцога, сына герцога Иоганна Эрнста, у которого Бах в 1703 году служил скрипачом в капелле. Иоганн Эрнст — талантливый композитор, ученик Вальтера, по всей вероятности, и Баха; Бах был дружески расположен к молодому принцу, ценил его как композитора и | Кантаты №№ 31 (сохранилась в более поздней редакции), 132, 152, 158 [в Лейпциге?], 161, 162, 163, 185. |

[1] Первое посещение Лейпцига Шпитта относит к 1714 году, Терри — к 1717 году, Рихтер — к 1722 году (Баховский ежегодник, 1905).

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | переработал два его инструментальных концерта для органа и два — для клавира.<br>11 мая рождение третьего сына Баха, Иоганна Готфрида Бернгарда (ум. в 1739 г.). | |
| 1712—1716 | | Фантазия и фуга для органа c-moll (III, 6). |
| 1716 | 23 февраля в Вейсенфельсе исполнение «Охотничьей кантаты» по случаю дня рождения герцога Христиана Саксен-вейсенфельского.<br>22 апреля Бах дал письменное согласие на испытание обновленного органа церкви св. Марии в Галле. В начале мая осмотр и испытание органа совместно с Кунау и органистом Ролле.<br>Поездка в Эрфурт — испытание органа церкви св. Августина. | Светская кантата № 208 («Охотничья»).<br>Инструментальный отрывок F-dur для скрипки, гобоя и чембало на тему из «Охотничьей кантаты».<br>Кантаты № 59, 80а, 155[1]. |
| | Поездка в Мейнингеи, где двоюродный брат И. С. Баха Иоганн Людвиг Бах был капельмейстером. Бах высоко ценил его произведения, многие из них переписывал и исполнял.<br>Слава Баха как органиста. Отзыв Иоганна Маттесона (1681—1764) о «знаменитом органисте из Веймара, господине Иоганне Себастьяне Бахе».<br>1 декабря смерть веймарского придворного капельмейстера С. Дрезе. Он болел уже несколько лет, и Бах фактически замещал его. Но после смерти С. Дрезе придворным капельмейстером назначается его сын, а не Бах. Отношения с герцогом портятся, и Бах принимает предложение ангальт-кётенского князя Леопольда. | Для органа:<br>Прелюдия и фуга f-moll (II, 5).<br>Прелюдия и фуга A-dur (II, 3)[2].<br>Прелюдия (фантазия) и фуга c-moll (III, 6).<br>Прелюдия (токката) и фуга F-dur (III, 2). |
| 1717 | 5 августа назначение Баха придворным капельмейстером при дворе | |

[1] Шеринг и Дюрр полагают, что кантата № 59 сочинена в 1723 году для университетского церковного торжества. Кантата № 80а не сохранилась, так как целиком вошла в реформационную кантату № 80, написанную в 1730 году.

[2] Сохранилась в двух редакциях. У Петерса — ранняя, возникшая, должно быть, в Арнштадте. В издании Баховского общества (том XV, стр. 120) приведена веймарская переработка.

князя Леопольда. Бах добивается отпуска у веймарского герцога.

13 сентября поездка в Дрезден. Выступление в придворном концерте на клавесине, в церкви на органе. Состязание со знаменитым французским клавесинистом и органистом Луи Маршаном (1669—1732) в салоне графа Флемминга, премьер-министра, любителя музыки.

Не позже октября возвращение в Веймар. 31 октября — 2 ноября торжества по случаю 200-летия реформации. Бах продолжает упорно добиваться отпуска у веймарского герцога.

6 ноября за «строптивое упрямство» Бах посажен под арест. 2 декабря последовало «немилостивое освобождение из-под ареста». Возможно, за эти четыре недели начерно была написана «Органная книжечка», начисто переписанная в Кётене.

Для клавира:

Прелюдия и фуга B-dur на тему B—A—C—H (XV, 13) [?].

Прелюдия и фуга a-moll (XIV, 2). [Кётен? Впоследствии, после 1730 года, в переработанном виде вошла в тройной концерт для флейты, скрипки и чембало.]

Для органа или педального чембало:

Пассакалия c-moll. [В Кётене?]

«Органная книжечка» — 45 хоральных обработок (из 164 задуманных Бахом).

Произведения, написанные, по всей вероятности, в Веймаре, более точная датировка которых не установлена:

Для органа:

29 хоральных обработок из собрания Кирнбергера. Некоторые из них — около 10 — написаны, должно быть, не Бахом, возможно, И. Г. Вальтером, И. Л. Кребсом, Бернгардом Бахом и др.

6 концертов — переложения и обработки инструментальных концертов принца Иоганна Эрнста, Вивальди и других композиторов.

Для клавира с оркестром:

16 концертов — переложения и обработки концертов Вивальди, Телемана, Б. Марчелло, принца Иоганна Эрнста и других композиторов.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|

## КЁТЕН (1717—1723)

| | | |
|---|---|---|
| 1717 | В начале декабря переезд в Кётен.<br>16 декабря поездка в Лейпциг, испытание нового, построенного Иоганном Шейбе, органа в университетской церкви св. Павла. Похвальный отзыв Баха. Дружба с Шейбе.<br>Исполнение кантаты № 173а в день рождения князя Леопольда. | Светская кантата — серенада № 173а, впоследствии (не раньше 1726 года) переделанная в церковную кантату № 173. |
| 1718 | В мае поездка с князем Леопольдом в Карлсбад. | Светская кантата-серенада № 134а, впоследствии [в 1731 г.] переделанная в церковную кантату № 134. |
| 1719 | 1 января исполнение при дворе князя Леопольда новогодней поздравительной кантаты № 134а.<br>В октябре дрезденские друзья Баха пытаются устроить состязание в органной игре между Бахом и Генделем, но безуспешно. (Из письма графа Флемминга от 6 ноября.)<br>Осенью поездка в Галле для встречи с Генделем, но последний уехал в Англию в тот день, когда Бах прибыл в Галле.<br>В одной из поездок (в Мейнинген? в Карлсбад?) Бах познакомился с маркграфом бранденбургским Христианом Людвигом. Восхищенный игрой Баха, Христиан Людвиг просил его сочинить что-нибудь для маркграфской капеллы. Через два года Бах прислал 6 концертов (Бранденбургских). | |
| 1720 | «Клавирная книжечка для Вильгельма Фридемана. Начата 22 января 1720 года» — надпись на обложке нотной тетради рукой И. С. Баха.<br>27 мая поездка с князем Леопольдом в Карлсбад. В начале июля, когда Бах еще был в Карлсбаде, умерла его жена Мария Барбара; 7 июля похороны.<br>В сентябре поездка в Гамбург, где освободилось место органиста | Кантата № 47. [Около 1730 г.?]<br>«Клавирная книжечка», законченная в 1721 году, содержит:<br>Объяснение нотных ключей, исполнения орнаментики. Три хоральные обработки. Двух- и трехголосные инвенции. [Окончательная редакция в автографе от 1723 г.] Аллеман- |

церкви св. Иакова. Бах выставил свою кандидатуру.

Двухчасовая импровизация Баха в церкви см. Катерины перед 97-летним Рейнкеном (1623—1722). Должно быть, тогда же была исполнена *прелюдия и фуга g-moll*, и эта импровизация, как и кантата (№ 47?), сочиненная для поездки в Гамбург, была зачтена Баху в качестве пробного испытания на занятие должности органиста в церкви св. Иакова; соревнования и пробные испытания были назначены на 28 ноября, но к этому времени Бах должен был уже вернуться в Кётен.

19 декабря сообщен был результат выборов: место органиста получил Иоганн Иоахим Хейтман, о котором ничего не известно, кроме уплаты в церковную кассу «обещанных 4000 марок» (по-видимому, за его избрание). Ноймейстер, проповедник церкви св. Иакова, протестовал, но безуспешно.

да, куранта и жига из сюиты A-dur. [Телемана?]

Две аллеманды.

Три менуэта.

Одиннадцать прелюдий, вошедших впоследствии в «*Хорошо темперированный клавир*».

Девять маленьких прелюдий и другие пьесы.

Прелюдия (фантазия) и фуга g-moll для органа (II, 4).

Для клавира:

Прелюдия и фугетта d-moll (III, 6) [?].

Прелюдия и фугетта e-moll (III, 7).

Прелюдия и фугетта G-dur (XVII, 7).

Прелюдия и фуга a-moll (III, 8) [?].

Хроматическая фантазия и фуга d-moll. [Окончательная редакция в копии от 6 декабря 1730 г.]

Токката fis-moll.

Токката c-moll.

*Фантазия c-moll* (XV, 1).

Прелюдия (фантазия) и фуга a-moll (X, 4). Фуга впоследствии переработана для органа (II, 8).

Фуга d-moll [?].

Фуга C-dur [?].

Двенадцать маленьких прелюдий. [Из них шесть — из «Клавирной книжечки для Вильгельма Фридемана», пять дошли до нас в копии ученика Баха И. П. Кельнера, двенадцатая — трио из «Клавирной книжечки для Вильгельма Фридемана».]

Шесть маленьких прелюдий в тональностях C, c, D, d, E, e.

Для клавира:

Соната d-moll — переработка для клавира скрипичной сонаты a-moll.

Adagio G-dur — переработка для клавира I части скрипичной сонаты G-dur.

Соната a-moll

Соната C-dur

Последние две сонаты — переработка для клавира двух сонат для двух скрипок, виолы да гамба и генерал-баса из «Музыкального сада» Рейнкена.

Для струнных соло и чембало:

Три сонаты и три партиты для скрипки соло. Фуга из первой сонаты переделана также для лютни, а позже в Лейпциге и для органа. Прелюдия из третьей партиты использована в симфониях кантат № 29 и 120а.

Шесть сюит для виолончели соло. Пятая сюита переделана и для лютни. Шесть сонат для облигатного чембало и скрипки. Третья и четвертая части шестой сонаты после 1730 года изменены. Первая редакция третьей части переработана около 1730 года в сопрановую арию кантаты № 120.

Сюита A-dur для облигатного чембало и скрипки [1].

Четыре сонаты (G-dur, F-dur, e-moll, c-moll) для скрипки и цифрованного баса (чембало) [2].

Фуга g-moll для скрипки и чембало [?].

Три сонаты для облигатного чембало и виолы

[1] О различии «сонаты для чембало и скрипки» и «сонаты для скрипки и чембало» см. Швейцера, гл. XVII.

[2] Подлинность второй и четвертой сонаты и фуги строго не доказана. Басовый голос в первой и второй сонате тот же самый. Вторая соната имеется в переложении для флейты, скрипки и чембало — возможно, это работа одного из учеников Баха.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | | да гамба. Первая соната дошла до нас и в переложении для двух флейт и чембало. |
| | | Для флейты соло и с чембало: |
| | | Соната a-moll для флейты. |
| | | Три сонаты для облигатного чембало и флейты. |
| | | Три сонаты для флейты и цифрованного баса (чембало). |
| | | Концерты: |
| | | Концерт a-moll для скрипки с оркестром. |
| | | Концерт E-dur для скрипки с оркестром. |
| | | В 1730—1733 гг. переработаны в концерты для клавира с оркестром. |
| | | Концерт d-moll для двух скрипок с оркестром. В 1736 году переработан в концерт для двух чембало с оркестром. |
| 1721 | 3 декабря «господин Иоганн Себастьян Бах, здешний великокняжеский капельмейстер, вдовец, обручен по княжескому приказанию с девицей Анной Магдаленой, младшей дочерью Иоганна Каспара Вюлькена, саксонско-вейсенфельского придворного трубача» (из документов придворной церкви). Анна Магдалена родилась в 1701 году, в 1718 была певицей при ангальт-цербском дворе, с 1720 года — при кётенском. Умерла в 1760 году в нищете. | Увертюры (сюиты) для оркестра C-dur и h-moll. |
| | По традиции после обручения исполнялся свадебный Quodlibet, от которого сохранился только стихотворный текст, возможно, самого Баха. | Шесть Бранденбургских концертов. |
| | 21 марта послание с посвящением маркграфу Бранденбургскому Христиану Людвигу 6 концертов. | Кантата № 141 [по всей вероятности, написана не Бахом]. |
| 1720—1722 | | Английские сюиты для клавира. |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | | Первая «Нотная книжечка Анны Магдалены» (1722), содержащая:<br>1. Фантазию C-dur для органа.<br>2. Хоральную обработку C-dur.<br>3. Менуэт G-dur.<br>4. Арию с вариациями c-moll.<br>5. Пять первых из шести французских сюит в первоначальной редакции. Окончательная редакция всех шести французских сюит дошла до нас в рукописи ученика Баха Генриха Николая Гербера с исправлениями и пометками, сделанными рукой Баха. Рукопись датируется предположительно 1725 годом. |
| 1722 | В ноябре поездка в Лейпциг в связи с приглашением принять участие в соревнованиях на должность кантора церкви св. Фомы. | «Хорошо темперированный клавир», том I<br>Сюита a-moll для клавира [в Веймаре?]<br>Сюита Es-dur для клавира.<br>Сюита e-moll для лютиини [1].<br>Партита c-moll для лютни [?]. |
| 1722—1723 | | «Страсти по Иоанну» [2]. |
| 1723 | 7 февраля в Лейпциге Бах исполнил кантату № 22 как пробное испытание на должность кантора церкви св. Фомы.<br>26 марта исполнение в церкви св. Фомы «Страстей по Иоанну».<br>13 апреля освобождение Баха от обязанностей придворного капельмейстера в Кётене. | Кантаты №№ 22, 23. Трио d-moll для органа (IV, 14) [1725?].<br>Прелюдия и фуга a-moll для органа (II, 8). [Прелюдия написана около 1709 г., первая редакция фуги в Кётене, окончательная — в Лейпциге.] Светская свадебная кантата № 202. [По всей вероятности, написана в Кётене.] |

[1] Точно не известно, для какого инструмента первоначально написана эта сюита: для лютни, для клавира или для лютневого клавира (как обозначено в копии И. Л. Кребса). Все три сюиты изданы у Петерса, том VII, № 3—5.

[2] Текст Брокеса (1712), сильно переработанный Бахом, использован только для арий. На модный в то время текст Брокеса писали музыку Кайзер в 1712 г., Телеман и Гендель в 1716, Маттесон в 1718 г.

## ЛЕЙПЦИГ (1723—1750)

| | | |
|---|---|---|
| | 5 мая утверждение Баха в должности кантора церкви св. Фомы.<br>30 мая исполнение кантаты № 75 в церкви св. Николая.<br>31 мая торжественная церемония введения Баха в школу Фомы.<br>Вероятные даты первых исполнений в Лейпциге кантат, мотета и «Магнификат»:<br>6 июня — кантата № 76.<br>20 июня — кантата № 24.<br>11 июля — кантата № 186.<br>18 июля — мотет на смерть г-жи Кеез.<br>22 августа — кантата № 164.<br>30 августа — кантата № 119.<br>2 ноября — кантата № 194 на освящение органа в Штормтале, предместье Лейпцига.<br>В декабре на рождественские праздники — «Магнификат» и кантаты №№ 63, 40, 64.<br>9 августа, в день рождения герцога Фридриха II Саксен-готского, была исполнена «великолепная музыка» Баха на текст латинской оды,—сообщает лейпцигский хронист Фогель (музыка не сохранилась). | Кантаты №№ 70[1], 75, 76, 24, 186[1], 164[1], 119, 194, 63[1], 40, 64.<br>Мотет «Иисус — моя радость» на смерть г-жи Кеез.<br>«Магнификат» Es-dur.<br>[Более поздняя переработка D-dur.]<br>Sanctus C-dur [?]. |
| | 28 сентября Баху отказано в получении платы за университетское богослужение, полагавшейся его предшественнику и отмененной 3 апреля 1723 года. Начало более чем двухлетней тяжбы с университетским начальством за должность университетского директора музыки. | Кантаты №№ 164, 168. [Обе кантаты написаны, по-видимому, около 1716 г. и переработаны в 1723—1724 гг.] |
| 1724 | 26 февраля рождение сына Готфрида Генриха (слабоумного; Филипп Эммануил находил у него задатки музыкального гения, но не развившиеся; ум. в 1763 г.). | Кантаты №№ 4, 12, 16, 65, 69, 81, 83, 154, 165, 179, 190[2]. |

[1] Кантаты №№ 70, 164, 186 возникли, должно быть, раньше, около 1716 г., и переработаны в Лейпциге; кантата № 63 возникла еще раньше, возможно, около 1713 г.

[2] Некоторые из этих кантат написаны раньше, в 1724 г. переработаны. Кантата № 4 возникла, возможно, еще в 1708 г., № 12 — в 1714, № 16 — ок. 1715 г., № 165 — в 1715 г., № 69 сохранилась в двух вариантах, второй вариант — № 69а, один из них возник в 1724 г., другой — в 1730 г.

Вступительный хор кантаты № 12 — прообраз «Crucifixus» из мессы h-moll. Музыкальный образ «Crucifixus» — плач-пассакалия в басу —

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| | **Весной поездка в Геру, главный город княжества Рейсс, на освящение органа.** | |
| 1724—1725 | Поездка в Дрезден. | Кантаты №№ 172, 153, 184, 8, 72[1].<br>Для органа:<br>Прелюдия и фуга d-moll (III, 4) — переработка фуги из скрипичной сонаты g-moll.<br>Прелюдия и фуга G-dur (II, 2). В более ранней редакции между прелюдией и фугой стояло трио (andante), вошедшее впоследствии в четвертую органную сонату.<br>Трио g-moll. Впоследствии переработано в теноровую арию кантаты № 166. |
| 1725 | Начало дружеских отношений с поэтом Пикандером (псевдоним Христиана Фридриха Геирици, 1700—1764). С этого времени и до 1733 года Пикандер — любимый либреттист Баха. Тексты 30 кантат, возникших в это время, и арий из «Страстей по Матфею» написаны Пикандером совместно с Бахом. (Нередко Бах переделывал и изменял текст Пикандера.) Даты исполнения первых кантат на текст Пикандера:<br>23 февраля, в день рождения герцога Христиана Саксен-вейсенфельского,— кантата № 249a.<br>3 августа, в день рождения профессора Авг. Фр. Мюллера,— кантата № 205.<br>14 сентября обращение Баха к королю Фридриху Августу в Дрез- | Светские кантаты №№ 249a[2], 205.<br>Кантаты №№ 148, 19.<br>Sanctus D-dur.<br><br>**Фантазия и фуга a-moll для клавира (XI, 2).** |

возник у Баха в 1704 г. в Lamento из Capriccio B-dur. Подобная же пассакалия содержится в кантатах № 150 (до 1712 г.) и в № 75 (1723).

[1] Точная датировка этих кантат неизвестна. У Шпитты: 1723—1727. Кантата № 172 возникла, по всей вероятности, в 1714 г., кантата № 184— в 1718 г., обе переработаны в Лейпциге.

[2] В 1726 г. кантата была переделана и исполнена в честь графа Флемминга (№ 249b) в 1736 г. переделана в «Пасхальную ораторию» (№ 249). Впервые обнаружил и издал кантату № 249a Фридрих Сменд в 1943 г., поэтому ни у Шпитты, ни у Швейцера она не упоминается.

| | | |
|---|---|---|
| | дене с просьбой разобрать его тяжбу с университетским начальством: «...чтобы была восстановлена полная плата за старое богослужение со всеми причитающимися мне акциденциями» (из письма Баха).<br>17 сентября письмо из министерства дрезденского двора к университетскому начальству.<br>3 ноября второе письмо Баха к королю и ответ из министерства.<br>31 декабря третье письмо Баха к королю. | |
| 1726 | 21 января решение тяжбы между Бахом и университетским начальством: требования Баха частично удовлетворены.<br>25 августа исполнение кантаты № 249b в день рождения графа Флемминга.<br>30 ноября исполнение кантаты № 36a в день рождения Шарлотты Фридерики Вильгельмины, второй жены князя Леопольда Кётенского. | Светские кантаты №№ 249b, 36a[1], 207. |
| | В сентябре посвящение партиты новорожденному сыну князя Леопольда Кётенского. Бах отправил князю эту партиту вместе со стихотворением собственного сочинения.<br>11 декабря исполнение кантаты № 207 в честь профессора римского права доктора Готлиба Корте. | Партита B-dur из «Клавирных упражнений». |
| 1723—1727 | | Произведения, точная датировка которых не установлена.<br>Кантаты №№ 20, 28, 44, 46, 67, 73, 77, 86, 104, 105, 136, 144, 166, 167, 181[2].<br>Для органа:<br>Трио c-moll (IX, 10) написано, вероятно, не Бахом, а его учеником И. Л. Кребсом.<br>Трио G-dur (IX, 3) — двойное переложение: Бах переложил первую сонату для чембало и виолы да гамба для двух флейт и |

[1] Кантата № 36a утеряна; музыка этой кантаты сохранилась полностью, вплоть до речитативов, в кантатах №№ 36b, 36e, 36.

[2] Кантаты №№ 28, 105, 136, возможно, написаны позже — между 1737 и 1740 гг. Кантата № 20 сохранилась в более поздней редакции, возможно, 1735 г.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | | чембало, а последнюю часть этого переложения переработал для органа.<br>Трио G-dur (IX, 8) — переложение для органа произведения Телемана.<br>Ария F-dur (IX, 5) — переработка для органа произведения Куперена: трио для двух скрипок и генерал-баса. |
| 1727 | Последняя поездка в Гамбург. Посвящение четырехголосного канона поэту Фридриху Гудеману. В 1728 году Телеман напечатал этот канон в своем журнале.<br>3 августа исполнение светской кантаты № 193а на университетских торжествах в честь короля Фридриха Августа II, посетившего в то время Лейпциг.<br>17 октября исполнение «Траурной оды» в университетской церкви св. Павла по случаю смерти королевы Христианы Эбергардины. Текст оды написан Иоганном Христофом Готшедом (1700—1766). Магистрат, узнав, что Баху поручено сочинение музыки, протестовал, так как университетским богослужением ведал органист Иоганн Готлиб Гёрнер. Компромиссное решение: Баху разрешили написать музыку, но только в виде исключения, гонорар за музыку и ее исполнение (12 талеров) уплатил организатор торжеств Ганс Карл фон Кирхбах. | «Загадочный четырехголосный канон».<br>Кантаты № 157, 159 [в 1729 г. ?], 147 [первая редакция в 1716 г.].<br>Светская кантата № 193а — «Drama per musica» к именинам Фридриха Августа II. [Кантата утеряна, музыка вступительного хора и двух арий вошла в кантату № 193.]<br>«Траурная ода» (кантата № 198).<br>Светская кантата № 204[1]. |
| 1728 | 21 сентября обращение в магистрат с жалобой на пастора Гаудлица. (В 1727 году пастор Гаудлиц с согласия Баха стал назначать к каждому дню по своему выбору духовные песни, которые следовало исполнять до и после проповеди в церкви. Через год Бах отказался исполнять песни, назначаемые Гаудлицем, и написал об этом в магистрат.) | Шесть сонат для органа, педального чембало или педального клавикорда. [Отдельные части этих сонат возникли еще в Кётене.]<br>Свадебная кантата № 216. [Сохранились только вокальные голоса. Две арии и заключительный дуэт заимствованы из кантат № 204 и 205.] |

[1] Шеринг полагает, что кантата написана до 1728 г., Терри — ок. 1730, Шпитта и Швейцер — после 1730 г.

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| | | Кантаты №№ 93, 120, 120а[1]. |
| 1725—1731 | | «Вторая нотная книжечка для Анны Магдалены», содержащая:<br>Речитатив и арию, вошедшие в кантату № 82.<br>Арии и песни Баха и других композиторов.<br>Две французские сюиты.<br>Две партиты из «Клавирных упражнений».<br>15 танцев, 3 марша.<br>Рондо Франсуа Куперена и другие произведения.<br>[Обычно «Вторая нотная книжечка» датируется 1725 годом. Шмидер полагает, что она была закончена между 1725—1731 годами.]<br>«Клавирные упражнения». Часть I.<br>Шесть партит для клавира.<br>Концерт для двух чембало с оркестром C-dur [ок. 1734 г.?]. |
| 1729 | 23 февраля, в день рождения герцога Христиана Саксен-вейсенфельского, Бах исполняет кантату № 208 (охотничью) и получает титул придворного саксен-вейсенфельского капельмейстера[2]. | «Страсти по Матфею» [начаты в 1728 г.][3].<br>Траурная музыка (кантата № 244а) памяти ангальт-кётенского князя Леопольда. [Из 11 номеров |

[1] Кантата № 120 написана в честь переизбрания членов магистрата. Хор, частично переработанный, и сопрановая ария вошли в кантату № 120а (Баховский ежегодник, 1936). Некоторые же исследователи (Дерфель) считают, что, наоборот, кантата № 120 — сокращенная переработка кантаты № 120а. Точно не известна также датировка обеих кантат.

[2] И. Г. Вальтер в Музыкальном словаре (1732) приписывает Баху этот титул с 1723 года. Терри полагает, что Вальтер ошибся, так как до 1729 года Бах не пользуется титулом саксен-вейсенфельского композитора, так же как и с 1736 года, после смерти герцога Христиана.

[3] *Хронология работы Баха над «Страстями»*:
1727. Вторая редакция «Страстей по Иоанну».
1729. Первая редакция «Страстей по Матфею».
1731. «Страсти по Марку» (утеряны).
1736. Вторая редакция «Страстей по Матфею».
1738. Третья редакция «Страстей по Иоанну».
1739. Третья редакция «Страстей по Матфею».

24 марта Бах исполняет в Кётене траурную музыку в память своего друга князя Леопольда, умершего 19 ноября 1728 года. В числе певцов на траурных торжествах в документах кётенской придворной кассы упоминаются жена и старший сын Баха.

15 апреля первое исполнение «Страстей по Матфею» в церкви св. Фомы. «Когда закончилась эта театральная музыка, все были крайне удивлены и, переглядываясь, спрашивали: что это значит? Одна благородная старая вдова сказала: «Господи, помилуй нас! Где я нахожусь, в опере-комедии?» (из современного отзыва).

Весной первое серьезное столкновение с магистратом. 9 учеников-пансионеров, в том числе Вильгельм Фридеман Бах, окончили школу Фомы. Из кандидатов на свободные места Бах отобрал 9 музыкальных мальчиков. Но магистрат утвердил только 5 из них, назначив вместо остальных 4 своих кандидатов, лишенных музыкальности.

В июле Бах посылает своего сына Вильгельма Фридемана в Галле просить Генделя, остановившегося там проездом из Италии в Англию, посетить его, так как он болен и сам приехать не может. Гендель отказался.

Бах — руководитель Музыкального студенческого общества (Collegia Musica) при университете. Общество давало концерты летом в Циммермановском саду от 4 до 6 дня, зимой в «Кофейном доме» на улице Катерины от 8 до 10 вечера. Вторую университетскую Collegia Musica вел Г. Гёрнер.

Поступление Вильгельма Фридемана в университет.

Осенью умер органист церкви св. Фомы Христиан Гребнер. Иоганн Адольф Шейбе (1708—1776) выставил

9—из «Страстей по Матфею», вступительный хор — из «Траурной оды».]

Кантаты №№ 174, 145 [хор № 2 заимствован у Телемана?], 37 [точная датировка не известна: 1727—1732], 156.

Мотет «Der Geist hilft unser Schwachheit auf» на смерть ректора школы Фомы И. Г. Эрнести. Исполнялся 24 октября в университетской церкви св. Павла.

Три мотета, точное время возникновения которых не известно (Шмидер указывает годы 1723—1734):

C-dur [до 1723 г.?].

A-dur [в 1726 г.?]

g-moll.

[Мотеты Баха — единственные его вокальные произведения, исполнявшиеся и после его смерти в церкви св. Фомы.]

---

Ок. 1742. Четвертая редакция «Страстей по Иоанну».
Ок. 1744. Четвертая редакция «Страстей по Матфею».
Ок. 1747. Пятая редакция «Страстей по Матфею».

свою кандидатуру на освободившееся место. После пробного испытания Бах дал о нем отрицательный отзыв.

**1730** В январе после пробного испытания и удовлетворительного отзыва Баха органистом церкви св. Фомы утвержден Иоганн Готлиб Гёрнер (1697—1778) [1].

8 июня назначение нового ректора И. М. Геснера, друга Баха. Прежний ректор Иоганн Генрих Эрнести (род. в 1684 г.) умер в октябре 1729 г. Из протоколов заседаний магистрата: «...будем надеяться, что выбор ректора окажется более удачным, чем избрание кантора».

Отзывы членов магистрата о Бахе: «...кантор вел себя не так, как надлежало: без ведома господина бургомистра послал хор учеников в провинцию; уехал, не взявши отпуска...»

«...Кантор не только ничего не делает, но не желает на сей раз давать объяснений».

«Постановили: снизить кантору жалованье... ибо кантор неисправим» (из протокола заседания 2 августа 1730 года).

23 августа обращение Баха в магистрат: «Краткий, но крайне необходимый проект хорошего обслуживания церковной музыки...» В заключение Бах напоминает о бедственном положении немецких музы-

*Для органа:*

Дорийская токката и фуга (III, 3). [Возможно, еще в Кётене, а фуга еще раньше.]

Прелюдия и фуга a-moll (II, 8). [Прелюдия возникла в Веймаре, первоначальная клавирная редакция фуги — в Кётене, окончательная редакция для органа — в Лейпциге.]

Прелюдия и фуга C-dur (II, 1).

Прелюдия и фуга c-moll (II, 6).

[Фуги C-dur и c-moll возникли ок. 1716 года, прелюдия C-dur — около 1730 года, прелюдия c-moll — возможно, еще позже.]

Симфония F-dur для оркестра — сокращенная переработка Первого Бранденбургского концерта.

Кантаты №№ 156, 80, 171, 52, 54, 69a, 173, 195, 53[2].

Концерт a-moll для флейты, скрипки и клавира с оркестром. [Первая и третья части — свободная переработка прелюдии и

---

[1] Современники отмечали справедливость и беспристрастие Баха. И. А. Шейбе — сын органного мастера И. Шейбе, друга Баха, но органист не талантливый. И. Г. Гёрнер — университетский директор музыки; в первые лейпцигские годы отношения между Бахом и Гёрнером не могли быть дружелюбными; но как органист он был, по-видимому, талантливее Шейбе. Отрицательная характеристика Гёрнера у Шпитты и Швейцера преувеличена. См. статьи Фр. Рихтера и А. Шеринга в Баховских ежегодниках (1925 и 1938).

[2] Возможно, что кантата № 80 возникла в 1739 году, № 171 закончена в 1736 году. Кантата № 173 — переработка светской кантаты № 173a от 1717 года. Кантата № 69a — переработка кантаты № 69, возникшей в 1724 году (или, наоборот, № 69a,— оригинал, как считают Шпитта и Нойман). Кантату № 54 Дюрр датирует 1714 годом, Фр. Сменд — 1731—1735 годом (Fr. Smend. Joh. Seb. Bachs Kirchenkantaten. I—VI. Berlin, 1947—1949). Кантата № 53 написана, возможно, не Бахом (Баховский ежегодник, 1906).

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | кантов, которые предоставляются собственным нуждам и заботам; многие же из них, в заботах о пропитании, и думать не могут о своем совершенствовании». Однако до 1746 года магистрат фактически ничего не предпринял для «хорошего обслуживания церковной музыки». Из письма Баха (28 октября) к его школьному товарищу Георгу Эрдману: «Я нахожу, что эта служба далеко не столь ценна, как мне ее описали... странное и недостаточно преданное музыке начальство,— вот почему я должен жить в постоянных огорчениях, преследованиях и зависти и принужден с помощью всевышнего искать своей фортуны в другом месте». | фуги a-moll для клавира, средняя часть взята из третьей органной сонаты.] |
| 1731 | С января 1731 года по 1733 год сын Баха Филипп Эммануил, в то время студент университета, исполнял партию чембало в церкви св. Фомы. В 1734 году он уехал во Франкфурт-на-Одере, где продолжал обучение в тамошнем университете. В 1738 году поступил на службу аккомпаниатором к кронпринцу Фридриху, будущему прусскому королю. Весной исполнение «Страстей по Марку». В сентябре поездка в Дрезден. 13 сентября премьера «Клеофиды», оперы Адольфа Гассе (1699—1783), в главной роли его жена Фаустина. А. Гассе и Фаустина — дрезденские друзья Баха. 14 сентября в церкви св. Софии органный концерт Баха. Хвалебный отзыв в «Дрезденских достопримечательностях». Бах издал свой «Opus 1»: «Клавирные упражнения», часть I. | «Страсти по Марку». [Утеряны. Семь номеров из «Страстей по Марку» сохранились: в «Траурной оде», в кантате № 54 и в «Рождественской оратории».] Кантаты №№ 9, 27, 29, 35, 42, 49, 102, 112, 140, 149, 201, 66, 134. [Последние две кантаты, по всей вероятности, переработка двух кётенских светских кантат; кантату № 140 Руст датирует 1742 годом.] Светская кантата № 201. Кантата № 188. [Возможно, не баховская. Терри предполагает, что автор ее — Вильгельм Фридеман Бах.] |
| 1731—1732 | | Кантаты №№ 51, 55, 56, 84, 98, 169, 170, 197a, 82. [Вступительный речитатив и ария возникли раньше, около 1725 года.] |

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| 1732 | 5 июня исполнение кантаты «Радостный день, желанный час» при освящении школы Фомы. (Кантата утеряна.)<br>3 августа исполнение светской кантаты ко дню рождения Августа II, курфюрста Саксонского, короля Польского. (Кантата утеряна.) | Кантаты №№ 39, 60, 88, 95, 129, 177, 187, 48, 89, 25, 36, 109, 137, 192[1].<br>Светские кантаты №№ 211 («Кофейная»), 209[2]. |
| 1730—1733 | | 7 концертов для клавира с оркестром:<br>d-moll, E-dur, D-dur, f-moll, g-moll — Переложения для клавира скрипичных концертов.<br>F-dur. Переложение для клавира четвертого Бранденбургского концерта.<br>A-dur. Оригинальная композиция.<br>Два концерта для трех чембало с оркестром:<br>C-dur. Возможно, переложение утерянного концерта для трех скрипок;<br>d-moll. Оригинальная композиция.<br>Две увертюры (сюиты) D-dur для оркестра. [Возможно, созданы уже в Кётене.] |
| 1733 | В июле поездка в Дрезден. В церкви св. Софии освободилось место органиста. Бах приехал вместе с сыном Вильгельмом Фридеманом, чтобы лично рекомендовать его. Вильгельм Фридеман блестяще выдержал пробные испытания и был принят.<br>28 июля Бах передал королю Польскому, курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу III послание с просьбой о пожаловании ему титула. К посланию приложена Месса h-moll (Kyrie и Gloria). | Месса h-moll (Kyrie и Gloria, остальные части написаны позже: 1734—1738?).<br>Кантаты №№ 58, 99, 117.<br>Светские кантаты № 36b и 36c. [Подставлены другие тексты в кантату № 36a. Кантата № 36c приурочена, возможно, ко дню рождения ректора Геснера.]<br>Светские кантаты № 213, 206, 214. |

[1] Точная датировка последних пяти кантат не известна. Кантаты №№ 25, 36, 109 возникли в годы 1728—1736. Кантата № 137 возникла, по всей вероятности, в 1732 году, но Руст относит ее к годам 1742—1747. Кантата № 192 — вероятные годы возникновения: 1731—1734, Терри — 1732, Шеринг — 1746.

[2] Кантата № 209 возникла в годы 1730—1734.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| | Кантаты №№ 213, 206, 214 написаны в честь кронпринца, королевы и короля-курфюрста Августа III и исполнены:<br>Кантата № 213 — 5 сентября.<br>Кантата № 206 — 7 октября.<br>Кантата № 214 — 8 декабря. | |
| 1734 | Кантаты №№ 205а, 207а, 215 написаны в честь короля-курфюрста Августа III и исполнены:<br>Кантата № 205а — 17 января.<br>Кантата № 207а — 3 августа.<br>Кантата № 215 — 5 октября.<br>В ноябре И. М. Геснер уходит из школы Фомы (ему предлагают профессуру в Гёттингенском университете). Его место занимает Иоганн Август Эрнести, который остается здесь на посту ректора до 1759 года.<br>21 ноября исполнение кантаты в честь нового ректора И. А. Эрнести (кантата утеряна). До 1736 года отношения нового ректора с Бахом дружеские. | Светские кантаты №№ 205а, 207а, 215. [Музыка кантат № 205b и 207а возникла в 1725 году—кантаты № 205 и 207; подставлен только другой текст.]<br>Кантаты №№ 97, 110, 34а [в 1730 г.?].<br>Светская свадебная кантата № 210.<br>«Рождественская ораторий».<br>Двухголосный канон, посвященный И. М. Геснеру.<br>«Клавирные упражнения», часть II: Партита h-moll, Итальянский концерт. |
| 1735 | Поездка в Кётен на испытание обновленного органа в церкви св. Агнца.<br>2 мая Бах в письме к члену магистрата в Мюльхаузене Тобиасу Ротширу рекомендует своего сына Иоганна Готфрида Бернгарда на освободившееся место органиста в церкви св. Марии.<br>21 мая Бах с подобной же рекомендацией обращается к бургомистру Мюльхаузена и вскоре после этого вместе с сыном едет туда. Иоганн Готфрид Бернгард выдержал пробное испытание и был утвержден органистом.<br>3 августа исполнение «Охотничьей кантаты» (№ 208а) в честь короля-курфюрста Августа III. | Кантаты №№ 5, 11, 14, 43, 79, 94, 100, 107, 143, 133 [1].<br>Кантаты, написанные на тексты Марианны фон Циглер [2]: №№ 68, 74 [в 1731 г.?], 85, 87, 103, 108, 128, 175, 183, 176. |

[1] Кантату № 5 некоторые (Дерфель) датируют 1745 годом, кантату № 11 Шмидер датирует 1730—1740 годами, кантату № 133 некоторые относят к более поздним годам: 1737—1740.

[2] Марианна фон Циглер (1695—1760) — талантливая лейпцигская поэтесса.

5 сентября рождение Иоганна Христиана, самого младшего сына Баха (ум. в 1782 году). И. А. Эрнести — крестный отец Иоганна Христиана.

**1736** Начало двухлетней «борьбы за префекта» (Präfektenschlacht) с ректором Эрнести: недостойное поведение учеников-хористов на свадебной мессе; жалобы учеников ректору на префекта Готфрида Теодора Краузе, строго наказавшего их; несправедливое решение ректора; возмущение Баха; жалобы Баха и Эрнести в магистрат и консисторию.

29 сентября король Август III был в Лейпциге, и Бах снова передает послание с просьбой о пожаловании ему титула.

В ноябре поездка в Дрезден. 13 ноября Бах снова напоминает королю о своей просьбе.

19 ноября король подписал декрет о присвоении Баху «по его всеподданнейшей просьбе и ввиду его большого мастерства титула композитора придворной капеллы». Декрет передал Баху барон (впоследствии граф) Герман Карл фон Кайзерлинг — русский посол в Дрездене с 13 декабря 1733 года (до этого — президент императорской Академии наук в Петербурге). Кайзерлинг — любитель и знаток музыки, поклонник и покровитель Баха. Приезжая в Дрезден, Бах посещал его салон.

1 декабря 1736 года «господин И. С. Бах с двух до четырех часов пополудни играл на новом органе в церкви св. Марии в присутствии русского посла фон Кайзерлинга и множества других персон и музыкантов...» (из «Саксонских достопримечательностей» от 1737 года).

Из-за беспорядочного образа жизни И. Г. Бернгард Бах должен был осенью покинуть свое место органиста в Мюльхаузене. По рекомендации отца ему предлагают место органиста в Зондерхаузене.

Кантаты №№ 41, 6, 17, 138[1].

«Пасхальная оратория» (кантата № 249, переделана из «Пастушьей кантаты» № 249а от 1725 года).

Концерт c-moll для двух чембало с оркестром. (Переработка концерта d-moll для двух скрипок, написанного в Кётене.)

«Музыкальная песенная книга, содержащая 954 как старых, так и новых песен и арий. Издана Г. Х. Шемелли». Из этих 954 песен и арий 69 мелодий Бах «частично заново сочинил, частично исправил генерал-бас» (из предисловия к «Песенной книге»).

Пять духовных песен [?]. Изданы в приложении ко II тому баховской биографии Шпитты.

Для органа:

Прелюдия и фуга e-moll (II, 9).

Прелюдия и фуга h-moll (II, 10). [Точное время возникновения этих прелюдий и фуг неизвестно.]

[1] Кантаты №№ 17, 138 возникли, возможно, еще в 1732 году.

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| 1737 | 13 января И. Г. Бернгард выдержал пробное испытание и был утвержден органистом церкви св. Иакова, но через год, задолжав купцу Фр. Клемму, у которого жил, сбежал неизвестно куда. Сохранилось трогательное письмо к Клемму И. С. Баха, огорченного беспутным поведением сына (от 25 мая 1738 года).<br>14 мая И. А. Шейбе пишет против Баха в журнале «Критический музыкант»: «...в его (Баха) произведениях нет естественности, красота затемняется слишком большим искусством ... естественность — искусственностью...»<br>Продолжение «борьбы за префекта»:<br>12 января письмо в консисторию.<br>21 августа последнее письмо в консисторию.<br>18 октября письмо к королю Августу III.<br>17 декабря королевское распоряжение членам консистории разобрать жалобу «нашего придворного композитора Иоганна Себастьяна Баха». | Светская кантата № 30а в честь Иог. Хр. Геникe. Мессы: F-dur.<br>g-moll.<br>A-dur [в 1738 г.?].<br>G-dur [в 1738 г.?]. |
| 1738 | В феврале консистория снова рассматривает жалобу Баха, запросив суперинтенданта Дейлинга и магистрат, и выносит решение. «Борьба за префекта» была закончена (или позже — при посещении королем Лейпцига в апреле?). Полностью ли были удовлетворены требования Баха, неизвестно.<br>В конце апреля Август III посетил Лейпциг. 28 апреля в 9 часов вечера студентами университета была исполнена «Ночная музыка» в честь королевского дома.<br>Ответ профессора риторики, друга Баха, Иоганна Бирнбаума Иоганну Адольфу Шейбе. Полемика между Бирнбаумом и Шейбе о баховской музыке (январь 1738 — июнь 1739). «Разделение музыкального произведения на чисти и периоды, имею- | Фантазия и фуга (незаконченная) для клавира c-moll (X, 3 и XV, 8).<br>Кантата № 30 [духовная переработка кантаты № 30а], 197, 193 [1727?].<br>Светская кантата «Ночная музыка». [Не сохранилась.] |

| | | |
|---|---|---|
| | щее много общего с ораторским искусством, Бах знает настолько хорошо... что удивляешься искусному его применению в музыке» (из ответа Бирнбаума).<br>Похвальное слово И. М. Геснера Баху в примечании к его книге: M. F. Quintilianus. Institutiones oratoriae.<br>С 1738 года по 1742 год в доме Баха жил его родственник Иоганн Элиас Бах. Он учился в университете и был воспитателем трех сыновей И. С. Баха. И. Э. Бах преклонялся перед Иоганном Себастьяном Бахом и искренно полюбил всю его семью. | |
| 1739 | 10 января. «Мой господин кузен (т. е. И. С. Бах) скоро издаст некоторые клавирные вещи, главным образом для господ органистов предназначенные». (Из письма Иог. Эл. Баха к кантору Коху.) И. Э. Бах имеет в виду «Клавирные упражнения», часть III.<br>К исполнению кантаты на страстную пятницу 27 марта Бах заранее отпечатал либретто кантаты, как это было принято в то время, и объявление об исполнении. Магистрат неожиданно приказал Баху отменить его объявление, так как он не спросил разрешения у магистрата и суперинтенданта. Бах ответил, что не спросил, так как кантата и тексты старые, а вообще все это его очень мало интересует, для него это только «нудная обязанность»; он заявит в консисторию, что кантата в этом году исполняться не будет, так как магистрат запретил ее исполнение.<br>Так же безразлично отнесся Бах и к торжествам по случаю переизбрания членов магистрата 31 августа и исполнил старую кантату, написанную в 1731 году.<br>13 июля Вильгельм Фридеман Бах вернулся из Дрездена в Лейпциг, чтобы провести у отца месячный отпуск, и привез знаменитых лютнистов Леопольда Сильвиуса Вейса и Иоганна Кропфганга. Возможно, тогда же написаны баховские | «Клавирные упражнения», часть III:<br>Прелюдия и фуга Es-dur для органа и хоральные обработки (хоральная месса).<br><br>Дуэты для клавира.<br>Светская кантата № 210a. [Переделка кантаты № 210, сохранился только сопрановый голос.] |

| | | |
|---|---|---|
| | произведения для лютни[1]. Во всяком случае, интерес к лютне возрастает у Баха именно в это время, так как «приблизительно в 1740 году я видел и слышал по проекту господина Иот. Себ. Баха господином Захарием Гильдебрантом построенное лютневое чембало» (из сообщения Якоба Адлунга, теоретика-музыканта и специалиста по клавирному и органному строительству). | |
| | С приездом Вильгельма Фридемана в доме «снова зазвучала изысканно красивая музыка» (из письма И. Эл. Баха). | |
| | 28 сентября И. Эл. Бах пишет кантору Коху: «... господин кузен перегружен работой... так как в ближайшую пятницу начнет занятия с Collegium musicum и вскоре ко дню рождения его королевского величества исполнит «Ночную музыку», которая несомненно будет достойна того, чтобы ее послушать». | «Ночная музыка» в честь князя Людвига. [Утеряна.] |
| | «Его королевское величество» — кётенский князь Людвиг, младший брат покойного друга Баха, князя Леопольда; день своего рождения он провел в Лейпциге. | |
| | Осенью Бах в Альтенбурге на испытании нового дворцового органа. | |
| 1740 | 19 октября исполнение в университетской церкви св. Павла кантаты № 118. | Кантата № 118 — мотет к траурным торжествам на смерть графа И. Фр. Флеммминга. |
| | | Кантаты №№ 13, 32, 50, 57, 90, 146, 34 [первоначальная редакция в 1734 году]. |
| | | Рождественская музыка «Gloria». [Кантата № 191, заимствована из мессы h-moll.] |
| 1741 | Летом Бах в Берлине в гостях у сына Филиппа Эммануила, который служил клавесинистом-аккомпаниатором у прусского короля Фридриха II. | |

[1] Так предполагает Терри.

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| | Поездка в Дрезден к графу Кайзерлингу. Возможно, тогда Кайзерлинг и заказал Баху музыку, названную впоследствии Гольдберговскими вариациями. Иоганн Теофил Гольдберг — клавесинист графа Кайзерлинга, ученик Вильгельма Фридемана, а впоследствии и Иоганна Себастьяна. Кайзерлинг часто ездил в Лейпциг с Гольдбергом, чтобы тот мог брать уроки у И. С. Баха. | |
| | Известно очень мало фактов из жизни Баха после 1741 года. Он забрасывает школьные дела, часто пропускает занятия. Интриги и преследования «мало преданного музыке начальства» его уже не трогают. Вскоре он откажется и от руководства студенческим музыкальным обществом (Collegia musica). | |
| | Его не заинтересуют и новые формы концертной жизни — концерты в «Зале трех лебедей» (с 1743 года). Он целиком отдается творчеству, замыкается в себе. | |
| 1742 | | «Клавирные упражнения», часть IV: Гольдберговские вариации. Светская кантата № 212 («Крестьянская»). |
| 1735—1744 | | Последние кантаты[1]: №№ 1, 2, 3, 7, 10, 26, 33, 38, 45, 62, 78, 91, 92, 96, 101, 111, 113, 114, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 135, 139, 151, 178, 180, 200, 116. |

[1] В число последних кантат Баха Шпитта включил и шесть кантат, стоящих в хронографе под 1740 годом, и сверх того еще три кантаты, всего приблизительно сорок кантат, которые датировал годами 1735—1744. Из них две кантаты он датировал точнее: кантату № 116, последнюю кантату Баха,— 1744 годом, кантату № 191—1740 годом. Новые исследователи нашли всего две или три небольшие погрешности в датировке этих сорока кантат (кантата № 43 возникла, по всей вероятности, в 1732 году, кантата № 31—в 1731 году). Уточнения (1740 года) сделаны преимущественно Терри и Шмидером. Относительно других уточнений датировок полного единогласия сейчас нет. (См. указатели Шмидера, Ноймана, Сменда, Терри, книги Шеринга и др.). Например, Терри считает, что после 1740 года Бах написал только одну кантату № 116

| *Годы* | *Жизнь* | *Творчество* |
|---|---|---|
| 1744 | | «Хорошо темперированный клавир», часть II. [Собрание прелюдий и фуг, написанных в разное время; некоторые еще в Кётене, например прелюдии и фуги C-dur и Cis-dur, прелюдия d-moll, фуга G-dur.]<br>Органная прелюдия и фуга C-dur (II, 7). [Возможно, написана раньше.] |
| 1745 | С 30 ноября по 31 декабря Лейпциг был занят прусскими войсками. Возможно, тяжелые переживания, вызванные аннексией, отразились в музыке мотета и кантаты № 116 (если она была написан в 1745 году, а не в 1744 году, как предполагает Терри). | Мотет «Singet dem Herrn», написанный к новому 1746 году [или до 1734 г.?]. |
| 1746 | Поездки в Цшортау и в Наумбург на испытания органов. | Шесть хоралов различного рода. [Возможно, возникли немного позже; напечатаны у Шюблера.] |
| 1747 | В начале мая поездка в Берлин [1]. В Галле И. С. Бах встретился с сыном Вильгельмом Фридеманом, и вечером 7 мая оба прибыли в Потсдам. Фридрих II немедленно принял И. С. Баха, отменив свой собственный концерт на флейте. Импровизация Баха — первый трехголосный ричеркар на «королевскую тему».<br>7 июля Бах послал Фридриху II первую часть «Музыкального приношения» (трехголосный и шестиголосный ричеркар, шесть канонов и каноническая фуга).<br>«В Общество музыкальных наук» Бах вступил в 1747 году. Правда, он не вдавался в глубокие теоретические изыскания в музыке, но тем | «Музыкальное приношение».<br>Несколько канонических изменений на тему хорала «Vom Himmel hoch».<br>Шестиголосный канон к вступлению в «Общество Мицлера».<br>Трехголосный канон для Фульда [бас-soggetto — тот же, что и в предыдущем шестиголосном хорале]. |

к 22 ноября 1744 года. Шмидер полагает, что после 1740 года написаны три или четыре кантаты (считая кантату № 200, от которой сохранился только отрывок); последнюю же кантату датирует 1745 годом.

[1] Терри полагает, что Форкель неверно передал эти события. Не приглашение короля было непосредственной причиной поездки Баха: он приехал в Берлин, думает Терри, чтобы познакомиться с женой Филиппа Эммануила, а король, воспользовавшись приездом Баха в Берлин, пригласил его.

| | | |
|---|---|---|
| | сильнее был в ее практическом осуществлении. К вступлению в Общество он исчерпывающе разработал хорал «Vom Himmel hoch da komm ich her» и отпечатал его» (из некролога Баху).<br>«Общество музыкальных наук» основано в 1738 году учеником Баха Лоренцом Христофором Мицлером (1711—1778). | |
| 1749 | 20 января обручение дочери Баха Елизаветы Джулианы Фридерики (род. в 1726 году) с учеником Баха Иоганном Себастьяном Альтниколем.<br>Летом Бах серьезно болел. Узнав об этом, министр граф Генрих фон Брюль потребовал от лейпцигского магистрата допустить к испытаниям Г. Гаррера, директора графской капеллы, и затем назначить его на место Баха. 8 июня Гаррер выдержал испытания, но места органиста в церкви св. Фомы не получил: магистрат заявил, что до смерти Баха никто не займет его места.<br>Иоганн Готлиб Бидерман, ректор церковной школы в Фрейбурге, написал брошюру «О музыкальной жизни». Бидерман полагал, что занятия музыкой вредно отражаются на изучении наук; именно плохие ученики, писал он, увлекаются искусством. Музыканты сразу же ответили Бидерману. Маттесон выпустил пять брошюр. 10 декабря Бах пишет к одному из своих друзей, Г. Фр. Эйнике, что хотел бы написать ответ Бидерману, но болен и потому не может.<br>Исполнение учениками и друзьями Баха его кантаты «Феб и Пан» (№ 201). Текст изменен так, что в комических героях кантаты можно было узнать двух ректоров: Бидермана и Эрнести.<br>Дискуссия закончилась уже после смерти Баха, в 1751 году. | **Семиголосный канон (для Балтазара Шмидта?).** |
| 1749—1750 | | Искусство фуги. |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|---|---|---|
| 1750 | Зимой Бах болел. В январе ему делали глазную операцию; после операции ему стало хуже; через некоторое время была сделана вторая операция, после которой Бах ослеп.<br>18 июля Бах внезапно прозрел. Но через несколько часов с ним случился удар.<br>Последние годы Бах редактировал свои старые хоральные обработки, возникшие еще в Веймаре и Кётене. Последние три из восемнадцати хоральных обработок Бах диктовал своему зятю Альтниколю, так как сам писать не мот. Восемнадцатая хоральная обработка сочинена заново незадолго до смерти. Хотя в основу положена хоральная мелодия «Когда тяжелые бедствия окружают нас», Бах продиктовал другое название: «Перед твоим троном являюсь я».<br>28 июля вечером, четверть десятого, Иоганн Себастьян Бах умер.<br>31 июля похоронен во дворе церкви св. Иоанна. | Восемнадцать хоральных обработок. [Начато, возможно, в 1747 году.] |

**«Те, кто слушал многих музыкантов, справедливо говорят: в мире был только один Бах» (М. И. Адлунг, 1758).**

Примечание. Произведения И. С. Баха, время возникновения которых неизвестно:

1. «Иог. Себ. Баха четырехголосные хоральные песни» в четырех частях изданы учеником Баха Иог. Фил. Кирнбергером и сыном Филиппом Эммануилом Бахом в 1784—1787 годах. Из 371 хорала 23 встречаются дважды, но с разными текстами, 162 взяты из других произведений Баха, преимущественно из кантат; таким образом, остается 186 новых хоралов для четырех вокальных голосов.

2. Хоральные обработки для органа:

В издании Петерса:
том V, №№ 27, 112, Anhang, №№ 4, 5.
том VI, №№ 4, 11, 22, 23, 25, 26.
том VII, №№ 41, 51, 53, 62.
том IX, №№ 12, 15, 18.

3. Для клавира:

| | |
|---|---|
| Сюита B-dur. Том XLII, стр. 213<br>Скерцо d-moll. Том XLII, стр. 220<br>Фугато e-moll. Том XLII, стр. 198.<br>Прелюдия и фугетта F-dur. Том XXXVI, стр. 112 | В издании Баховского общества. |

Прелюдия, фуга и allegro Es-dur для лютни или клавира. В издании Петерса, том XVII, № 1. (Подлинность не доказана.)

4. Восьмиголосный канон. (Возможно, сочинен по просьбе Ф. В. Марпурга.)

## КАНТАТЫ И. С. БАХА

Нумерация кантат по «Указателю» Шмидера (BWV). Кантаты №№ 30а, 36а, b, c, 134а, 173а, 193а светские и возникли раньше духовных переработок с соответствующими основными номерами (30, 36, 134, 173, 193). Музыка оригинала и пародии, за исключением речитативов и хоралов, обычно та же, иногда немного измененная. В светских кантатах №№ 201—216 кантаты с дублированными номерами — пародии, музыка в них снова та же, что и в оригинальных кантатах, за исключением некоторых речитативов.

Кантаты, сохранившиеся не полностью, отмечены звездочкой перед номером.

| №№ | *Название* |
|---|---|
| 1. | Wie schön leuchtet der Morgenstern. |
| 2. | Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. |
| 3. | Ach Gott, wie manches Herzeleid. 1. Komposition (2. Komposition — № 58). |
| 4. | Christ lag in Todesbanden. |
| 5. | Wo soll ich fliehen hin. |
| 6. | Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. |
| 7. | Christ unser Herr zum Jordan kam. |
| 8. | Liebster Gott, wann werd' ich sterben. |
| 9. | Es ist das Heil uns kommen her. |
| 10. | Meine Seel' erhebt den Herren! |
| 11. | Lobet Gott in seinen Reichen (Himmelfahrts-Oratorium). |
| 12. | Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. |
| 13. | Meine Seufzer, meine Tränen. |
| 14. | Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. |
| 15. | Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. |
| 16. | Herr Gott, dich loben wir. |
| 17. | Wer Dank opfert, der preiset mich. |
| 18. | Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt. |
| 19. | Es erhub sich ein Streit. |
| 20. | O Ewigkeit, du Donnerwort. 1. Komposition (2. Komposition—№ 60). |
| 21. | Ich hatte viel Bekümmernis. |
| 22. | Jesus nahm zu sich die Zwölfe. |
| 23. | Du wahrer Gott und Davids Sohn. |
| 24. | Ein ungefärbt Gemüte. |
| 25. | Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. |
| 26. | Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. |
| 27. | Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. |

28. Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende.
29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
30. Freue dich, erlöste Schar.
30a. Angenehmes Wiederau.
31. Der Himmel lacht, die Erde jubilieret.
32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
*34a. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe [1].
35. Geist und Seele wird verwirret.
36. Schwingt freudig euch empor.
*36a. Steigt freudig in die Luft [2].
36b. Die Freude reget sich.
36c. Schwingt freudig euch empor.
37. Wer da glaubet und getauft wird.
38. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.
39. Brich dem Hungrigen dein Brot.
40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.
41. Jesu, nun sei gepreiset.
42. Am Abend aber desselbigen Sabbats.
43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
44. Sie werden euch in den Bann tun. 1. Komposition (2. Komposition — № 183).
45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz ist.
47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden.
48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
49. Ich geh' und suche mit Verlangen. «Dialogus».
*50. Nun ist das Heil und die Kraft [3].
51. Jauchzet Gott in allen Landen.
52. Falsche Welt, dir trau' ich nicht.
53. Schlage doch, gewünschte Stunde. Arie für Alt.
54. Widerstehe doch der Sünde.
55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
57. Selig ist der Mann. «Concerto in Dialogo».
58. Ach Gott, wie manches Herzeleid. 2. Komposition. «Concerto in Dialogo».
59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. 1. Komposition.
60. O Ewigkeit, du Donnerwort. 2. Komposition. «Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung».
61. Nun komm, der Heiden Heiland. 1. Komposition.
62. Nun komm, der Heiden Heiland. 2. Komposition.
63. Christen, ätzet diesen Tag.
64. Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.
65. Sie werden aus Saba alle kommen.
66. Erfreut euch, ihr Herzen.
67. Halt im Gedächtnis Jesum Christ.
68. Also hat Gott die Welt geliebt.
69. Lobe den Herrn, meine Seele. 1. Komposition.
69a. Lobe den Herrn, meine Seele. 2. Komposition [4].
70. Wachet, betet, seid bereit allezeit.

---

[1] Первоначальная редакция, сохранившаяся не полностью.

[2] Кантата утеряна, музыка целиком вошла в кантату № 36 и впоследствии переработана в светские кантаты № 36b и 36c.

[3] Сохранился только большой вступительный хор.

[4] Два варианта с одинаковым вступительным хором. Вторая одноименная композиция — № 143.

71. Gott ist mein König.
72. Alles nur nach Gottes Willen.
73. Herr, wie du willt, so schicks mit mir.
74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. 2. Komposition.
75. Die Elenden sollen essen.
76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
77. Du sollst Gott, deinen Herren, lieben.
78. Jesu, der du meine Seele.
79. Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild.
80. Ein' feste Burg ist unser Gott.
80a. Alles, was von Gott geboren[1].
81. Jesus schläft, was soll ich hoffen.
82. Ich habe genug.
83. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
85. Ich bin ein guter Hirt.
86. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch.
87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.
88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr.
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
90. Es reifet euch ein schrecklich Ende.
91. Gelobet seist du, Jesu Christ.
92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn.
93. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
94. Was frag' ich nach der Welt.
95. Christus, der ist mein Leben.
96. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn.
97. In allen meinen Taten.
98. Was Gott tut, das ist wohlgetan. 1. Komposition.
99. Was Gott tut, das ist wohlgetan. 2. Komposition.
100. Was Gott tut, das ist wohlgetan. 3. Komposition.
101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
103. Ihr werdet weinen und heulen.
104. Du Hirte Israel, höre.
105. Herr, gehe nicht ins Gericht.
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. «Actus tragicus».
107. Was willst du dich betrüben.
108. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
109. Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben.
110. Unser Mund sei voll Lachens.
111. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
114. Ach, lieben Christen, seid getrost.
115. Mache dich, mein Geist, bereit.
116. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.
117. Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut.
118. O Jesu Christ, mein's Lebens Licht[2].
119. Preise, Jerusalem, den Herrn.
120. Gott, man lobet dich in der Stille.
*120a. Herr Gott, Becherrscher aller Dinge.
121. Christum wir sollen loben schon.
122. Das neugebor'ne Kindelein.
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.
124. Meinen Jesum laß' ich nicht.

---

[1] Полностью вошла в кантату № 80.
[2] Четырехголосный мотет.

125. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.
126. Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort.
127. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
128. Auf Christi Himmelfahrt allein.
129. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
130. Herr Gott, dich loben alle wir.
131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.
133. Ich freue mich in dir.
134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß.
*134a. Die Zeit, die Tag und Jahre macht, Gratulations-Kantate.
135. Ach Herr, mich armen Sünder.
136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz.
137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.
138. Warum betrübst du dich, mein Herz.
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.
140. Wachet auf, ruft uns die Stimme.
*141. Das ist je gewißlich wahr.
142. Uns ist ein Kind geboren.
143. Lobe den Herrn, meine Seele. 2. Komposition.
144. Nimm, was dein ist, und gehe hin.
145. Auf, mein Herz, des Herren Tag. (So du mit deinem Munde bekennest.)
146. Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.
147. Herz und Mund und Tat und Leben.
148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens.
149. Man singet mit Freuden vom Sieg.
150. Nach dir, Herr, verlanget mich.
151. Süßer Trost, mein Jesus kommt.
152. Tritt auf die Glaubensbahn.
153. Schau, lieber Gott, wie meine Feind'.
154. Mein liebster Jesus ist verloren.
155. Mein Gott, wie lang', ach lange.
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.
160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.
161. Komm, du süße Todesstunde.
162. Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe.
163. Nur jedem das Seine.
164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet.
165. O heil'ges Geist- und Wasserbad.
166. Wo gehest du hin?
167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe.
168. Tue Rechnung! Donnerwort.
169. Gott soll allein mein Herze haben.
170. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust.
171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.
172. Erschallet, ihr Lieder.
173. Erhöhtes Fleisch und Blut.
173a. Durchlaucht'ster Leopold. Serenata.
174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
175. Er rufet seinen Schafen mit Namen.
176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
177. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.
178. Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält.
179. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei.
180. Schmücke dich, o liebe Seele.

181. Leichtgesinnte Flattergeister.
182. Himmelskönig, sei willkommen.
183. Sie werden euch in den Bann tun. 2. Komposition.
184. Erwünschtes Freudenlicht.
185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe.
186. Ärgre dich, o Seele, nicht.
187. Es wartet alles auf dich.
188. Ich habe meine Zuversicht.
189. Meine Seele rühmt und preist.
190. Singet dem Herrn ein neues Lied.
191. Gloria in excelsis Deo [1].
*192. Nun danket alle Gott.
*193. Ihr Tore zu Zion.
*193a. Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter [2].
194. Höchsterwünschtes Freudenfest.
195. Dem Gerechten muß das Licht.
196. Der Herr denket an uns.
197. Gott ist unsere Zuversicht.
*197a. Ehre sei Gott in der Höhe.
198. Laß Fürstin, laß noch einen Strahl. Trauer-Ode.
199. Mein Herze schwimmt im Blut.
200. Bekennen will ich seinen Namen. Arie [3].
201. Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde. (Der Streit zwischen Phoebus und Pan.)
202. Weichet nur, betrübte Schatten. Hochzeitskantate.
203. Amore traditore.
204. Ich bin in mir vergnügt.
205. Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft. (Der zufriedengestellte Aeolus.)
*205a. Blast Lärmen, ihr Feinde [4].
206. Schleicht, spielende Wellen.
207. Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten.
207a. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten.
208. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd.
208a. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd.
209. Non sa che sia dolore.
210. O holder Tag, erwünschte Zeit, Hochzeitskantate.
*210a. O angenehme Melodei.
211. Schweigt stille, plaudert nicht. Kaffee-Kantate.
212. Mer hahn en neue Oberkeet. Bauernkantate.
213. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen. (Herkules auf dem Scheidewege.)
214. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!
215. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.
*216. Vergnügte Pleißenstadt.
*216a. Erwählte Pleißenstadt [5].
217. Gedenke, Herr, wie es uns gehet [6].
218. Gott der Hoffnung erfülle euch.
219. Siehe, es hat überwunden der Löwe.
220. Lobt ihn mit Herz und Munde.

---

[1] Musika частично (№№ 2, 3) заимствована из Gloria мессы h-moll.
[2] Кантата № 193a не сохранилась, частично вошла в кантату № 193.
[3] Должно быть, один из номеров утерянной кантаты.
[4] В дублированных номерах кантат № 205, 207, 208 и 210 музыка, кроме некоторых речитативов, та же.
[5] Переработка кантаты № 216.
[6] Кантаты №№ 217—222 духовные, подлинность их маловероятна.

221. Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz.
222. Mein Odem ist schwach.
223. Meine Seele soll Gott loben[1].
224. Reißt euch los, bedrängte Sinnen.
249. Kommt, eilet und laufet. Oster-Oratorium.
249a. Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen. Schäferkantate[2].
249b. Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne.

---

[1] №№ 223, 224 — отрывки из двух утерянных духовных кантат.
[2] № 249a и 249b — светские оригиналы «Пасхальной оратории» № 249 (обнаружены в 1942 и изданы в 1943 году).

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

Аберт Герман (Abert Hermann) — 660
Август II (August II) — см. Фридрих Август II
Август III (August III) — см. Фридрих Август III
Агрикола Иоганн Фридрих (Agricola Johann Friedrich) — 72, 146, 148, 150, 157, 166, 313, 443
Агрикола Мартин (Agricola Martin) — 42
Адлер Гвидо (Adler Guido) — 43, 337
Адлунг Якоб (Adlung Jakob) — 53, 141, 146—150, 318, 518
Але Иоганн Георг (Ahle Johann Georg) — 55, 75
Але Иоганн Рудольф (Ahle Johann Rudolf) — 52, 55, 500
Александер (Alexander), братья, инструментальные мастера — 301
Альбер Эжен д' (d'Albert Eugen) — 233
Альбинони Томазо (Albinoni Tomaso) — 141, 145, 160, 248, 638
Альбрехт Лоренц (Albrecht Lorenz) — 146
Альтниколь Иоганн Христоф (Altnikol Johann Christoph) — 105, 109, 158, 164, 165, 291, 314
Амалия (Amalie) — 158, 173, 299, 309, 526
Амвросий (Ambrosius) — 8
Анзорге Конрад (Ansorge Konrad) — 233
Аннунцио Габриеле д' (Annunzio Gabriele d') — 192
Апель (Apel) — 515, 526
Аристотель (Aristoteles) — 70
Арндт Эрнст Мориц (Arndt Ernst Moritz) — 13, 122
Арон Пьетро (Aron Pietro) — 244
Асафьев Борис Владимирович — *658, 660, 662*
Аттеньян Пьер (Attaignant Pierre) — 17

Бабст Валентин (Babst Valentin) — 10, 12
Бадер Карл Адам (Bader Karl Adam) — 179
Барблан Отто (Barblan Otto) — 315
Барнье Т. (Barnier Th.) — 192
Барт Герман (Barth Hermann) — 189
Батка Рихард (Batka Richard) — 189
Бах Анна Каролина (Bach Anna Carolina) — 173

[1] В указатель включены и фамилии, встречающиеся в библиографических ссылках. Наименования издательств, полученные ими по фамилии или фамилиям владельцев, в тех случаях, когда речь идет не об одном определенном владельце, но о нескольких их поколениях, заключены в кавычки. Страницы текста А. Швейцера даны прямым шрифтом, страницы предисловия «От издательства» и послесловия М. С. Друскина — курсивом. Указатель составлен И. Ф. Прудниковой.

**Бах,** урожд. Вюлькен Анна Магдалена (**Bach,** geb. Wülken Anna Magdalena) — 69, 78, 79, 84, **105, 109, 113, 116,** 136, **160, 236, 238,** 285, 491, 504, 520, 536, 638, *664*
**Бах** Бернгард (Bach Bernhard), племянник И. С. Баха — **157**
**Бах** (Bach), вдова Вильгельма Фридемана — 106
**Бах** Вильгельм Фридеман (Bach Wilhelm Friedemann) — 78, 79, 105, 106, 112, 113, 116, 121, 127—129, 134, 136, 138, 147, 151, 157, **158,** 161, 162, 169, 173, 174, 202—204, 234, 235, 239, 240—242, **245, 253**—255, **272,** 285, 292, 294, 306, 310, 313, 314, 412, 528, 572
**Бах** Вильгельм Фридрих Эрнст (Bach Wilhelm Friedrich Ernst) — 107
**Бах** Ганс Каспар (Bach Hans Caspas) — 72
**Бах** Генрих (Bach Heinrich) — 71
**Бах** Готфрид Генрих (Bach Gottfried Heinrich) — 105
**Бах** Елизавета Джулиана Фридерика (Bach Elisabeth **Juliane** Friederika) — 105, 109
**Бах** Иоганн Август Авраам (Bach Johann August Abraham) — **105**
**Бах** Иоганн Амвросий (Bach Johann Ambrosius) — 34, 72
**Бах** Иоганн Бернгард (Bach Johann Bernhard) — 114, 157
**Бах** Иоганн Готфрид Бернгард (Bach Johann Gottfried **Bernhard**) — **78,** 105, 107
**Бах** Иоганн Людвиг (Bach Johann Ludwig) — 126
**Бах** Иоганн Михаэль (Bach Johann Michael) — 34, 55, 71, 75
**Бах** Иоганн Христиан (Bach Johann Christian) — 105, 108, 109, **116, 169,** 532
**Бах** Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph) — 34, 55, 71, 75, **248**
**Бах** Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph), брат-близнец Иоганна Амвросия Баха — 72, 75
**Бах** Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph), старший брат И. С. Баха — 72, 73, 251
**Бах** Иоганн Христоф Фридрих (Bach Johann Christoph **Friedrich**) — 105, 107
**Бах** Иоганн Элиас (Bach Johann Elias) — 107, 114, 115, 157
**Бах** Иоганн Эрнст (Bach Johann Ernst) — 157
**Бах** Иоганн Якоб (Bach Johann Jakob) — 72, 251
**Бах** Иоганна Каролина (Bach Johanna Carolina) — 105, 109
**Бах** Карл Филипп Эммануил (Bach Karl Philipp Emanuel) — 55, 71, 72, 78, 105—108, 112, 113, 115, 116, 128, 134, 136, 138, 151, 152, 154, 157, 158, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 170, 172—175, 186, 202—204, 206, 212, 230, 234, 235, 241, 242, 245, 254—256, 258, 292, 306, 307, 313—315, 341, 351, 412, 440, 443, 446, 506, 537, **544, 545, 552, 553,** 608, 638, *664*
**Бах** (Bach), дочь предыдущего — 245
**Бах** Катарина Доротея (Bach Katharina Dorothea) — 78, 105
**Бах** Людвиг (Bach Ludwig) — 114, 157
**Бах** Мария Барбара (Bach Maria Barbara) — 75, **78, 107, 127, 424**
**Бах** Регина Иоганна (Bach Regina Johanna) — 105
**Бах** Регина Сусанна (Bach Regina Susanna) — 105, 109, **176, 177**
**Бах** Самюэль Антон (Bach Samuel Anton) — 157, 351
**Бах** Себастьян (Bach Sebastian) — 107, 351
**Бах** Фейт (Bach Veit) — 71, 72
**Бах** Христиан Готлиб (Bach Christian Gottlieb) — 105
**Бах** Христиана Бенедикта (Bach Christiane Benedikta) — **105**
**Бах** Христиана Доротея (Bach Christiane Dorothea) — 105
**Бах** Христиана София Генриетта (Bach Christiane **Sophie Henriette**) — 105
**Бах** Христоф (Bach Christoph), дед И. С. Баха — 72
**Бах,** урожд. Леммерхирт Элизабет (Bach, geb. Lämmerhirt **Elisabeth**) — **72**
**Бах** Эммануил (Bach Emanuel) — 19, 52, **53**
**Бах** Эрнст Андреас (Bach Ernst Andreas) — **105**

Беймкер Вильгельм (Bäumker Wilhelm) — **15**
Беккер Август (Becker August) — 125
Беккер Карл Фердинанд (Becker Karl Ferdinand) — 186
Беккер Корнелиус (Becker Cornelius) — 48
Бёклин Арнольд (Boecklin Arnold) — 325
Беллерман Константин (Bellermann Constantin) — 124, 125
Бём Георг (Boehm Georg) — 6, 32, 33, 35, **37**, **73**, **206**, **207**, **211—213**, **218**, 364
Бёме Франц Магнус (Boehme Franz Magnus) — **15**
Бенедикт Юлиус (Benedikt Julius) — 331
Бендорф Курт (Benndorf Kurt) — **86**
Бер Иоганн (Beer Johann) — 52
Бёрд Вильям (Byrd William) — 61
Берлиоз Гектор (Berlioz Hector) — **321**, **322**, 334—336, **350**, **460**, **499**
Бернгард Христоф (Bernhard Christoph) — **45**, 52, 56, 58
Бернгард (Bernhard) из Клерво — 12
Бёрней (Бёрни) Чарлз (Burney Charles) — 162, 169, 170, 172, 214
Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) — 19, 118, 120, **155**, **174**, 177, 184, 185, 190, 237, **248**, 267, 268, 322, 327, 328, 332—334, 349, **355**, 356, 399, 413, 552, 600
Бидерман Иоганн Готлиб (Biedermann Johann Gottlieb) — 517, 519, 529
Бирнбаум Иоганн Авраам (Birnbaum Johann Abraham) — 132, **133**, 137, 527
Биттер Карл Герман (Bitter Karl Hermann) — 106, 108, 115, 116, **151**, **161**, 188, 246, 528
Бишоф Ганс (Bischoff Hans) — **247**, 254
Блуме Фридрих (Blume Friedrich) — 656
Бойяновский Пауль фон (Bojanowski Paul von) — **76**, **77**
Борд Шарль (Bord Charles) — 191
Бордони Фаустина (Bordoni Faustina) — **127**
Борман (Bormann) — 77
Брамс Иоганнес (Brahms Johannes) — **37**, 163, 187, 189
Браудо Исай Александрович — *659*
«Брейткопф» («Breitkopf») — 18, 252, **342**, 443, 514, 515, 524, **635**
«Брейткопф и Гертель» («Breitkopf und Härtel») — 36, **175**, **177**, **184—186**, 188, 211, 231, 247, 285, 286, 312, 341, 345, 532, 639
Брет Густав (Bret Gustav) — 345
Бригель Вольфганг Карл (Briegel Wolfgang Karl) — 55
Бройк Карл Деброиз ван (Bruyck Carl Debrois van) — **247**
Брокес Бартольд Генрих (Brockes Barthold Heinrich) — **68**, **69**, **445**, **471**
Брунс Николаус (Bruhns Nicolaus) — 36, 284
Брэ Гюстав (Bret Gustav) — 191
Брюль Генрих фон (Brühl Heinrich von) — **527**
Буве Шарль (Bouvet Charles) — 191
Бувен (Bouvin) — 29
Бузольт (Busolt) — 179
Бузони Ферруччо (Busoni Ferruccio) — **233**, **261**, **282**
Букстехуде Дитрих (Buxtehude Dietrich) — 6, **32—34**, **36—38**, **56—59**, **62**, 65, 74, 144, 196, 197, 202, 205, 207, **211—213**, **284**, **408**
Булль Уле (Bull Ole) — 288, 289
Бунге Рудольф (Bunge Rudolf) — 77, 122, 245
Бухо Морис (Bouchor Maurice) — 191
Бюлов Ганс фон (Bülow Hans von) — 162, 260, **261**
Бюмлер Георг Генрих (Bümler Georg Heinrich) — 166, 167

Вагнер Георг Готфрид (Wagner Georg Gottfried) — 111
Вагнер Рихард (Wagner Richard) — 5, 43, 60, **70**, 120, **183**, **184**, **190—192**, 245, 294, 321—323, 327, 329, **333—338**, **342**, 344, **348—350**, **355—357**, 388, 518, 606, *656*

Вальдерзее Пауль (Waldersee Paul) — 142, 143, 187
Валькер Эберхард Фридрих (Walcker Eberhard Friedrich) — 216
Вальтер Иоганн (Walther Johann) — 14—16, 23, 26, 49, 61
Вальтер Иоганн Готфрид (Walther Johann Gottfried) — 34, 50, 52, 63, 76, 91, 112, 124, 136, 141, 143, 150, 157, 209, 214, 220, 313, 314, 411, 583
Вальтер, урожд. Леммерхирт (Walther, geb. Lämmerhirt), мать предыдущего — 76
Вальтер Иоганн Якоб (Walther Johann Jakob) — 287
Вебер Бернгард Христиан (Weber Bernhard Christian) — 244
Вебер Иоганн (Weber Johann) — 332
Вебер Карл Мария фон (Weber Karl Maria von) — 331, 332, 340, 341, 350
Вебер, урожд. Брандт, Каролина (Weber, geb. Brandt, Karoline) — 331
Ведерман Регина (Wedermann Regina) — 75
Ведерман (Wedermann), отец предыдущей — 75
Вейгель Христиан (Weigel Christian) — 33
Вейгель Христоф (Weigel Christoph) — 234, 235
Вейссе (Weiße) — 82
Вейтцман Карл Фридрих (Weitzmann Karl Friedrich) — 147, 239, 244
Векман Маттиас (Weckmann Matthias) — 56, 58
Венцкий Георг (Wenzky Georg) — 166
Вепплер (Weppler) — 179
Вергилий (Vergilius) — 513
Веркер В. (Werker W.) — *661*
Веркмейстер Андреас (Werckmeister Andreas) — 244
Вернле Пауль (Wernle Paul) — 12
Веспасиан Тит Флавий (Vespassian Titus Flavius) — 138
Вестфаль Рудольф (Westphal Rudolf) — 276, 277
Виадана Людовико Гросси да (Viadana Ludovico Grossi da) — 51
Вивальди Антонио (Vivaldi Antonio) — 141—144, 196, 299, 306
Видор Шарль-Мари (Widor Charles Marie) — 191, 216, *650, 652, 653*
Виллаэрт Андриан (Willaert Adrian) — 43
Вильгельм Эрнст (Wilhelm Ernst), веймарский герцог — 76, 124, 128, 500
Винклер (Winkler) — 515, 532
Винклер (Winkler), жена предыдущего — 532
Винтерфельд Карл фон (Winterfeld Karl von) — 50, 183, 185, 297
Вирт Мориц (Wirth Moritz) — 340
Витт Христиан Фридрих (Witt Christian Friedrich) — 237
Вих Иоганн фон (Wich Johann von) — 52
Вольф Генрих (Wolff Heinrich) — 515
Вольфрум Филипп (Wolfrum Philipp) — 17, 100, 189, 351, 548, *660*
Волюмье Жан-Батист (Volumier Jean Baptiste) — 112
Воткен Альфред (Wotquenne Alfred) — 162
Вульпиус Мельхиор (Vulpius Melchior) — 27, 28
Вульфрат Дитрих (Wulfrath Dietrich) — 56
Вустман Густав (Wustmann Gustav) — 118
Вюлькен Иоганн Каспар (Wülken Johann Caspar) — 78
Вюльнер Франц (Wüllner Franz) — 187, 532

Габриели Андреа (Gabrieli Andrea) — 43
Габриели Джованни (Gabrieli Giovanni) — 42, 43, 49—51
Гайдн Иосиф (Haydn Joseph) — 161, 162, 169, 174, 190
Галилей Галилео (Galileo Galilei) — 70
Гандшин Жак (Handschin Jacques) — 656, *661*
Ганслик Эдуард (Hanslick Eduard) — 330, 332, 635, 638
Гассе Иоганн Адольф (Hasse Johann Adolf) — 127, 136, 167, 170, 171
Гасслер Ганс Лео (Haßler Hans Leo) — 17, 27, 28
Гастольди Джованни (Gastoldi Giovanni) — 17

Гаудлиц (Gaudlitz) — 95
Гауптман М. (Gauptmann M.) — 411
Геварт Франсуа Огюст (Gevaert François August) — 15, 191, 192, 270, 630, 631, 640, 648
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) — 180, 183
Гейерсбах (Geyersbach) — 74
Гейлинкс Арнольд (Geulinx Arnold) — 320
Гейне Генрих (Heine Heinrich) — 325
Геллерт Христиан (Gellert Christian) — 19
Гельмгольц Герман (Helmholtz Hermann) — 322
Гендель Георг Фридрих (Haendel Georg Friedrich) — 6, 34, 51, 52, 63, 64, 68, 69, 76, 106, 113, 125, 136, 139, 157, 163, 164, 167, 170, 172, 173, 176, 192, 214, 268, 269, 337, 399, 445, 494, 521, 540, 599, 616, 625, 638
Гензель Себастьян (Hensel Sebastian) — 179, 182
Генике Иоганн Христиан (Hennicke Johann Christian) — 527
Генрих (Heinrich), принц — 49
Генрих IV (Henri IV) — 43
Георг II (Georg II), курфюрст Саксонский — см. Иогани-Георг
Георг II (Georg II), ландграф Гессен-Дармштадтский — 44
Гербель Н. В.— 324
Гербер Иоганн Николаус (Gerber Johann Nicolaus) — 53, 150, 157—160, 238, 242, 638
Гербер Эрнст Людвиг (Gerber Ernst Ludwig) — 150, 158, 159, 168, 242, 291, 533, 535
Гермер Генрих (Germer Heinrich) — 254
Гёрнер Иоганн Готлиб (Görner Johann Gottlieb) — 87—89, 110, 114, 467, 512, 514, 515
Герольд Теодор (Gerold Theodor) — 611
Герхард Пауль (Gerhardt Paul) — 12, 17, 18
Герцог Мантуанский (Herzöge von Mantua) — 43
Геснер Иоганн Маттиас (Gesner Johann Matthias) — 100, 101, 134, 137, 510
Гете Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang) — 117, 169, 174, 177, 178, 180, 185, 297, 299, 324—326, 329, 336, 533, 553, 566
Гильман Феликс Александр (Guilmants Felix Alexander) — 29, 191, 216
Глюк Христоф Виллибальд (Gluck Christoph Willibald) — 60, 132
Году Шарль (Gaudou Charles) — 73
Гольдберг Иоганн Теофилиус (Goldberg Johann Theofilius) — 158, 235, 236
Гораций (Horatius) — 519
Городецкий Сергей — 519
Готшед Иоганн Христоф де (Gottsched Johann Christoph de) — 69, 70, 84, 104, 132, 143, 467, 468
Готшед (Gottsched), жена предыдущего — 104
Гофман (Hoffmann) — 150
«Гофмейстер и Кюнель» («Hoffmeister und Kühnel») — 174, 184, 185, 231
Грасси Цецилия (Grassi Cecilia) — 108
Граун Иоганн Готлиб (Graun Johann Gottlieb) — 167
Граун Карл Генрих (Graun Karl Heinrich) — 134, 146, 158, 167, 171, 180
Граупнер Кристоф (Graupner Christoph) — 80, 81
Грезер Вольфганг (Graeser Volfgang) — *662*
Грензер (Grenser) — 116
Гриньи Никола (Grigny Nicolas) — 29, 114
Грипенкерль Фридрих Конрад (Griepenkerl Friedrich Conrad) — 184, 210, 314
Гров Георг (Grove Georg) — 245
Гумпрехт Иоганн Даниэль (Gumprecht Johann Daniel) — 56

Гумпрехт Отто (Gumprecht Otto) — 189
Гуно Шарль (Gounod Charles) — 191
Гурлитт Виллибальд (Gurlitt Wilibald) — *661*

Давид Фердинанд (David Ferdinand) — 286, 302
Давид, царь — 17
Дакен Луи Клод (Aquin Louis Claude d') — 29
«Дальштейн и Херпфер» («Dalstein und Härpfer») — 226
Дандрие Жан Франсуа (Dandrieu Jean François) — 29
Данрёйтер Эдвард (Dannreuther Edward) — 253, 258
Дах Симон (Dach Simon) — 11
Девриент Тереза (Devrient Therèse) — 180
Девриент Эдуард (Devrient Eduard) — 178—180
Дейлинг Соломон (Deyling Salomon) — 82, 93, 103, 104, 176
Ден Зигфрид Вильгельм (Dehn Siegfried Wilhelm) — 185, 186, 439, 517, 518
Депре Жоскен (Des Près Josquin) — 24, 43
Дёрфель Альфред (Dörffel Alfred) — 187, 245, 286, 302
Дециус Николаус (Decius Nicolaus) — 10, 15
Дидье-Пуже (Didier-Pougets) — 328
Дискау Карл Генрих фон (Dieskau Karl Heinrich von) — 527, 528
Дискау фон (Dieskau von), жена предыдущего — 528
Долес Иоганн Фридрих (Doles Johann Friedrich) — 158, 171, 173, 512, 517, 573
Достоевский Федор Михайлович — *649*
Доуэн О. (Douen O.) — 17
Дрезе Иоганн Вильгельм (Drese Johann Wilhelm) — 77
Дрезе Иоганн Самюэль (Drese Johann Samuel) — 77
Дурандус (Durandus) — 61
Дьюпар Шарль (Dieupart Charles) — 114
Дюбен Карл Густав (Düben Karl Gustav) — 58
Дюбен (Düben), семейство — 58
Дюмаж (du Mage) — 29
Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht) — 175, 176, 208, 364
Дюрр Альфред (Dürr Alfred) — *664*

Жанрено Сесиль (Geanrenaud Cecile), невеста и позднее жена Мендельсона — 209
Жиго Никола (Gigault Nicolas) — 29
Жигу Эжен (Gigout Eugène) — 191, 216

Закс Ганс (Sachs Hans) — 396, 580, 581
Зейфферт Макс (Seiffert Max) — 36, 56, 125, 126, 244, 268, 552, 627, 636, 640
Зельнеккер Николаус (Selnecker Nicolaus) — 10
Земиш (Zehmisch) — 104
Зенфль Людвиг (Senfl Ludwig) — 24
Зефнер (Seffner) — 119
Зильберман Андреас (Silbermann Andreas) — 147, 217, 226, 438, *651*
Зильберман Готфрид (Silbermann Gottfried) — 147, 148, 217, 226, 438, *651*
Зимрок Карл (Simrock Karl) — 184, 185, 247, 285, 410, 439, 553
Зорге Георг Андреас (Sorge Georg Andreas) — 113, 245

Изаак Генрих (Isaak Heinrich) — 16, 24
Изаи Эжен (Ysaye Eugène) — 308

Иоахим Фридрих (Joachim Friedrich) — 27
Иов (Job) — 96
Иоганн Георг (Johann Georg) — 45, 53
Иоганн Эрнст (Johann Ernst) — 73, 141, 142, 143, 284
Ионас Юстус (Jonas Justus) — 9, 23
Ирмишер Эд. (Irmischer Ed.) — 24

«Кавайе-Коль» («Cavaillé-Coll») — 217, 219
Каде Отто (Kade Otto) — 61
Кайзер Рейнгард (Keiser Reinhard) — 63, 64, 68, 70, 114, 445
Кайзерлинг Герман Карл фон (Kayserling Hermann Karl von) — 136, 158, 235, 236
Кальвизиус Сет (Calvisius Seth) — 27
Кальвин Жан (Calvin Jean) — 9, 17
Кальдара Антонио (Caldara Antonio) — 114, 145
Кант Эммануил (Kant Emanuel) — 5, 6, 119, 145, 157
Кар Вильям (Cart William) — 189
Кариссими Джакомо (Carissimi Giacomo) — 51
Карл XII (Karl XII) — 125, 251
Каччини Джулио (Caccini Giulio) — 43
Кванц Иоганн Иоахим (Quantz Johann Joachim) — 19, 107, 167, 608, 638
Квинтилиан Марк Фабий (Quintilian Marcus Fabius) — 134
Кеес (Kees) — 532
Кейделль фон (Keudell von) — 192
Кёлер Иоганн Фридрих (Köhler Johann Friedrich) — 104
Келлер Герман (Keller Hermann) — *659, 664, 665*
Келлер Готфрид (Keller Gottfried) — 325
Кельнер Иоганн Петер (Kellner Johann Peter) — 139, 199, 248, 285, 511, 638
Кельнер Петер — см. Кельнер Иоганн Петер
Керль Иоганн Каспар (Kerl Johann Caspar) — 72
Кёрнер Христиан Готфрид (Körner Christian Gottfried) — 326
Кёстлин Генрих Адольф (Köstlin Heinrich Adolf) — 14, 15
Кирнбергер Иоганн Филипп (Kirnberger Johann Philipp) — 115, 117, 118, 158, 162, 167, 173, 186, 296, 299, 312, 313, 534, 535, 638
Кирхбах Ганс Карл фон (Kirchbach Hans Karl von) — 88, 104, 467
Кистнер Фридрих (Kistner Friedrich) — 286
Киттель Иоганн Христиан (Kittel Johan Christian) — 117, 158, 195, *664*
Клее Людвиг (Klee Ludwig) — 254
Клемент VIII (Clemens VIII), папа римский — 22
Клементи Муцио (Clementi Muzio) — 245, 272
Клемм (Klemm), супруги — 107
Клерабо Луи Никола (Clérambault Louis Nicolas) — 29
Клефельд Вильгельм (Kleefeld Wilhelm) — 80
Клопшток Фридрих Готлиб (Klopstock Friedrich Gottlieb) — 107, 161
Клуг (Klug) — 16
Кольмэн Август Фридрих Христоф (Kollmann August Friedrich Christoph) — 184, 246, 247
Комбарьё Жюль (Combarieu Jules) — 322
Коммер Франц (Commer Franz) — 33, 35, 36
Коперник Николай (Copernic Nicolas) — 70
Корелли Арканджело (Corelli Arcangelo) — 141, 145, 196, 197, 288, 292
Корте Готлиб (Kortte Gottlieb) — 514, 531
Коста Алессандро (Costa Alessandro) — 192
Крамер Иоганн (Cramer Johann) — 272
Кранах Лука (Cranach Lucas) — 24
Краузе Готлиб Теодор (Krause Gottlieb Theodor) — 102
Краузе Готфрид (Krause Gottfried) — 519

Краузе Иоганн Готлиб (Krause Johann Gottlieb) — 102—104, 127, 533
Кребс Иоганн Людвиг (Krebs Johann Ludwig) — 104, 157, 162, 195, 343, *664*
Кребс Иоганн Тобиас (Krebs Johann Tobias) — 157, *664*
Кречмар Герман (Kretzschmar Hermann) — 181, 184, 194, 206, 247, *660*
Критель Авраам (Kriegel Abraham) — 166
Кригер Филипп (Krieger Philipp) — 67
Кристофори Бартоломео (Cristofori Bartholomeo) — 148
Кролль Франц (Kroll Franz) — 247, 253
Крюгер Иоганн (Crüger Johann) — 18
Кунау Иоганн (Kuhnau Johann) — 34, 52, 66, 70, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 98, 125, 130, 234, 250, 251, 318, 347, 419, 426, 427, 431, 439, 440, 445, 534
Кунтцен Иоганн Поль (Kuntzen Johann Paul) — 65
Куперен Франсуа (Couperin François) — 29, 141, 151, 169, 238, 306
Курт Эрнст (Kurt Ernst) — *660—662*
Кюттлер (Küttler) — 102

Ламартин Альфонс де (Lamartine Alfonse de) — 326
Ламбо (Lambo), отец — 115
Ламбо (Lambo), сын — 115
Лампадиус (Lampadius) — 171
Ландовска Ванда (Landowska Wanda) — 259
Лассо Орландо (Lassus Orlandus) — 27, 61
Легренци Джованни (Legrenzi Giovanni) — 141, 144, 196
Лейпниц фон (Leipnitz von) — 526
Лейрер Карл (Leyrer Karl) — *4*
Лемменс Никола Жак (Lemmens Nicolas Jacques) — 216
Леопольд Август (Leopold August), князь Ангальт-Кётенский — 77, 78, 127, 136, 243, 470, 510
Леопольд I (Leopold I), король, точнее — римско-германский император — 56, 74
Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gotthold Ephraim) — 69, 70
Ливанова Тамара Николаевна — *662*
Лилиенкрон Рохус фон (Liliencron Rochus von) — 39
Линднер Отто (Lindner Otto) — 518
Липпе фон (Lippe von) — 107
Лисевский К. Ф.— 117
Лист Франц (Liszt Franz) — 187, 189, 232, 233, 260, 315, 318, 332, *650*
Лобвассер Амброзиус (Lobwasser Ambrosius) — 17
Лойкарт Ф. Эрнст Христоф (Leuckart F. Ernst Christoph) — 162
Лотти Антонио (Lotti Antonio) — 114, 141, 145
Лотце Рудольф Герман (Lotze Pudolf Hermann) — 322
Луиза Христина, урожд. Штальберг (Luise Christine, geb. Stalberg) — 108, 508
Людвиг Фридрих (Ludwig Friedrich) — 299
Людовик XII (Louis XII) — 24
Людовик XIV (Louis XIV) — 238
Люлли Джованни Баттиста (Lulli Giovanni Battista) — 287
Люпке фон (Lüpke von) — *4*, 647
Лютгенс (Lütjens) — 62
Лютер Мартин (Luther Martin) — 9, 10, 14—16, 21—25, 39, 40, 49, 53, 61, 82, 122, 210, 211, 363, 370, 556

Магдебург Иоахим (Magdeburg Joachim) — 16
Майрхофер Исидор (Mayrhofer Isidor) — 215
Малер Густав (Mahler Gustav) — *649*

Марпург Фридрих Вильгельм (Marpurg Friedrich Wilhelm) — **53**, **73**, **106**, 113, 166, 167, 174, 186, 313, 315, 518
Мартини Джованни Баттиста (Martini Giovanni Battista) — **108**
Марчелло Бенедетто (Marcello Benedetto) — 141, 142
Маршая фон (Marschall von) — 526
Маршан Луи (Marchand Luis) — 29, 111, **112**, **126**, 129, 166, **238**
Маттесон Иоганн (Mattheson Johann) — **30**, **34**, 48, 52, **63**—66, 68, 79, **80**, 130, 136, 138, 141, 149, 167, 199, 200, **237**, 244, 290, **315**, **318**, 414, 417, **428**, 445, 518, 534, 583, 638
Махо Альбрехт (Mahaut Albrecht) — 341
Медичи Мария (Medici Maria) — 43
Мейер Иоахим (Meyer Joachim) — 65
Мейер Каспар (Meyer Caspar) — 287
Мейербер Джакомо (Meyerbeer Giacomo) — **341**
Меланхтон Филипп (Melanchthon Philipp) — 61, **82**
Менгарини (Mengarini) — 192
Мендельсон Фанни (Mendelssohn Fanny) — 179, **181**
Мендельсон-Бартольди Феликс (Mendelssohn Bartholdy Felix) — **11**, **177**, 182, 185, 186, 189, 192, 196, 197, 208, 213, **245**, **285**, **297**, **299**, **301**, **333**, 355, 438, 476, 533, 646, 648
Меруло Клаудио (Merulo Claudio) — 36, 43
Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarrotti) — **325**, **435**
Мильдер (Milder) — 179
Михаэлис Христиан Фридрих (Michaelis Christian Friedrich) — **515**
Мицлер Лоренц Христоф (Mizler Lorenz Christoph) — 138, 139
Мозевиус Иоганн Теодор (Mosewius Johann Theodor) — 182—184, **188**, **319**, 648, *657*
Мозер Ганс Иоахим (Moser Hans Joachim) — *657*
Монтеверди Клаудио (Monteverde Claudio) — 42—46, **49**, 60
Морин Г. (Morin G.) — 15
Мориц, ландграф Гессен-Кассельский (Moritz von Hessen-Kassel) — **42**
Мориц Саксонский (Moritz von Sachsen) — 14
Мотта Виана да (Motta Vianna da) — 233, 261, 301
Моцарт Вольфганг Амедей (Mozart Wolfgang Amadeus) — **108**, **171**, **174**, 185, 322, 346, 355, 533, 599
Мускулус Вольфганг (Musculus Wolfgang) — 23, 25
Муффат Георг (Muffat Georg) — 36, 145, 235, 287
Мюллер (Müller) — 245
Мюллер Август Фридрих (Müller August Friedrich) — **513**, **514**, **531**
Мюллер Август Эбергард (Müller August Eberhard) — **116**, **181**
Мюнх Эуген (Münch Eugen) — *4*
Мюнх Эрнст (Münch Ernst) — *4*, *650*
Мютель Иоганн Готфрид (Müthel Johann Gottfried) — 158

Науман Иоганн Готлиб (Naumann Johann Gottlieb) — 187, **213**, **231**
Негели Ганс Георг (Nägeli Hans Georg) — 184—186, 245, **247**, **313**, **553**
Неф Карл (Nef Karl) — 149
Нефе Христиан Готлоб (Neefe Christian Gottlob) — 177
Низ-Бергер (Nies-Beerger) — *652*
Николаи Филипп (Nicolai Philipp) — **11**, 18
Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) — 326, **327**, 605
Нойман (Neumann) — 211
Нойман Вернер (Neumann Werner) — *662*, *665*
Ноймейстер Эрдман (Neumeister Erdmann) — **67**, **79**, **80**, 410, 413, 418, **422**, 423, 428, 465, 647

Обрехт Якобус (Obrecht Jakobus) — **61**
Овидий (Ovidius) — 516
Одоевский Владимир Федорович — *655*

Окс Зигфрид (Ochs Siegfried) — 498, 554, 617, 633
Ольбрез Десмиэ д' (Olbreuse Desmier d') — 73
Опитц фон (Opitz von) — 44
Оппель Рейнгард (Oppel Reinhard) — 249
Осиандер Лукас (Osiander Lucas) — 26, 27
Оффенбах Жак (Offenbach Jacques) — 520

Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (Palestrina Giovanni Pierluigi da) — 114, 145, 328
Паллавичини Карл (Pallavicini Carlo) — 62
Пальшау (Palschau) — 195, 285
Пахельбель Иоганн (Pachelbel Johann) — 6, 30, 32—35, 37, 72, 144, 202, 207, 211—213, 216, 306, 368, 417, 497, 556
Пёльхау Георг (Pölchau Georg) — 71, 186, 285, 439
Пери Джакопо (Peri Jacopo) — 43
Перселл Генри (Purcell Henry) — 250
«Петерс» («Peters») — *3*, 116, 117, 162, 184, 189, 196, 198, 204, 205, 210, 212, 247, 297, 299, 312, 313, 635, 639
Пецольд (Petzold) — 83, 96
Пигаль Жан Батист (Pigalles Jean Batiste) — 490
Пизендель Иоганн Георг (Pisendel Johann Georg) — 167
Пикандер (Picander), псевдоним Христиана Фридриха Хенрици (Chenrizi Christian Friedrich) — 104, 349, 374, 412, 428, 431, 434, 437, 444, 454, 465, 470—472, 487, 489, 491, 494, 496, 501, 506, 512, 515, 516, 518—521, 525, 527, 528, 539, 558, 565, 571, 572, 580, 586
Пирро Андре (Pirro André) — 73, 74, 189, 215, 337, *659, 660, 661*
Пичель (Pitschel) — 143
Поникау Иоганн Христоф фон (Ponickau Johann Christoph von) — 465
Постель (Postel) — 64, 68
Праут Эбенезер (Prout Ebenezer) — 245
Преториус Михаэль (Prätorius Michael) — 6, 27, 28, 44, 51—53, 63, 340
Прюфер Артур (Prüfer Arthur) — 177

Рамлер (Ramler) — 161
Рамо Жан Филипп (Rameau Jean Philippe) — 167
Рау Георг (Rhaw Georg) — 61
Рафф Иосиф Иоахим (Raff Joseph Joachim) — 303
Регер Макс (Reger Max) — 37, 192, 233, 315
Резон Андре (Raison André) — 29
Рейман Генрих (Reimann Heinrich) — 215
Реймарус Герман Самуэль (Reimarus Hermann Samuel) — 107
Рейнкен Иоганн Адам (Reinken Johann Adam) — 35, 36, 62, 73, 79, 127, 142, 145, 146, 166, 200, 207, 213, 250, *663*
Рейсман Август (Reißmann August) — 189
Рейхардт Иоганн Фридрих (Reichardt Johann Friedrich) — 115, 162, 170, 195
Рейхель Эуген (Reichel Eugen) — 132
Реси Рене де (Réci René de) — 188
Ривинус Иоганн Флоренс (Rivinus Johann Florens) — 510
Ридель Карл (Riedel Karl) — 50
Риземан Оскар фон (Riesemann Oscar von) — 98
«Рикорди» («Ricordi») — 254, 268
Риман Гуго (Riemann Hugo) — 162, 247
Ример Иоганн Себастьян (Riemer Johann Sebastian) — 426
Ример Соломон (Riemer Salomon) — 524, 526
Римсдик ван (Riemsdijk van) — 250
Рингвальт Бартоломеус (Ringwalt Bartholomäus) — 42

Ринк (Rinck) — 511
Ринкарт Мартин (Rinkart Martin) — 11
Ринуччини Оттавио (Rinuccini Ottavio) — 44
Рист Иоганн (Rist Johann) — 11, 461
Риттер Август Готфрид (Ritter August Cottfried) — 33, 35, 36
Ритц Эдуард (Rietz Eduard) — 179
Ритц Юлиус (Rietz Julius) — 179, 481
Ритц (Rietz), шурин Эдуарда Ритца — 179
Рифф Вильгельм (Riff Wilhelm) — 628
Рихтер Бернгард Фридрих (Richter Bernhard Friedrich) — 80, 88, 89, 120, 126, 171, 419, 426, 445, 573
Рихтер Эрнст Фридрих Эдуард (Richter Ernst Friedrich Eduard) — 171, 187, 419, 426
Ричель Георг (Rietschel Georg) — 21—24, 26, 28
Ришмюллер (Rischmüller) — 65
Робердэ (Roberday) — 29
Ройцш Ф. Август (Roitzsch F. August) — 184, 314
Роллан Ромен (Rolland Romain) — *650*
Ролле Иоганн Генрих (Rolle Johann Heinrich) — 125
Роре Чиприан де (Rore Cyprian de) — 43
Рохлиц Иоганн Фридрих (Rochlitz Johann Friedrich) — 105, 108, 171, 173, 175, 176, 182, 184, 186, 247, 573, 638
Рубенс Петер Пауль (Rubens Peter Paul) — 176
Рупф Конрад (Rupff Conrad) — 14
Руст Вильгельм (Rust Wilhelm) — 147, 164, 186, 187, 195, 211, 213, 231, 253, 292, 295, 296, 299, 304, 305, 314, 411, 440, 444, 470, 471, 542, 555, 608, 609, 622, 636
Руст Фридрих Вильгельм (Rust Friedrich Wilhelm) — 186, 518
Рютц (Ruetz) — 57

Свебш Э. (Swebsch E.) — *662*
Свелинк Ян Питер (Sweelinck Jan Pieters) — 29, 35
Свитен Готфрид ван (Swieten Gottfried van) — 174
Себастиани Иоганн (Sebastiani Johann) — 68
Сен-Санс Камиль (Saint-Saëns Camille) — 191, 233, *657*
Сермизи Клоден де (Sermisy Claudin de) — 61
Серов Александр Николаевич — *655*
Сикул (Sicul) — 468, 515
Ситтард Иозеф (Sittard Joseph) — 53, 59, 112, 115, 172, 194
Скарлатти Алессандро (Scarlatti Alessandro) — 60, 249
Скарлатти Доменико (Scarlatti Domenico) — 249
Сменд Фридрих (Smend Friedrich) — *662, 664*
Сменд Юлиус (Smend Julius) — 39
Соломон (Salomon) — 17
Сператус Пауль (Speratus Paul) — 10
Спонтини Гаспаре (Spontini Gaspare) — 179, 180
Стеффани Агостино (Steffani Agostino) — 51

Тапперт Вильгельм (Tappert Wilhelm) — 244, 251
Тауберт Отто (Taubert Otto) — 53
Таубманн О. (Taubmann O.) — 245
Таулер (Tauler) — 122
Тейле Иоганн (Theile Johann) — 62
Телеман Георг Филипп (Telemann Georg Philipp) — 52, 63—68, 77, 80, 81, 83, 86, 87, 107, 114, 128, 134, 136, 139, 141, 142, 166, 167, 174, 318, 426
Терри Чарлз Сэнфорд (Terry Charles Sanford) — *657, 663, 664*
Тибо Антон Фридрих Юстус (Thibaut Anton Friedrich Justus) — 179

Тильгиер (Tilgner) — 67
Тителуз Жан (Titelouze Jean) — 29
Транчль (Tranzschel) — 118
Траншель Христоф (Transchel Christoph) — 158
Траутвейн Трауготт (Trautwein Traugott) — 185
Тундер Франц (Tunder Franz) — 34. 36, 56, 58
Тэн Ипполит (Taine Hyppolyte) — 325
Тюрк Даниель Готлоб (Türk Daniel Gottlob) — 254, 608, 638
Тюршмидт (Türrschmiedt) — 179

Уесли Самуэль (Wesley Samuel) — 246
Уесли Элиза (Wesley Eliza) — 245, 246
Ульрика Элеонора (Ulrike Eleonore) — 125
Утэ (Uthe) — 75

Фаш Иоганн Фридрих (Fasch Johann Friedrich) — 87, 178
Фаш Карл Фридрих Христиан (Fasch Karl Friedrich Christian) — 87, 178
Филипп Исидор (Philipp Isidor) — 233
Филипп Эммануил (Philipp Emanuel) — см. Бах Карл Филипп Эммануил
Фишер Вильям (Fischer Wiliam) — 111
Фишер Иоганн Каспар (Fischer Johann Caspar) — 313
Флавий Иосиф (Flavius Josefus) — 138
Флемминг (Flemming), граф — 112, 529
Флеммиг Пауль (Flemming Paul) — 11
Фогель Эмиль (Vogel Emil) — 117
Фоглер Георг Иосиф (Vogler Georg Joseph) — 341, 350
Фоглер Иоганн Каспар (Vogler Johann Caspar) — 157
Фойгт Вальдемар (Voigt Waldemar) — 619, 631, 634, 636, 645
Фольбах Фриц (Volbach Fritz) — 119
Фолькман (Volkmann) — 245
Фома Аквинский (St. Thomas von Aquino) — 21
Форе Габриель (Fauré Gabriel) — 191
Форкель Иоганн Николаус (Forkel Johann Nicolaus) — 55, 71, 72, 79, 92, 94, 107, 110—114, 127—129, 136, 141, 144, 146, 148—154, 156—160, 162, 164, 173, 174, 175, 186, 188, 204, 214, 234, 235, 238, 240, 246, 306, 307, 314, 315, 407, 468, 471, 502, 507, 572
Фосс (Voß) — 147, 173, 294
Франк Иоганн (Franck Johann) — 11, 18
Франк Соломон (Franck Salomon) — 67, 410, 413, 415, 417, 418, 420—423, 428, 429, 435—437, 461, 462, 471, 507
Франц Роберт (Franz Robert) — 189, 635, 636, 638
Фребер Готлиб (Fröber Gottlieb) — 488
Фрескобальди Джироламо (Frescobaldi Girolamo) — 29, 33, 36, 56, 114, 141, 196, 202
Фридрих Август (Friedrich August), курфюрст, позднее Фридрих Август II, польский король — 88, 101, 103, 104, 508, 514, 515, 524—527, 531
Фридрих Август III (Friedrich August III), курфюрст Саксонский, польский король — 374
Фидрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm), курфюрст — 12
Фридрих II (Friedrich II), король Швеции — 107, 111, 124, 128, 129, 148, 149, 166, 173, 178, 309, 311
Фридрих, ландграф Гессенский (Friedrich von Hessen) — 519
Фризе Генрих (Friese Heinrich) — 79
Фробергер Иоганн Якоб (Froberger Johann Jakob) — 72, 141, 318
Фроне (Frohne) — 122
Фуггеры (Fugger) — 27
Фукс Генриетта (Fuchs Henriette) — 191
Фукс Иоганн Иозеф (Fuchs Johann Joseph) — 167

Хагенбух (Hagenbuch) — 245
Хаммершмидт Андреас (Hammerschmidt Andreas) — 54
Хампель Антон (Hampel Anton) — 632
Ханеман Е. (Hahnemann E.) — 288
Харрер Готлиб (Harrer Gottlieb) — 171
Хаузер Иосиф (Hauser Joseph) — 186
Хаузер Франц (Hauser Franz) — 181, 185—187, 411
Хауптман Мориц (Hauptmann Moritz) — 182, 185, 187, 189, 411
Хаусман Э. Г. (Haußmann E. G.) — 116, 119, 313, *661*
Хейнихен Иоганн Давид (Heinichen Johann David) — 77, 154, 244
Хейс Альфред (Heuß Alfred) — 340
Хейтман Иоганн Иоахим (Heitmann Johann Joachim) — 80
Хельбиг (Helbig), профессор в Риме — 192
Хельбиг (Helbig), секретарь магистрата в Эйзенахе — 424, 425
Хемпель (Hempel) — 515
Хемпель (Hempel), дочь предыдущего — 515
Хеннике Иоганн Христиан фон (Hennicke Johann Christian von) — 568
Хенрици Христиан Фридрих — см. Пикандер
Херберге Валериус (Herberger Valerius) — 11
Херготт Ганс (Hergott Hans) — 9, 10
Херинг (Hering) — 446
Херман Иоганн (Herrmann Johann) — 11, 42, 423
Херман Николаус (Hermann Nicolaus) — 15, 42
Херполь Гомерус (Herpol Homerus) — 42
Хертум Христоф (Herthum Christoph) — 73
Хиллер Иоганн Адам (Hiller Johann Adam) — 19, 116, 135, 167, 168, 170, 171, 634
Хильгенфельд К. Л. (Hilgenfeldt K. L.) — 188, 246, 306
Хильдебрандт Захарий (Hildebrandt Zacharius) — 150, 438
Хис Вильгельм (His Wilhelm) — 116, 118, 119
Хомилиус Готфрид Август (Homilius Gottfried August) — 158
Хоэнемзер Рихард (Hohenemser Richard) — 170
Христиан (Christian) — 136, 507, 508
Христиан Людвиг (Christian Ludwig) — 298, 299
Христиана Эбергардина (Christiane Eberhardine) — 88, 104, 444, 454, 467, 470
Хубов Георгий Никитич — *662*
Худеман Фридрих (Hudemann Friedrich) — 135, 313
Хунольд Христиан Фридрих (псевдоним — Менант) (Hunold Christian Friedrich) — 68, 69
Хурлебуш Генрих Лоренц (Hurlebusch Heinrich Lorenz) — 112
Хурлебуш (Hurlebusch), сын предыдущего — 112

Царлино Джузеппе (Zarlino Giuseppe) — 43, 244, 627
Цахау Фридрих Вильгельм (Zachau Friedrich Wilhelm) — 34, 106, 125
Целле Фридрих (Zelle Friedrich) — 9, 10, 16, 20, 25, 26
Целль Катерина (Zell Katharina) — 23
Цельтер Карл Фридрих (Zelter Karl Friedrich) — 107, 117, 169, 171, 173—175, 177, 178, 180, 181, 185, 246, 291, 299, 307, 410, 430, 440, 533, 534, 553, 566, 635
Циглер Иоганн Каспар (Ziegler Johann Caspar) — 157
Циглер Каспар (Ziegler Caspar) — 46, 47
Циглер Марианна фон (Ziegler Marianne von) — 68, 84, 104, 558, 559, 561, 565
Циротин фон (Zierotin von) — 526

Черни Карл (Czerny Karl) — 247, 267, 268, 272

Шагинян Мариэтта — *650*
Шарлотта Фридерика Вильгельмина (Charlotte Friedericke Wilhelmine) — 510
Швальбе F. (Schwalbe G.) — 119
Шварц (Schwarz) — 65
Шварц Макс (Schwarz Max) — 108
Швенке Христиан Фридрих Готлиб (Schwencke Christian Friedrich Gottlieb) — 115, 186, 242, 246, 553
Шейбе Иоганн Исидор (Scheibe Johann Isidor) — 110, 126, 492
Шейбе Иоганн Адольф (Scheibe Johann Adolf), сын предыдущего — 110, 130—135, 137, 138, 153, 167, 205, 214, 234, 258, 518, 527
Шейдеман Генрих (Scheidemann Heinrich) — 35
Шейдт Самюэль (Scheidt Samuel) — 28—30, 32, 33, 36
Шейн Иоганн Герман (Schein Johann Hermann) — 28
Шейнбах Георг Адам (Scheinbach Georg Adam) — 407
Шельбле Иоганн Непомук (Schelble Johann Nepomuk) — 181, 182, 185, 410, 648
Шемелли Георг Христиан (Schemelli Georg Christian) — 18, 342, 536, *663*
Шенкендорф Макс фон (Schenkendorf Max von) — 13
Шенкер Генрих (Schenker Heinrich) — 253
Шерер И. С. (Scherer J. S.) — 125, 128
Шеринг Арнольд (Schering Arnold) — 142, 143, 145, 153, 194, 287, 288, 289, 337, 660, 661, 664
Шетцель (Schätzel) — 179
Шиллер Фридрих (Schiller Friedrich) — 118, 326
Ширмер (Schirmer) — *652*
Шифферде кер Иоганн Христиан (Schiefferdecker Johann Christian) — 56, 65
Шихт Иоганн Готфрид (Schicht Johann Gottfried) — 181, 182, 185, 186, 532
Шлезингер Адольф Мартин (Schlesinger Adolf Martin) — 185
Шметтау Вальдемар фон (Schmettau Waldemar von) — 526
Шмидер Вольфганг (Schmieder Wolfgang) — *657, 662, 663, 664*
Шмидт (Schmidt) — 313
Шмидт Балтазар (Schmidt Balthasar) — 206, 235, 245
Шнейдер Иоганн (Schneider Johann) — 157
Шнейдер Макс (Schneider Max) — 189
Шобер (Schober) — 65
Шопен Фридерик (Chopin Friederik) — 194
Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) — 180, 322
Шотт Гергард (Schott Gerhard) — 62
Шпенер Филипп Якоб (Spener Philipp Jakob) — 122
Шпиро Фридрих (Spiro Friedrich) — 233, 299, 301
Шпитта Филипп (Spitta Philipp) — *4*, 13, 33, 34, 36, 44—47, 49, 50, 53, 68, 71, 74—76, 78—80, 82, 84, 85, 88, 89, 95, 96, 98—100, 103, 104, 114—116, 121, 122, 125—128, 130, 133—135, 139, 142, 143, 145, 149, 150, 154, 155, 158, 160, 166, 167, 187—189, 196, 203, 204, 206, 209—211, 213, 220, 239—241, 244, 245, 249, 250, 260, 284, 290, 299, 306, 312, 313, 315, 319—321, 342, 352, 353, 356, 408, 409, 411, 413, 414, 415, 419, 420, 422—425, 427, 435, 437, 438—440, 443, 444, 453, 465—468, 471, 491, 498—500, 510, 514, 515, 516, 518—520, 521, 523, 527, 528, 530, 533, 538, 540, 544, 545, 551, 554—558, 570, 573, 581, 623, 625, 636, 638, *657, 663, 664*
Шпитта Филипп (Spitta Philipp), отец предыдущего — 13
Шпитта Фридрих (Spitta Friedrich), брат Филиппа Шпитты, известного биографа И. С. Баха — 10, 62
Шпор Людвиг (Spohr Ludwig) — 288
Шпорк Франц Антон фон (Sporck Franz Anton von) — 545
Шрейер Иоганнес (Schreyer Johannes) — 231

Шрётер Готлиб (Schrötter Gottlieb) — 148, 518
Штаде Теофил (Stade Theofil) — 28
Штаде Фриц Людвиг Рудольф (Stade Fritz Ludwig Rudolf) — 247
Штаубер Иоганн Лоренц (Stauber Johann Lorenz) — 75, 408
Штеглих Рудольф (Steglich Rudolph) — *657*
Штейнбах (Steinbach) — 301
Штейнгребер (Steingräber) — 162, 247, 254, 268
Штёльцель Готфрид Генрих (Stölzel Gottfried Heinrich) — 166, 167
Штиль К. (Stiehl C.) — 56—59
Штокгаузен Юлиус (Stockhausen Julius) — 410, 498, 609, 611, 616, 617
Штраубе Карл (Straube Karl) — 35
Штраубе Рудольф (Straube Rudolph) — 158
Штраус Рихард (Strauß Richard) — 318
Штрекер Адольф (Strecker Adolf) — 407
Штюрмер (Stürmer) — 179
Шубарт Иоганн Мартин (Schubart Johann Martin) — 157
Шуберт Франц (Schubert Franz) — 119, 322, 334—336, 338, 356, 374
Шуман Клара (Schumann Klara) — 209
Шуман Роберт (Schumann Robert) — 11, 181, 185, 186, 213, 285, 315, 335
Шюблер (Schübler) — 206, 214, 309, 313
Шютц (Schütz) — 177
Шютц Генрих (Schütz Heinrich) — 6, 30, 42, 44, 45, 47—56, 58, 59, 62, 68, 74

Эйльмар Георг Христиан (Eilmar Georg Christian) — 122, 408
Эйнике Георг Фридрих (Einicke Georg Friedrich) — 157, 518
Эйтинг Эрнст (Euting Ernst) — 626, 627
Эйтнер Роберт (Eitner Robert) — 35, 70, 149, 169, 173, 330
Эйхборн Герман (Eichborn Hermann) — 628, 629, 631, 632
Эккард Иоганн (Eccard Johann) — 6, 27, 28, 50, 183, 340
Эльменхорст Генрих (Elmenhorst Heinrich) — 62, 63, 65, 66
Эметт (Emett) — 245
Эметт (Emett), дочь предыдущего — 245
Энди Венсан д' (Indy Vincent d') — 191, 341
Эншеде И. В. (Enschedé J. W.) — 215
Эрар Себастьян (Erard Sebastian) — 152, 259
Эрдман Георг (Erdmann Georg) — 73, 81, 84, 98, 100, 105, 114, 115, 519
Эриксон Альфред (Erichson Alfred) — *4*
Эрк Людвиг (Erk Ludwig) — 341, 342
Эрлих Генрих (Ehrlich Heinrich) — 253
Эрнести Иоганн Август (младший) (Ernesti Johann August) — 96, 101—103, 115, 127, 128, 519, 526
Эрнести Иоганн Генрих (Ernesti Johann Heinrich) — 85, 96, 533
Эрнст Август (Ernst August) — 128, 136, 508
Эрнст Вильгельм (Ernst Wilhelm), герцог — 507

Юнгханс В. (Junghans W.) — 73

Ядассон Соломон (Jadassohn Salomon) — 247
Яйэль Мария (Jaël Marie) — *650*
Яи Отто (Jahn Otto) — 185, 411

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА . . . . . 3
ОТ АВТОРА . . . . . 4

I. ИСТОКИ БАХОВСКОГО ИСКУССТВА . . . . . 5—7
Субъективное и объективное искусство 6—7.

II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ . . . . . 8—13
Реформация и средневековая духовная песня 8—9. Первый песенный сборник 9—10. Протестантские авторы песен 10—13.

III. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ . . . . . 14—20
Заимствования из средневековья и оригинальные творения 14—15. Духовные обработки светских мелодий 16—18. Конец творческого периода 18—20.

IV. ХОРАЛ В ЦЕРКВИ . . . . . 21—31
Орган и пение общины во времена реформации 21—22. Хор и общинный хорал 23—26. Осиандер и Гасслер 26—27. Орган становится руководителем общинного пения 28—36. Общинное пение во времена Баха 30—31.

V. ХОРАЛЬНЫЕ ПРЕЛЮДИИ ДО БАХА . . . . . 32—38
Самюэль Шейдт 32—33. Пахельбель, Бём, Рейнкен, Букстехуде 33—36. Бах и его предшественники 36—38.

VI. КАНТАТЫ И «СТРАСТИ» ДО БАХА . . . . . 39—70
Старинная музыка на евангельские темы 33—42. Шютц. Влияние итальянского искусства на немецкую духовную музыку 42—45. Проблема формы музыкальных текстов. Строфическая песня и мадригал 45—50. Искусство Шютца и его значение 50—51. Задачи нового церковного искусства после Шютца 51—52. Главные представители церковного искусства в XVII столетии 52—56. «Музыкальные вечера» (Abendmusiken) в Любеке 56—57. Кантаты северной школы 58—59. Новая кантата 60. История «Страстей» до Баха 61—62. Немецкая опера и ее значение для церковной музыки 62—67. Ноймейстер и Соломон Франк 67—68. Новая форма музыки «Страстей» 68—70.

VII. ОТ ЭЙЗЕНАХА ДО ЛЕЙПЦИГА . . . . . 71—81
Предки 71—72. Детство и годы учения Иоганна Себастьяна 72—73. Арнштадт и Мюльхаузен (1704—1707) 73—76. Веймар (1708—1717) и Кётен (1717—1723) 76—79. Поездка в Гамбург (1720) и избрание кантором церкви св. Фомы 79—81.

VIII. БАХ В ЛЕЙПЦИГЕ . . . . . 82—109
Обязанности кантора 82—83. Финансовое положение 83—85. Школа Фомы во времена Кунау и Баха 85—87. Борьба за университетское богослужение 87—89. Хор и оркестр 89—91. Музыка в лейпцигском богослужении 91—95. Первый конфликт с магистратом 96—100. Обращение Баха к курфюрсту с просьбой о пожаловании ему титула придворного композитора 100—101. Борьба с ректором 102—104. Положение Баха в лейпцигском музыкальном мире 105. Дети Баха и их судьба 105—109.

IX. ОБЛИК, СУЩНОСТЬ И ХАРАКТЕР . . . . . 110—123
Дружелюбие и скромность Баха 110—113. Его отношение к другим музыкантам 113—114. Расчетливость и гостеприимство Баха 114—115. Эммануил унаследовал от отца его расчетливость 115—116. Портреты Баха 116—118. Гроб с останками Баха, обнаруженный при раскопках церковного двора 118—119. Художественная личность 119—122. Религия Баха 122—123.

X. СТРАНСТВОВАНИЯ ХУДОЖНИКА. КРИТИКИ И ДРУЗЬЯ . . . . . 124—136
Поездки до 1723 года 124—127. Поездки из Лейпцига 127—130. Маттесон и Бах 130—131. Шейбе против Баха 131—134. Хвалебные отзывы в стихах и прозе 134—136. Знакомые Баха и его друзья 136.

XI. ХУДОЖНИК И УЧИТЕЛЬ . . . . . 137—163
Общее образование Баха 137—139. Музыкальное общество Мицлера 139—140. Бах изучает и обрабатывает произведения других композиторов 141—142. Творческий дар и фантазия Баха возбуждаются чужой музыкой. Он пользуется и чужими темами 142—145. Бах и органное строительство его времени 146—147. Клавикорд, клавичембало, фортепиано 147—150. Клавесин-лютня и виола помпоза 150. Баховская манера игры на клавире и на скрипке 151—153. Импровизирование, регистровка, дирижирование 153—154. Композитор за работой 154—157. Ученики Баха 157—159. Обучение композиции 159—161. Творческие достижения его учеников и сыновей 161—163.

XII. СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ . . . . . 164—194
Болезнь и смерть 164—195. Отклики современников на смерть Баха 165—166. Почему Бах был забыт 167—174. «Возрождение» Баха. Форкель и Рохлиц 174—177. Цельтер и Гёте 177—178. Возобновление «Страстей по Матфею» 178—180. Победа и ее последствия 180—182. Мозевиус. Препятствия на пути к правильной оценке музыки Баха 182—185. История Баховского общества и издания им сочинений Баха 185—187. Баховская биография Шпитты 188—189. Лист и Вагнер 189—191. Бах во Франции, Англии и Италии 191—192. Бах и современность 193—194.

XIII. ОРГАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ . . . . . 195—213
Время возникновения. Юношеские произведения 195—197. Прелюдии и фуги веймарского времени 198—201. Прелюдии и фуги, созданные после 1723 года 202—203. Маленькие прелюдии, органные сонаты, пассакалья 203—205. Хоральные прелюдии юношеского времени 205—207. «Органная книжечка» 207—210. Хоральные прелюдии на вероисповедальные песни 210—211. Восемнадцать хоралов 211—213.

XIV. ИСПОЛНЕНИЕ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ . . . . 214—233
Баховский и современный орган 214—215. Регистровка 215—221. Естественное строение фуг и прелюдий 221—222. Смена клавиатур 222—226. Темп, фразировка, украшения 227—231. Органные и клавирные фуги. Транскрипции 231—233.

XV. КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ . . . . . 234—252
Опубликование «Клавирных упражнений» 234—237. Французские и английские сюиты 237—239. Маленькие прелюдии, инвенции, симфонии 239—242. Возникновение «Хорошо темперированного клавира» 242—244. Автографы «Хорошо темперированного клавира» 245—246. Миросозерцание, выраженное в этом произведении, 247. Другие прелюдии и фуги, сохранившиеся до нашего времени. Фантазии и сонаты 248—250. Токкаты и каприччио 250—252.

XVI. ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ . . . 253—283
Орнаментика 253—258. Чембало или современное фортепиано 258—260. Динамические оттенки 261—268. Фразировка 268—276. Акцентировка баховских тем 276—281. Темп 281. Эпилог 281—283.

XVII. КАМЕРНЫЕ И ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ . . 284—308
Сюиты и сонаты для скрипки соло 284—287. Полифоническая игра на скрипке ко времени Баха 287—290. Сюита для виолончели соло 290—291. Сонаты для чембало и скрипки, их исполнение 291—296. Сонаты для гамбы и флейты. Оркестровые увертюры 296—298. Бранденбургские концерты и их исполнение 298—303. Клавирные концерты 303—306. Концерты для трех и четырех клавиров 306. Скрипичные концерты 306—308.

XVIII. «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» и «ИСКУССТВО ФУГИ» . . . . . 309—317
Содержание и общий характер «Музыкального приношения» 309—313. Каноны 313. Содержание «Искусства фуги» 313—314. Судьба «Искусства фуги» 315. Краткий анализ этого произведения в целом 316—317.

XIX. БАХ И ЭСТЕТИКА . . . . . 318—322
Пристрастное отношение Шпитты к звуковой живописи у Баха 318—321. Музыкальная эстетика игнорирует Баха 321—322.

XX. ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ МУЗЫКА . . . . . 323—336
О сущности искусства вообще 323. Поэзия и живопись 323—327. Поэзия и музыка 327—328. Связь искусств в воспринимающей фантазии 328—329. Несоответствие между замыслом и художественным выражением 330. О передаче словами содержания музыки 331—332. Поэтическое у Бетховена и Вагнера 332—335. Живописное у Шуберта, Берлиоза и Баха 335—336.

XXI. СЛОВО И ЗВУК У БАХА . . . . . 337—359
Музыкальное изображение структуры словесной фразы 337—338. Декламация в речитативах 338—340. Поэтическое в хоралах Баха 340—344. Изображение эмоций и чувств 344—346. Бах и программная музыка 346—350. Звуковая живопись у Баха 350—353. Живописная звуковая символика 353—354. Музыкальный язык Баха

355—357. Возникновение и развитие баховского музыкального языка 357—359.

XXII. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ХОРАЛОВ . . . . . 360—373
Изображение с помощью образов и символов 360—362. Мотивы шага 363—365. Мотивы покоя и скорби 365—367. Мотивы радости 367—368. «Говорящие» мотивы 368—369. Передача отдельных слов и поэтической последовательности мыслей 369—371. Хоральная фантазия на мелодию «Jesus Christus unser Heiland» 372—373.

XXIII. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАНТАТ . . . . . 374—406
Картинные темы 374—382. Мотивы шага 382—385. Мотивы тревоги 385—386. Мотивы утомления 386—387. Ритм 388. Ритмы блаженства 391—394. Мотив испуга 394—395. Мотивы скорби 396—398. Мотивы радости 398—402. Соединение мотивов 402—405. Заключение 405—406.

XXIV. РАННИЕ КАНТАТЫ (АРНШТАДТ, МЮЛЬХАУЗЕН, ВЕЙМАР, КЁТЕН) . . . . . 407—425

XXV. ЛЕЙПЦИГСКИЕ КАНТАТЫ 1723—1724 ГОДОВ . . . . 426—438

XXVI. «МАГНИФИКАТ» и «СТРАСТИ ПО ИОАННУ» . . . . 439—453
«Магнификат» 439—443. «Страсти по Луке» и утерянные «страсти» 443—444. Возникновение и первое исполнение «Страстей по Иоанну» 444—446. Музыкальный характер «Страстей по Иоанну» 446—448. Хоры толпы 447—449. Речитативы и арии. Вступительный и заключительный хор 451—453

XXVII. КАНТАТЫ 1725—1727 ГОДОВ . . . . . 454—466

XXVIII. «ТРАУРНАЯ ОДА» и «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» . . 467—488
«Траурная ода» 467—480. Текст «Страстей по Матфею» 471—472. Хоры «Страстей по Матфею» 472—475. Речитативы 475—476. Арии 476—488.

XXIX. КАНТАТЫ 1728—1734 ГОДОВ . . . . . 489—506

XXX. СВЕТСКИЕ КАНТАТЫ . . . . . 507—531

XXXI. МОТЕТЫ И ПЕСНИ . . . . . 532—536
Время возникновения мотетов 532—533. Их исполнение: с сопровождением или без сопровождения? 533—536.

XXXII. ОРАТОРИИ . . . . . 537—543
Возникновение «Рождественской оратории» 537. Музыкальный характер «Рождественской оратории» 538—539. Симфония и ее исполнение 540—541. Сокращения в «Рождественской оратории» 541. «Пасхальная оратория» 541—542. Кантата № 11, обозначенная самим Бахом как оратория 542—543.

XXXIII. МЕССЫ . . . . . 544—555
Возникновение мессы h-moll, сохранившиеся автографы партитуры и голосов 544—545. Kyrie и Gloria 546—547. Credo, Sanctus и Osanna 548—551. Инструментовка Credo и Confiteor 552—553. Маленькие мессы. Sanctus 554—555.

XXXIV. КАНТАТЫ, СОЗДАННЫЕ ПОСЛЕ 1734 ГОДА . . . 556—588

XXXV. ИСПОЛНЕНИЕ КАНТАТ и «СТРАСТЕЙ» . . . . . 589—648
Фразировка 589—598. Акцентировка 598—605. Темп 605—608. Орнаментика 608—611. Динамика 611—613. Сольное

пение, исполнение арий 613—614. Голоса мальчиков 614—615. Исполнение заключительных хоралов 615—616. Хоры 616—619. Истолкование баховской инструментовки 619—629. Баховский оркестр. Струнные 624—626. Флейты, гобои, тромбоны и корнеты 626—628. Трубы и валторны у Баха 628—632. Правильный состав баховского оркестра 632—634. Генерал-бас 634—636. Исполнение органного сопровождения 636—645. Правильный выбор кантат 645—647. Заключение 647—648.

М Друскин. *Швейцер и вопросы баховедения (послесловие)* . . . . . 649—662

**Хронограф жизни и творчества И. С. Баха** . . . . . 663—699

**Кантаты И. С. Баха (перечень)** . . . . . 700—705

**Указатель имен** . . . . . 706—720

*Альберт Швейцер*

*ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ*

728с. Музыка, М., 1965
784

Редактор *Ю. Хохлов*
Худож. редактор *В. Терещенко*
Художник *А. Радищев*
Техн. редактор *В. Кичоровская*
Корректор *Я. Фунтикова*

Подписано к печати 26/V 1965 г. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бум. л. — 23,4. Печ. л.—46,87 (включая иллюстрации). Уч.-изд. л.—49,3. Тираж 10 000 экз. Заказ 198. Гос. № 696/30953. Цена 2 р. 72 к. Издательство «Музыка», Москва, наб. Мориса Тореза, 30

Московская типография № 20
Главполиграфпрома Государственного
комитета Совета Министров СССР
по печати
Москва, 1-й Рижский пер., 2

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

**КНИГИ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ**

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

*Е. Черная.* Моцарт и австрийский музыкальный театр
Жизнь Франца Шуберта в документах
Воспоминания о Шуберте
*Л. Раппопорт.* Антон Брукнер
*М. Друскин.* Зарубежная музыкальная культура II половины XIX века.
*Ж. Бизе.* Письма
*Г. Шнеерсон.* Французская музыка XX века
*И. Мартынов.* Клод Дебюсси
*И. Мартынов.* Бедржих Сметана. Очерк жизни и творчества
*О. Шоурек.* Дворжак в воспоминаниях и письмах
*Стоян Стоянов.* Филип Кутев
*В. Александрова, Е. Бронфин.* Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества
*О. Леонтьева.* Карл Орф
*Стефан Цвейг.* Гений одной ночи
*Ф. Шопен.* Письма
*Д. Житомирский.* Роберт Шуман
*О. Леонтьева.* Западноевропейские композиторы середины XX века
*Г. Шнеерсон.* Эрнст Буш

Альберт Швейцер

# ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ