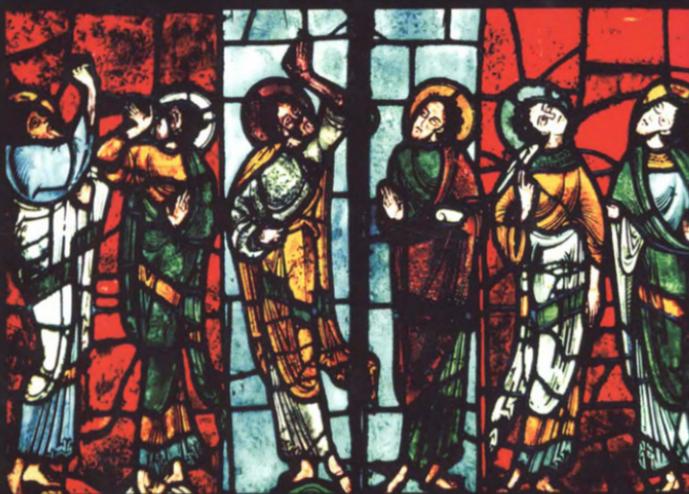


АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР



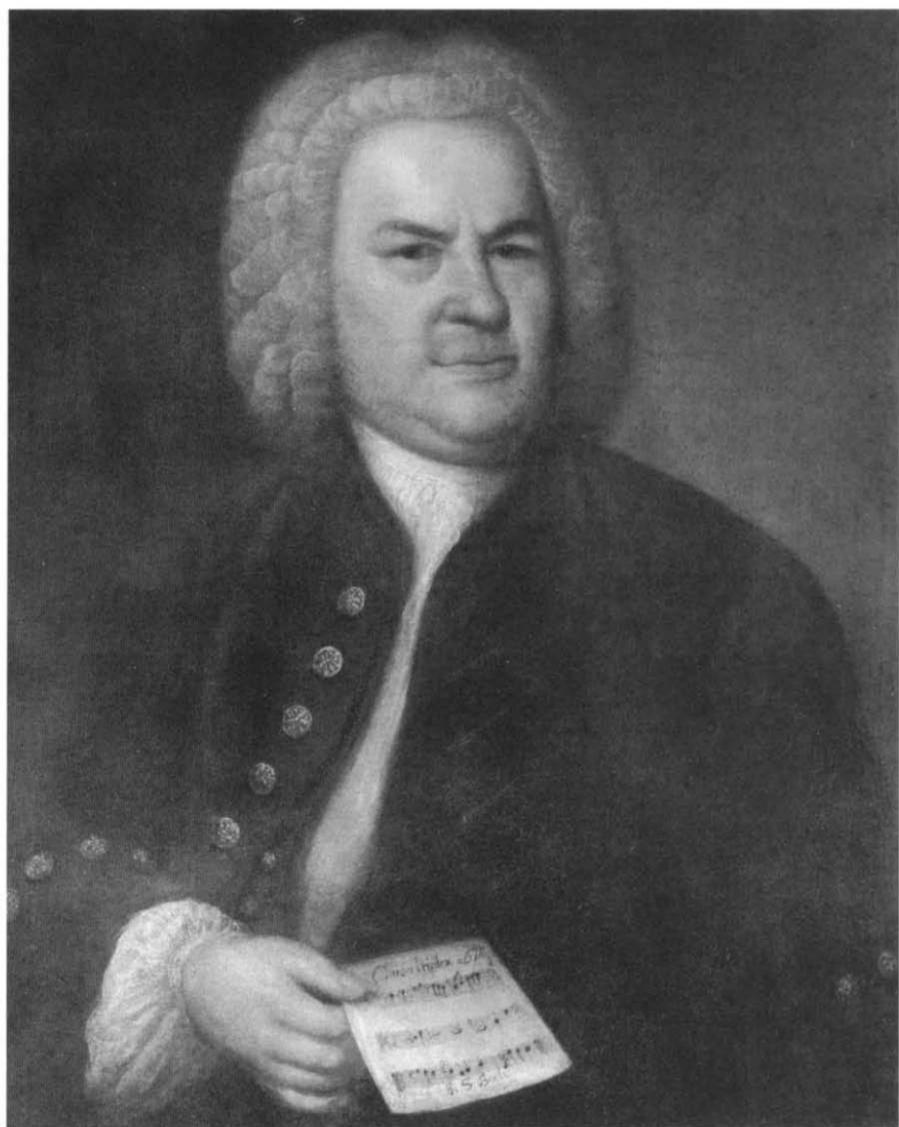
ИОАНН  
СЕБАСТЬЯН  
БАХ



АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР



ИОГАНН  
СЕБАСТЬЯН  
БАХ



АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР



ИОГАНН  
СЕБАСТЬЯН  
БАХ

*Издание третье,  
исправленное и дополненное*



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 1 1

УДК 78  
ББК 85.313(3)  
Ш34

*На фронтисписе:*  
И. С. Бах. Портрет работы Э. Г. Хаусмана

*Перевод с немецкого*  
Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская

*Редактор перевода Я. С. Друскина  
и автор статьи «Альберт Швейцер и его книга о Бахе»*  
М. С. Друскин

*Авторы статьи «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных»*  
Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко

*Хронограф жизни и творчества И. С. Баха*  
Т. В. Шабалина

*Редактор*  
Л. Г. Ковнацкая

*Воспроизведение текста целиком или любого его фрагмента  
любым способом без разрешения правообладателей  
будет преследоваться в судебном порядке.*

ISBN 978-5-89817-346-3  
ISBN 978-5-905102-14-1

- © Издательский дом «Классика-XXI», 2011
- © Наследники Я. С. и М. С. Друскиных, перевод,  
статья «Альберт Швейцер и его книга о Бахе», 2011
- © Стрекаловская Х. А., перевод, 2011
- © Шабалина Т. В., Хронограф, 2011
- © Ковнацкая Л. Г., Мищенко М. П.,  
статья «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных», 2011

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Книга Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» — одна из самых глубоких книг о Бахе — давно снискала широкую известность и популярность. Переведенная на русский язык и изданная в 1964 и 1965 годах, она сразу после выхода в свет стала библиографической редкостью.

Издательский дом «Классика-XXI» переиздает труд Швейцера о Бахе как памятник культуры.

В процессе подготовки данного издания было проведено текстологическое сравнение существующего русского перевода, выполненного Я. С. Друскиным, с немецким оригиналом. Были выявлены небольшие по величине, но довольно многочисленные изъятия, о которых предупредил редактор издания, предшествующего нынешнему, М. С. Друскин. Они касаются упоминания церковных праздников, перечисления немецких названий кантат, богословских рассуждений Швейцера в применении к музыке И. С. Баха, а также соображений автора, как практикующего в церкви музыканта, о современном ему богослужебном использовании музыки Баха. И, наконец, были откорректированы интерпретации Швейцера баховской музыки, религиозные ассоциации которой по необходимости переводились в 60-е годы в более близкие атеистическому сознанию общегуманитарные представления. Работу по обнаружению и раскрытию купюр, переводу восстановленных фрагментов с немецкого на русский язык, приведению перевода в полное соответствие с текстом Швейцера выполнила Х. А. Стрекаловская.

Отдельные неточности и опечатки предыдущих изданий исправлены без комментариев.

Хотя ценность труда Швейцера о Бахе неоспорима, все же Швейцера концепция личности и творчества Баха в процессе динамичной столетней эволюции мирового баховедения была неоднократно пересмотрена. Об этом говорится в Послесловии М. С. Друскина. По той же причине в новом издании книги представлены материалы, демонстрирующие те существенные изменения, что произошли в баховедении с момента публикации не только немецкой версии монографии Швейцера, но и ее русского перевода. Это — современный научный аппарат и, прежде всего, Хронограф жизни и творчества И. С. Баха. Он призван дать интересующемуся читателю возможность сравнивать датировки баховских сочинений во времена Швейцера и в настоящее время, уточнять авторство, следить за изменением содержания разных периодов творчества композитора. Хронограф, разработанный и составленный Т. В. Шабалиной, в издании 2011 года дополнен новыми сведениями. Существенные исправления внесены в указатель имен, отдельные добавления сделаны также и в указателе сочинений.

Написание имен и фамилий, а также названия городов и местностей в тексте Швейцера даны в транскрипции Я. С. Друскина. Ссылки на тома академического издания Баховского общества, используемые Швейцером, помечены буквой «Б»; в остальных случаях имеется в виду издание Петерса. Перевод стихотворных текстов принадлежит И. А. Лихачеву.

## 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 Лютке за многие ценные замечания и советы.

## ИСТОКИ БАХОВСКОГО ИСКУССТВА

**Е**СТЬ 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, воплотившейся 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 — Экард, 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 богослужбное назначение. Она все больше выходит за рамки культа, стремится стать самостоятельной религиозной драмой, сходящей 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 време-

ни, 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 григорианской 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 «аллилуйя» 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,  
    Кириеэлейс.  
Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя,  
Этому мы все радуемся.  
Христос хочет дать нам утешение,  
    Кириеэлейс.

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 хорах 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 вырубил 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 песню 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Friedrich Zelle*. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch, 1524. Göttingen 1903. В превосходном введении издатель перечисляет все песенные сборники, появившиеся при жизни и при участии Лютера. Первый сборник носит название: «Eyn Enchiridion oder Handbüchlein eyner jetzlichen Christen fast nützlich bey sich zu haben zu stetter übung und trachtung geystlicher Gesenge und Psalmen. Recht-schaffen und künstlich verteutschet». («Enchiridion, или Карманная книжечка, необходимая каждому нынешнему христианину, для разучивания и пения духовных песен и псалмов. Правдиво и искусно онемечены»). 1524. Внизу под заголовком: «Mit diesen und dergleichen Gesenge sollte man byllich die yungen Kinder auffziehen» («На этих и им подобных песнях надо воспитывать маленьких детей»).

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

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<sup>2</sup>; 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' feste Burg» еще не вошел в этот сборник<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>.

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

А. *Средневековые духовные песни*

1. Пасхальные песни:

Christ ist erstanden (V, № 4).

Christ lag in Todesbanden (V, № 5; VI, № 15 и 16; кантата № 4).

Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod (V, № 32).

2. Рождественские песни:

In dulci júbilo (V, № 35).

Puer natus in Bethlehem (V, № 46).

3. «Исправленные» переработки средневековых песен-парафраз:

Da Jesus an dem Kreuze stund (Die Sieben Worte. V, № 9).

<sup>1</sup> Zelle. S. 23.

<sup>2</sup> Veni redemptor gentium = Nu kom der Heyden heyland.

Veni sancte spiritus = Kom heyliger Geyst herre Gott.

A solis ortus cardine = Chrystum wir sollen loben schon.

Veni creator = Kom Gott scephfer heyliger Geyst.

Grates nunc omnes reddamus = Gelobet seystu Jesu Christ.

Кроме того, секвенция:

Media in vita = Mytten im wir leben seynd,

и песня Иоганна Гуса «Jesus Christus nostra salus» = Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Переиздание — Кассель, 1929.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (V, № 12; VI, № 19 и 20).  
Vater unser im Himmelreich (V, № 47 и 48; VII, № 52, 53).  
Wir glauben all an einen Gott [, Vater] (VII, № 60, 61 и 62).

4. Переводы латинских гимнов:

Der Tag, der ist so freundenreich (Dies est laetitiae. V, № 11).  
Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine. V, № 6 и 7).  
Erstanden ist der heil'ge Christ (Surrexit Christus hodie. V, № 14).  
Herr Gott dich loben wir (Te Deum laudamus. VI, № 26).

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (Veni creator spiritus. VII, № 35).

Komm Heiliger Geist, Herre Gott (Veni sancte spiritus. VII, № 36 и 37).

Nun komm, der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium. V, № 42 и 43; VII, № 45, 46 и 47; кантаты № 61 и 62).

В. Песни Лютера

1. Переводы:

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand  
(Jesus Christus nostra salus; гимн Иоганна Гуса. Великопост-  
ная песня. VI, № 30, 31, 32 и 33).

Gelobet seist du, Jesu Christ (Grates nunc omnes reddamus. Рож-  
дественская песня. V, № 17 и 18).

2. Библейские парафразы:

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (псалом 130. De profundis. VI,  
№ 13, 14; кантата № 38).

Ein' feste Burg (псалом 46. VI, № 22; кантата № 80).

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin (Песнь Симеона, Лука 2.  
V, № 41).

3. Оригинальные песни:

Christ, unser Herr, zum Jordan kam (крещенская песня. VI,  
№ 17 и 18; кантата № 7).

Vom Himmel hoch, da komm ich her (V, № 49 и с. 92—101;  
VII, № 54 и 55).

Vom Himmel kam der Engel Schar (V, № 50).

С. Переводы и парафразы различных авторов

Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Gloria in excelsis. Николаус  
Дециус, ум. 1541. VI, № 3—11).

Christe, du Lamm Gottes (простое Agnus Dei. V, № 3).

O Lamm Gottes, unschuldig (расширенное Agnus Dei из трех  
строф. Николаус Дециус. V, № 44; VII, № 48).

An Wasserflüssen Babylon (псалом 137. Super flumina. Вольф-  
ганг Дахштейн. VI, № 12а и 12b).

Christ, der du bist der helle Tag (Christe qui lux es et dies. V,  
S. 60ff. Partita).

In dich hab' ich gehoffet, Herr (In te Domine speravi. Псалом 31.  
Адам Райснер, ум. ок. 1575. VI, № 34).

Meine Seele erhebet den Herrn (Магнификат. VII, № 41 и 42; кантата № 10).

Kyrie, Gott Vater (Kyrie fons bonitatis. VII, № 39a и 40a).

Christe, aller Welt Trost (Christe unite Dei Patris. VII, № 39b и 40b).

Kyrie, Gott Heiliger Geist (Kyrie ignis divine. VII, № 39c и 40c).

В конце XVI столетия начинается период творческого расцвета духовной песни. Всю немецкую поэзию направляют сейчас 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)<sup>1</sup>; 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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Valet will ich dir geben. Ein andechtiges Gebet, damit die Evangelische Bürgerschaft zu Frauenstadt anno 1613 im Herbst, Gott dem Herrn das Hertz erweichert hat, daß er seine scharffe Zornruthe, unter welcher bey zweytausend Menschen schlaffen sind gangen, in Gnaden hat niedergelegt. So wol ein tröstlicher Gesang, darinnen ein frommes Hertz dieser Welt Valet gibt. Beydes gestellet durch Valerium Herbergerum, Predigern beym Kripplein Christi. Leipzig 1614» («Я хочу проститься с тобой. Благоговейная молитва, коей евангелическая община Фрауэнштадта осенью 1613 года умягчила сердце разгневавшегося Господа, так что он милостиво опустил свою карающую плеть, под ударами которой две тысячи человек заснули вечным сном. А также утешительная песня, в которой благочестивое сердце прощается с миром. То и другое написано Валериусом Хербергером, проповедником при Христовых Яслях. Лейпциг 1614»).

<sup>2</sup> Назовем еще Пауля Флемминга (1609—1640), Иоганна Хермана (1585—1647), Симона Даха (1605—1659).

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 хора (VII, № 57). Песнь Франка «Jesu meine Freude» он использовал в мотете и двух органных хорах (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. Правоучительный тон и субъективное чувство проникают в религиозную поэзию и лишают ее 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 сохранять 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<sup>1</sup>.

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 хорах 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»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> «Страсти по Матфею», № 21, 23, 63 (2 строфы) и № 72; № 53. Песня «O Haupt voll Blut und Wunden» близка к «Salve caput cruentatum» Бернара Клервоского.

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 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<sup>1</sup>; 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)<sup>2</sup> провели борьбу с опошлением песенных книг и восстановили доброе имя старинного поэтического творчества, была подготовлена почва и для понимания музыки Баха.

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 96, 751.

<sup>2</sup> Отец известного биографа Баха.

### III

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ

**П**РИ 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<sup>1</sup>, три недели гостили у Лютера, составляя его «музыкальный совет». В своей книге «Лютер — отец евангелического церковного пения» 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»<sup>2</sup>.

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 поскольку лишь в редких случаях известна история мелодии до того, как она стала духовной песней, имя которой она с того времени

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> A. Köstlin. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs. Sammlung musikalischer Vorträge und Aufsätze. Breitkopf u. Härtel. Leipzig 1881, S. 306.

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 григорианского хора. Признание этого факта несколько не умаляет красоты мелодии и не лишает Лютера его славы. Разве не требуется определенный талант для того, чтобы из обрывков создать единое целое?<sup>1</sup>

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

Особенно повезло в изобретении хоральных мелодий благочестивому кантору из Иоахимстала 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

Но Реформация преследовала другую, более важную цель, чем только отыскание пригодных для богослужения мелодий. Вводя в церковь

<sup>1</sup> По этому вопросу см.: W. Bäumker. Monatshefte für Musikgeschichte, 1880. Его необоснованное определение первоисточников мелодии оспаривает А. Кёстлин (см. цит. выше книгу, с. 313 и след.)

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> A. Gevaert. Der Ursprung des römischen Kirchengesangs. Deutsch von H. Riemann, Leipzig 1891. См. также: G. Morin. Der Ursprung des gregorianischen Gesanges. Paderborn 1892.

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<sup>1</sup>.

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 изъясил ее из песенного сборника и заменил мелодией, на которую и сейчас поется лютеровская рождественская песня (V, № 49 и с. 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. Светское начало с трудом узнается в них, ибо возраст придает всякой музыке значимость, поднимающую ее на высоты религиозности. Мистические узы сплетают и объединяют прошлое с религией. 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*»<sup>2</sup>.

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 хораля «*Helft mir Gottes Güte preisen*» (V, № 21) появилась в 1572 году в «Застольных песнях» Иоахима Мардебурга.

В 1601 году Ганс Лео Гасслер (1564—1612) из Нюрнберга издает

<sup>1</sup> См.: *F. Zelle*. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch. Göttingen 1903. Мелодия приведена на с. 48—50 как духовная песня; впервые она напечатана в сборнике Клуга 1531 года.

<sup>2</sup> *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.

«Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Palletti, Galliarden und Intradén» для четырех, пяти и восьми голосов. Мелодия любовной песни из этого сборника «Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart» двенадцать лет спустя появляется в виде зауспокойного 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 приспособлялись 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»<sup>1</sup>. Подозревал ли Бах об этом, когда гармонизовал прекрасную 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»<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Правда, содержание французской любовной песенки трагично, как показывает уже первая строфа:

Il me suffist de tous mes maux, puis qu'ils m'ont livré á la mort.

J'ay enduré peine et travaux, tant de douleur et décomfort.

Que faut-il que je fasse pour estre en votre grace?

De douleur mon cœur est si mort s'il ne voit votre face.

<sup>2</sup> O. Douen. Etude historique, littéraire, musicale et bibliographique. 2 Bände, 1878 u. 1879.

<sup>3</sup> О происхождении песен см.: Ph. Wolfrum. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung. Leipzig 1891.

Только бесстыжее любопытство, которое в нашем достохвальном историческом подходе к вещам ищет свою выгоду, может радоваться подобным открытиям. Музыкант же не озабочен таковыми и вскорости их забывает, ибо они не говорят ничего сверх того, что он уже знал инстинктивно, а именно что любая правдиво и глубоко воспринимаемая музыка — будь то светская или церковная — пребывает на таких высотах, где искусство и религия в любой момент могут встретиться.

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, пока будет существовать евангелическая церковная песня.

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 поддавало 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 расцветавшая 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 боль-

шой сборник песен, содержащий 954 напева, он пригласил для сотрудничества и знаменитого кантора церкви 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 тяжелесными 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*»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Историю этой песни на протяжении 200 лет рассказывает Ф. Целле (Fr. Zelle) в своих очерках «*Ein' feste Burg*». 1895, 1896 и 1897. Berlin, Gärtners Verlag.

1

## Первоначальная форма лютеровского хорала

The musical score for the original form of the Lutheran chorale consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, homophonic style with a final double bar line and repeat dots. The second and third staves provide harmonic accompaniment, with the third staff featuring a final fermata over the final chord.

2

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

The musical score for the 1570 version of the Lutheran chorale consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is more rhythmic and includes a fermata over the final note. The second and third staves provide harmonic accompaniment, with the third staff featuring a final fermata over the final chord.

3

## Лютеровский хорал у Баха

The musical score for the Lutheran chorale as it appears in Bach's work consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is more rhythmic and includes a fermata over the final note. The second staff provides harmonic accompaniment, with a final fermata over the final chord.

## 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<sup>1</sup>.

Больше того: он, почитатель любой подлинно церковной музыки, нигде не дает указаний о том, как должен орган участвовать в богослужении. И совсем уж 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 покаяния и исправления его нечестивой природы, в противном случае его ждало изгнание из церкви.

<sup>1</sup> 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.*

Он вполне заслужил эту немилость. Назначение и роль органа известны из епископального постановления, изданного в 1600 году папой Клементом VIII. На органе прелюдируют, 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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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 excelsis* 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 прелюдирует, задавая тон священнику и хору, и играл затем, когда хор молчал; теперь же присоединилось еще пение общины. В Виттенберге органист почти перед каж-

<sup>1</sup> Caeremoniale Episcoporum. Papst Clemens VIII. 1600. Cap. 28: De Organo, Organista et Musicis seu cantoribus et norma per eos servanda in divinis. «Sed advertendum erit, ut quodcumque per organum figuratur aliquid cantari seu responderi alternatim versiculis Hymnorum aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id quod ab organo respondendum est. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret».

<sup>2</sup> *Rietschel*, S. 38.

дым 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 богослужбное пение перед Троицей в тамошней приходской церкви<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>; точно так же — в «Нюрнбергском общинном порядке» 1606 года. О сопровождении органом хора, 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<sup>3</sup>, изданный Юстусом Ионасом, был не церковным, но домашним семейным песенником, как об этом ясно говорит его название. Мелодия каждой песни изложена однопольно, дабы глава семьи мог спеть ее детям и домочадцам. Жена страсбургского реформатора Катарина Целль желала бы, чтобы «бедная мать, мечтающая о сне, но в полночь вынужденная качать плачущее дитя, спела бы ему песню о божественных вещах»<sup>4</sup>. 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, причём участие общины в пении заранее исключено тем, что хоральная мелодия расположена не в дисканте, а в теноре<sup>5</sup>.

Эти вокальные партии, гравированные, по всей вероятности, не без участия друга Лютера, художника и резчика по дереву Лукаса Крана-

<sup>1</sup> *Rietschel*, S. 20.

<sup>2</sup> *Rietschel*, S. 25 ff.

<sup>3</sup> С. 9 и след.

<sup>4</sup> Из предисловия Катарины Целль к ее песенному сборнику 1534 года. См.: *Rietschel*, S. 24.

<sup>5</sup> Название сборника: *Geystliche Gesanck-Büchlein*. Wittenberg 1524. Он содержит 38 песен.

ха, 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 он 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 той 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»<sup>1</sup>. Ни до этого, ни после никто не изобразил столь прекрасно чудо контрапунктической музыки.

Любимые композиторы Лютера — Жоскен Дебре (ок. 1450—1521), придворный композитор Людовика XII, и Людвиг Зенфль (ум. около 1555), 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 псалом так, как это могу я»<sup>2</sup>.

Музыкант Лютер не мог согласиться с теми, кто требовал устраниения из церкви хора и художественного пения; он не мог видеть в хо-

<sup>1</sup> Цитата из так называемой «Lobrede Luthers auf die Musik» («Лютеровская похвала музыке»). Первоначально она была написана по-латыни и являлась предисловием к книге Иоганна Вальтера «Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica» (2-е изд. — 1564 год), что показал Гольштейн в 1883 году. См.: *Rietschel*, S. 36.

<sup>2</sup> *Luthers Tischreden*. Ed. *Irmischer*, S. 62.

ре 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»<sup>1</sup>.

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, песней 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 церквях, где не было профессионального хора, возрастало участие прихожан, исполнявших в немецкой хоральной манере *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.

<sup>1</sup> *Friedrich Zelle*. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch (цит. изд.), S. 10.

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<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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, услышав мелодию, они с радостью станут ей подпевать<sup>3</sup>.

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 запеваля 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?

Ганс Гасслер<sup>4</sup> также пытался продвинуться по этому пути и опубликовал наряду с прекрасными, предназначенными только для хорового пения «*Cantiones sacrae*» («Духовные песни») и «*Sacri concertus*» («Ду-

<sup>1</sup> *Rietschel*, S. 49.

<sup>2</sup> *Friedrich Zelle*. Das erste evangelische Choralbuch Osianders. 1586. Berlin 1903.

<sup>3</sup> В сборнике Вальтера (1524) из 38 хоралов только два имеют *cantus firmus* в сопрановом голосе, что, однако, не указывает на участие в их исполнении прихожан.

<sup>4</sup> 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 чехотка уже почти сломила его силы. Во Франкфурте, куда он сопровождал своего курфюрста на княжеский сейм, 8 июня 1612 года его настигла смерть.

ховные 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 Осияндера; не практические соображения побуждали их порывать с прежней традицией. Причины здесь другие: немецкое искусство постепенно освобождается от нидерландской чисто контрапунктической манеры и подпадает под воздействие итальянского искусства, в котором мелодическое начало подчиняет себе контрапунктическое. Мельхиор Вульпиус<sup>1</sup>, Сет Кальвизиус<sup>2</sup>, Михаэль Преториус<sup>3</sup>, Иоганн Эккард<sup>4</sup> 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 *santus 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.

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,

<sup>1</sup> Мельхиор Вульпиус родился ок. 1570 года; с 1600 года — кантор в Веймаре; в 1615 году он умер; в 1602 году в Йене опубликовал сборник духовных песен. В Эрфурте изданы также его «Страсти по Матфею».

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Михаэль Преториус (1571[?]-1621) был капельмейстером у герцога Брауншвейгского; опубликовал девять сборников духовных песен, 1605—1610, которые содержат 1244 напева.

<sup>4</sup> Иоганн Эккард родился в 1553 году, учился в Мюнхене у Орlando 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.

при всей своей простоте уже достаточно сложный и по технике близкий мотету<sup>1</sup>. Для нас эти непередаваемо прекрасные хоральные творения, возникшие из сочетания итальянского и немецкого духа, остаются чисто хоровыми сочинениями, и как хорошо было бы, если бы мы могли их услышать в профессиональном хоровом звучании! Настанет ли то время, когда эти жемчужины будут украшать наши богослужения каждое воскресенье?

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> «*Tabulaturbuch 100 geistiger Lieder und Psalmen Doctoris Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer, für die Herren Organisten, mit der christlichen Kirchen und Gemeinde auf der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auf alle Fest und Sonntage durchs gantze Jahr. Mit vier Stimmen componiert von Samuel Scheidt. Görlitz 1650*» («*Табулатурная книга 100 духовных песен и псалмов доктора Мартина Лютера и других благочестивых мужей, господам органистам, для игры на органе и пения с христианской общиной в церкви, равно как и дома. На все праздники и воскресенья года. Положены на четыре голоса Самюэлем Шейдтем. Гёрлиц, 1650*»).

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

<sup>3</sup> *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, которые органом поддерживают

Однако неверно полагать, будто органное сопровождение хора вытесняет во второй половине XVII столетия хор. Еще во времена Баха хор участвовал, как и прежде, в исполнении хора, 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 хора 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<sup>1</sup>.

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 Фрескобадьди, знаменитый в свое время органист собора Св. Петра в Риме, по сравнению с Самюэлем Шейдтом, имя которого по другую сторону Альп было даже неизвестно<sup>2</sup>.

С того момента, как орган, хор и община объединились в совместном исполнении хора, отпала необходимость в их раздельном использовании, когда органист солировал, играя отдельные строфы. Однако насколько широко было развито самостоятельное применение органа, видно из появившейся в 1624 году «Новой табулатуры» («*Tabulatura*

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

<sup>1</sup> Ян Питер Свелинк (1562—1621) был органистом в Амстердаме. Все северонемецкие органисты находились под его влиянием.

<sup>2</sup> 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, Клерамбо, 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.

пова») 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 communionem*, «*Jesus Christus unser Heiland*», обработанные в том же роде<sup>1</sup>.

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 «*santica 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 «*santica 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 знаме-

<sup>1</sup> «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. Этими гимнами являются:

*Hymnus de adventu: Veni redemptor.*

*Hymnus de nativitate: A Solis ortus cardine.*

*Hymnus tempore quadragesimali: Christe qui lux es et dies.*

*Hymnus de resurrectione: Vita sanctorum, decus angelorum.*

*Hymnus de sancto spiritu: Veni creator spiritus.*

*Hymnus de sancta Trinitate: O Lux, beata Trinitas. Credo (Choralis in Basso).*

*Psalmus sub communionem: Jesus Christus unser Heiland.*

нитые гамбургские мастера не придавали никакого значения общинному хоралу и вообще подобное пение не считали музыкой. Из этого можно заключить, что общинное пение у них в церквях 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 церквях, 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 песнь 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 песнью.

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.

Быть может, это совершенное и независимое литургическое сотворчество органа, хора и общины вообще есть в своем роде идеал, к которому когда-нибудь будут стремиться больше, чем сегодня.

## 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 альте, 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 органичных мануалов и педали<sup>1</sup>.

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 «четырёхфутовую» 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 Северной Германии обгоняет

<sup>1</sup> Речь идет о знаменитом высказывании в заключении третьей части «*Tabulatura nova*» (1624).

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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>: он трактует хоральную прелюдию как фугу. Каждая фраза мелодии проводится наподобие фугетты, в заключении 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

<sup>1</sup> *Philipp Spitta*. Über J. S. Bach. Sammlung musikalischer Vorträge. Breitkopf u. Härtel. Leipzig 1879.

<sup>2</sup> Иоганн Пахельбель родился в 1653 году. В 1674—1677 годах 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.

Восемь хоралов для прелюдирования издал Христиан Вейгель (Нюрнберг, 1693). «*Tabulaturbuch geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer sambt beygefügten Choral-Fugen durchs gantze Jahr. Allen Liebhabern des Claviers componiert von Johann Pachelbeln, Organisten zu St. Sebald in Nürnberg. 1704*» («Табулатурная книга духовных песнопений д-ра Мартина Лютера и других благочестивых мужей, с присовокупленными хоральными фугами, на весь год. Для всех любителей клавира сочинил Иоганн Пахельбель, органист церкви Св. Зебальда в Нюрнберге. 1704»). 160 гармонизаций духовных мелодий, 80 небольших хоральных прелюдий. Рукопись находится в великокняжеской библиотеке в Веймаре.

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).

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 никогда не достигнет, то заслугу эту следует приписать Пахельбелю. Как типичного представителя этого поколения органистов упомянем Иоганна Готфрида Вальтера<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. Следует упомянуть еще Фридриха Вильгельма Цахау ([1663]—1712), 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.

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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Б. VI, № 24 и 28 (*Шпитта* I, с. 385, 818).

<sup>3</sup> До нас дошли сорок четыре хоральные прелюдии Иоганна Христофа Баха и двадцать семь — Иоганна Михаэля.

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.

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<sup>1</sup>.

Совсем иначе представляет себе хоральную прелюдию органист из Люнебурга Бём<sup>2</sup>.

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. Кaterины 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.

<sup>1</sup> Во всяком случае, так обстоит дело с маленькими хоральными прелюдиями из сборника 1704 года. *Eitner. Monatshefte für Musikgeschichte* 1874; *Ritter. Geschichte des Orgelspiels*. В. I, S. 151.

<sup>2</sup> Георг Бём, родившийся в 1661 году, в 1698 году 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.

Насколько велико в этих двух произведениях техническое и виртуозное мастерство, настолько же неудовлетворительны они в музыкальном отношении. Все рассчитано только на внешний эффект. Мелодия замучена до предела, и слушатель подвергается пытке<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>.

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 мело-

<sup>1</sup> Анализ хоральной прелюдии «*An Wasserflüssen Babylon*» имеется у Риттера. Несмотря на это, Рейнкен был все же выдающимся художником.

<sup>2</sup> В конечном счете органная токката восходит к Клаудио Меруло (1533—1604), великому мастеру венецианской органной школы, которая в свою очередь ведет свое 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

дии, причем последняя 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 колорится 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 Рeger, 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. Подлинная история естественно-научного, философского, религиозного прогресса, история гуманитарного знания вообще есть история непостижимых остановок, история открытий, оставшихся эпохе недоступными, хотя бы и все усилия подводили к ним, история идей, о которых эпоха не помышляла — не потому, что не умела, а потому, что тайное повеление ей это запрещало.

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 гармонизируют только мелодию, но не текст, поэтому в своих хоральных прелюдиях они ставят себе только музыкальные задачи, их вдохновение ничем не обязано поэзии. Как ни одухотворенна 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 отрезвление. Замечаешь, что воспринял их как историк и оценил, применяя относительный критерий, с той справедливостью, которая подobaет 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 выше 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<sup>1</sup>.

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*»<sup>2</sup>; *Gloria* — «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*»; *Credo* — «*Wir glauben all' an einen Gott*»; *Sanctus* — песней Лютера «*Jesaia dem Propheten das geschah*»; *Agnus Dei* — «*O Lamm Gottes unschuldig*». Но в церквях, где имелся хор, эта замена не производилась, так как сам Лютер, по крайней мере на первых порах, считал желательным сохра-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> VII, № 39 (a, b, c) и № 40 (a, b, c).

нить 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 церквях, 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 не соответствующее 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 строками немецкой песни, причем безразлично 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, появившийся в 1566 году<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. также с. 31. Однако в первых сборниках еще не было никакого плана в расположении песен. Упорядочивание же песен по «порядку времен года» соответствует Missale (католическая богослужебная книга. — Прим. ред.), которое, как известно, распадается на части Ordinarium — Proprium de Tempore et de Sanctis.

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 Кюрие 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» Кюрие 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 бóльшую награду.

Они предпочитали сочинять музыку на новые тексты мотетов, чем по-прежнему изо дня в день перелагать на звуки чудовищно немусикальный «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<sup>1</sup>.

В принципе у него хватило бы материала из кантат по крайней мере на десять полных оригинальных месс, если бы он ограничился богослужбной 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.

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

<sup>1</sup> См. четыре небольшие мессы Баха (Б. VIII).

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<sup>1</sup>, автор песен «O Gott, du frommer Gott» и «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen». Последний назвал свое произведение так: «Молитвенные вздохи церкви, или Евангелические завершающие звоны, в которые рифмами собрал соки и зерна всех обычных воскресных и важнейших праздничных Евангелий и которыми завершал свои проповеди Иоганн Херман».

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 святым 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 переключалось 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 1612 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 возможностей для его дальнейшего развития, три великих венецианских мастера: Андреа Габриели (1533—1585), его племянник Джованни Габриели (1553/56—1612) и Клаудио Меруло (1533—1604) — изобрели новую манеру письма,

<sup>1</sup> 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.

одновременно более смелую и напевную по сравнению с северной школой<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup>.

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 потрясает, 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

<sup>1</sup> Основателем венецианской школы был Адриан Виллаэрт (ок. 1490—1562), ученик Жоскена. Его преемники в соборе Св. Марка — Чиприано де Роре из Мехельна (1515 или 1516—1565) и прославленный теоретик Джузеппе Царлино (1517—1590).

<sup>2</sup> 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 работал до своей смерти. Его первая опера «Орфей» поставлена в 1607 году. Венецианский оперный театр был основан только в 1637 году.

Творцы итальянской оперы — флорентийские мастера Джулио Каччини и Джакомо 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.

<sup>3</sup> *Guido Adler. Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. Leipzig 1904.*

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<sup>1</sup>. 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!<sup>2</sup>

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 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, вероятно, Гамбург.

Но искусство, которое он проклинал, как Иеремя свое призвание пророка, поддерживало его. Уже стариком он создал четыре больших библейских повествования — «Historien», почти целиком утерянные,

<sup>1</sup> Ph. Spitta. Heinrich Schütz' Leben und Werke. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 24.

<sup>2</sup> «Многое и ценное погубило 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., с. 37). Именно из-за этого, вероятно, и нет у нас органических произведений Шютца. Потеряна и музыка «Дафны» — первой немецкой оперы. Сохранился только написанный Опицем 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.

«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 мы 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<sup>1</sup>.

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. Благодаря этому отказу от появляющейся после стольких-то ударных слогов рифмы, рвущей музыкальную ткань на сплошь неестественные фрагменты, музыка оказалась на том пути, на который, после столетних блужданий, ее должно было вернуть вагнеровское искусство.

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. Однако 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.

<sup>1</sup> О мадригале см.: *Shnumma*, цит. изд. О том же: «Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland». Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 62 ff. «Мадригал — итальянского происхождения и, как свидетельствует само слово *mandria*, т. е. стадо, первоначально обозначал пастушескую песню». *Shnumma*, с. 63.

Как сообщает Каспар Циглер<sup>1</sup> 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...»<sup>2</sup>

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 «сессо»<sup>3</sup> 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 да саро»<sup>4</sup>, 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 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<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Каспар Циглер родился в 1621 году в Лейпциге, был теологом и юристом. Умер в Виттенберге в 1690 году.

<sup>2</sup> Полную цитату см.: *Шнумма*, с. 65, 66.

<sup>3</sup> «Сессо» буквально значит «сухо», в отличие от «*accompanato*» — живого инструментального сопровождения к вокальной декламации у Монтеверди.

<sup>4</sup> «Ария да саро» состоит из главной и побочной части, после которой снова повторяется главная часть.

<sup>5</sup> См. также № 9, 18, 28, 60, 65, 69, 74.

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 вешал  
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»<sup>1</sup>.

Следовательно, Шютц не был расположен отдать свое искусство на службу строфическому тексту<sup>2</sup>. Художественное пение 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

<sup>1</sup> *Шнитца*, с. 73. В оригинале цитата является придаточным предложением.

<sup>2</sup> 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. 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.

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<sup>1</sup>, что подлинная духовная музыка должна порвать с хоралом и вообще со строфической песней, 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.

Найдется ли немецкий реквием, подобный тем «Ехекие»<sup>2</sup>, 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.

<sup>1</sup> «Critica musica», 1722.

<sup>2</sup> «Ехекие» (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 написать любимые библейские стихи и песенные строфы. Шютц соединил их в своей композиции (см.: *Шпигта*, с. 17).

Займствуя 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)<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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 действи-

<sup>1</sup> В предисловии к этому произведению Шютц сообщает, как он представляет себе сопровождение речитатива органом или оркестром.

<sup>2</sup> Хорошо сказал Филипп Шпитта, что в псалмодиях «Страстей» Шютц создал «выразительнейший речитатив своего времени» (с. 52).

тельное 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. Шпитта говорит, что связь между Шютцем и Бахом может пониматься только в идеальном плане<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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 установле-

<sup>1</sup> Филипп Шпитта. Шютц, с. 59.

<sup>2</sup> 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, с. 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 Экарда и современных ему мастеров, то есть 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 удачной его попытку объединить два произведения Шютца — «Страсти» по Иоанну и по Матфею — в одно, вместо того чтобы исполнять их, как в подлиннике, раздельно.

ниях просто сказано: «затем следует исполнение музыки»; так отводилось место для кантаты<sup>1</sup>.

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 пришло 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 ведала 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 Бергердорфа».

<sup>1</sup> 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. Удается ли и тогда восстановить происхождение и развитие кантаты, еще неизвестно.

Также трудно решить вопрос о продолжавшемся итальянском влиянии на немецкое искусство. Виадана (Ludovico Grossi da Viadana, ок. 1560—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-м 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. Некоторые оратории Кариссими в 1869 году издал биограф Генделя Кризандер (Jerphtha, Belsazar, Salomos Urteil, Jonas). Рукописи других его ораторий находятся в Парижской национальной библиотеке.

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<sup>1</sup>. 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 образованы, можно видеть по их литературным трудам, начиная с «*Syntagma Musicum*» Михаэля Преториуса<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Михаэль Преториус (1571—1621), капельмейстер в Вольфенбюттеле. *Syntagma Musicum* (1615—1620). Часть I: «История музыки»; часть II: «История инструментов»; часть III: «Практические указания».

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 тяжчайшие жертвы, делали все, что было в их силах, дабы богослужение менее всего ощутило ограничения, налагаемые временем. Таков был князь из Лигница. 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 большая часть этих актов покоится еще в зашнурованных папках<sup>1</sup>. Таким образом, о хозяйственных заботах мы осведомлены более, чем о художественных. Например, что касается Мюльхаузена, то лучше всего известно, как *Convivium musicale* (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 композицион-

<sup>1</sup> *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 в свадьбах и похоронах, которые они украшали своим искусством, высоко оплачивалось.

ной 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 или 1612—1675)<sup>1</sup>, органист церкви Св. Иоанна в Циттау; его «Musikalische Andachten» («Музыкальные молитвы») и «Musikalische Gespräche» («Музыкальные беседы») вызвали всеобщее одобрение. Большим уважением пользовались Иоганн Рудольф Але (1625—1673)<sup>2</sup> 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 Михаила Архангела. Кантата сохранилась. В этом произведении дяди предвещается искусство племянника. Кантата написана на двадцать два облигат-

<sup>1</sup> *Andreas Hammerschmidt. Musikalische Andachten. Fünf Teile, 1638—1653. I. Geistliche Konzerte. Freiberg 1638. II. Geistliche Madrigalien. Freiberg 1641. Geistliche Symphonien. Freiberg 1642. IV. Geistliche Motetten und Konzerte. Freiberg 1646. V. Geistliche Chormusik auf Madrigalmanier. Freiberg 1653. Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele. Dresden 1645. Zwei Teile. Musikalische Gespräche über Evangelia. Zwei Teile. Dresden 1655 u. 1656.*

<sup>2</sup> *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.

ных 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»<sup>1</sup>.

Менее значительным было творчество Иоганна Михаэля, брата Иоганна Христофа, 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 богослужбная 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 случаем можно назвать интригу, из-за которой обеспеченные деньгами ничтожество вытеснило гения.

В Гамбурге мы встречаем двух наиболее значительных учеников Шютца: Маттиаса Векмана (1621—1674) и Христофа Бернгарда (1627—1692)<sup>2</sup>. В Любеке жил Франц Тундер (1617—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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *J. N. Forkel. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802, S. 2.*

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> 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.*

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»<sup>1</sup>. 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 доресовал «господину Дитр. Вульфрату»<sup>2</sup>.

Если единовременные вознаграждения не покрывали расходов, помогал магистрат. Он заботился также о поддержании порядка. На торжествах, посвященных памяти императора Леопольда I, 2 декабря 1705 года — Бах был тогда в Любеке и присутствовал при этой церемонии, — наплыв народа был так велик, что потребовалось поставить «двух капралов и восемнадцать рядовых». В обычное время ограничивались «стражей городского совета»<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. Музицировали по воскресеньям между днем св. Мартина и Рождеством,

<sup>1</sup> См. цитированную книгу Штиля.

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> *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 церквях, 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 церквях приставлена стража городского совета, за что им, как полагается, уплачено 6 марок».

<sup>4</sup> Рютц жалуется, что «музыкальные вечера устраиваются в такое неприветливое и суровое время года — именно в середине зимы, да еще после трех часов

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 unseres Heilandes Jesu Christi»; третий — «Das Allerschrecklichste und Allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit gesprächsweise vorgestellt». Все три цикла, как указывают их названия, предназначены к Рождественскому посту. К сожалению, как музыка, так и текст утеряны.

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<sup>1</sup>, 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 Упсале 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<sup>2</sup>. И Букстехуде мы узнали лучше<sup>3</sup>.

(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).

<sup>1</sup> Двадцать рукописей церковных кантат — в любекской библиотеке, две — в Берлинской королевской библиотеке.

<sup>2</sup> Stiehl. Die Familie Düben und die Buxtehundeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala. Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1889.

<sup>3</sup> В Упсале имеется сто рукописей Букстехуде, восемнадцать — Тундера.

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 альты, три корнета, три тромбона, две трубы, фагот, контрабас и орган-континуо. Духовые преобладают и выступают в разнообразнейших сочетаниях с органом<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

Все же мы не должны идеализировать исполнительские средства, которыми располагали эти инструментально мыслящие 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<sup>3</sup>.

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.

<sup>1</sup> В этом отношении северные мастера не следуют Шютцу, который пытался освободиться от ранее принятого преобладания духовых, отдавая предпочтение струнным.

<sup>2</sup> В церкви Св. Марии, по-видимому, уже издавна любили инструментальную музыку. Скрипачи и лютнисты в соответствии с особым соглашением обязывались «услужить своей музыкой господам консулам, городским советникам и церковным начальникам, когда они посещают церковь» (подразумеваются их сольные выступления). В 1659 году лютнисту было приказано «каждый месяц, помимо праздников, еще несколько раз играть над органом» (то есть на хорах). Эти выступления продолжались еще в 1737 году (Stiehl, S. 12).

<sup>3</sup> Joseph Sittard. Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg. Altona — Leipzig 1890, S. 40. Там же указан состав оркестра в других церквях.

Но чудесно применение хора 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.

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 saro* и разговорных речитативов. Мелодическое и декламационное начала, объединенные в драматическом ариозо Монтеверди, под влиянием новой неаполитанской школы разделяются на немелодический речитатив и недекламационное пение<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Перелом наступил в театральных произведениях и кантатах Алессандро Скарлатти (1659—1725).

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. Хорошее пение отеснялось на второй план, церковной музыкой стало почти исключительно сольное пение.

На этот раз и музыка к «Страстям», до сих пор спокойно 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> См. основательную и интересную работу Отто Каде (*Otto Kade. Die älteste Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1893*).

<sup>2</sup> «Non legitur tota passio sub tono Evangelii, sed cantus verborum Christi dulcius moderatur. Evangelistae verba in tono Evangelii proferantur, verba vero impiissimorum Judaeorum clamore et cum asperitate vocantur». 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.

<sup>3</sup> Из композиторов латинских «Страстей» выделяются Клоден де Сермизи (1534), Орландо Лассо (четверо «Страстей», 1575—1576), Вильям Бёрд (1607). Их произведения принадлежат к роду драматических «Страстей».

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.

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», преобразенных 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<sup>1</sup>.

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, лицензиат Лютгенс и органист Рейнкен совместно открыли в 1678 году<sup>2</sup> зрительный зал театра, они имели в виду не столько светскую оперу, сколько духовную. Первой была представлена опера Тейле «Адам и Ева»<sup>3</sup>. 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 пер-

<sup>1</sup> Кто слышал Фридриха Шпитту в качестве Евангелиста в «Страстях» Шютца, тот по достоинству оценит красоту этой драматически преобразенной псалмодии.

<sup>2</sup> Дрезденская опера была основана в 1662 году Карлом Паллавиничи.

<sup>3</sup> 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. О первых немецких операх см.: *Hermann Kretzschmar. Das erste Jahrhundert der deutschen Oper.* (Герман Кречмар. Первое столетие немецкой оперы.) *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1901—1902, S. 270—293.*

вые 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 мыслящих бюргеров<sup>1</sup>, 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 наглядно, в живом действии, показать библейскую историю. Когда теологические факультеты Ростока и Виттенберга были запрошены об их мнении, они в принципе высказались за духовную оперу.

Но это не могло удержать ее от упадка<sup>2</sup>; 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В своей книге «*Theatromachia, oder die Werke der Finsternis*» (1682) Антон Рейзер, проповедник в церкви Св. Иакова, причисляет оперу к бесовским вещам. Против него в том же году выступил магистр Паух со своей работой «*Theatrophonia zur Verteidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera*».

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Рейнгард Кайзер родился в 1674 году, получил образование в лейпцигской школе Св. 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 vollkommene Kapellmeister*» («Совершенный капельмейстер», 1739). В 1740 году он издал «*Grundlage einer Ehrenpforte*» («Основание врат чести») — собрание

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.

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 возрастающая тугоухость вынудила 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<sup>1</sup>.

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», «Умиравший 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 сво-

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. Екатерины, 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.

<sup>1</sup> 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.

бодная 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 *сессо* и схематичные трехчастные арии *да саро*.

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 католической, женское пение, за исключением общинного хора, 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 устают 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 Божию 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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.

Новая духовная музыка утвердилась не без борьбы. В 1726 году некто Иоахим Мейер из Гёттингена, музыкант и одновременно доктор прав, выпустил направленную против нее книгу<sup>1</sup>. 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 театрализованное зрелище; именно в условиях такого зрелища библейская история и заключенные в ней идеи предстают более наглядно. Наиболее же совершенное их выражение дает искусство<sup>2</sup>.

Самым значительным и упорным противником этого нововведения был Иоганн Кунау (1660—1722), 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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>.

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.

<sup>1</sup> *Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und von den darin bisher üblichen Kantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellt.* 1726.

<sup>2</sup> «Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urteilende Ephorus, wegen der Kirchenmusik eines andern belehrt» (1727). Против этого, в свою очередь, Иоахим Мейер: «Der anmaßliche Hamburger criticus sine crisi» (1728). См. также у Маттесона: «Der musikalische Patriot» (1728). Под псевдонимом Innocentius Frankenberg на сторону новаторов встал в своей работе «Gerechte Wagschal» (1729) берлинский кантор Фрейденберг.

<sup>3</sup> Кунау написал оперу, которая, однако, провалилась. См. обстоятельное исследование Рихарда Мюнниха: «Kuhnaus Leben». *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1901—1902, S. 473—527.

<sup>4</sup> См.: *Richter, Eitners Monatsheften für Musikgeschichte* 1902: «Eine Abhandlung Johann Kuhnaus». В начале церковного года Кунау издавал тексты кантатных циклов, которые предполагал исполнить.

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 советовал 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<sup>1</sup>.

Этот цикл сочинен для придворной вейсенфельской капеллы и положен на музыку придворным капельмейстером Филиппом Кригером (крещен 1649—1725). «Мадригалные 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).

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.

<sup>1</sup> 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.

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 убажнение 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 включить 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<sup>1</sup>.

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 Менантес<sup>2</sup>. 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 saro*, вводит «дочь Сиона», заменяет евангельское повество-

<sup>1</sup> *Philipp Spitta. Zur Musik. 16 Aufsätze. Berlin 1892. Mariane von Ziegler und Joh. Seb. Bach.*

<sup>2</sup> *Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1904, S. 89 ff. Bach und Christian Hunold.* 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.

вание стихами, но ближе, чем Хунольд-Менантес, придерживается библейских слов. Новым было только добавление хоральных строф<sup>1</sup>. 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-м, Маттесон — в 1718-м.

«Страсти» Маттесона были исполнены при богослужении в Вербное воскресенье 1718 года, Телеман поставил свои «Страсти» 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 церквях и в концертных залах многих городов Германии<sup>2</sup>.

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.

<sup>1</sup> В «Страстях» Шютца еще нет хоральных строф. Впервые, насколько нам известно, снабдил свои «Страсти» хоральными строфами бранденбургско-прусский капельмейстер Иоганн Себастиани. «Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, in eine recitierende Harmonie von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen, nebst dem Basso continuo gesetzt, worinnen zur Erweckung mehrerer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet und dem Texte accomodiret worden». Königsberg 1672.

<sup>2</sup> *Wilhelm Langhans. Geschichte der Musik im XVII., XVIII. u. XIX. Jahrhundert.* 1882, S. 430 ff.

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 поэтические переживания, близкие музыке. В сравнении же с языком «Страстей» Хунольда-Менантеса 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<sup>1</sup>. 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, которые 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 saro* — 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 заблуж-

<sup>1</sup> 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).

дения 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.

## VII

### ОТ ЭЙЗЕНАХА ДО ЛЕЙПЦИГА

**Б**АХОВСКИЙ 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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. В этом поколении более всех выделялись сыновья Генриха Иоганн Христоф (1642—1703) и Иоганн Михаэль (1648—1694). 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 назначались 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 канторами, органистами

<sup>1</sup> 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 (*Шнумта* I, предисловие).

<sup>2</sup> Историю предков Баха мастерски изложил Шпитта в первом томе его биографии (с. 1—75). Вместо смутных преданий он обратился к фактам, заимствованным из первоисточников.

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»<sup>1</sup>.

Дед Баха, Христоф (ум. в 1703 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, заболел и другой; и умерли они один за другим. Все, кто их видел, удивлялись им<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 4.

<sup>2</sup> *Там же*.

<sup>3</sup> Этот анекдот упоминается уже в некрологе Баха, написанном его учеником Агриколой и Филиппом Эммануилом. В 1754 году он был напечатан в «Музыкальной библиотеке Мишлера».

при Михаэлевском монастыре в Лüneбурге. 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<sup>1</sup>.

Из Лüneбурга Бах несколько раз ездил в Гамбург, чтобы послушать знаменитого Рейнкена, а также побывать в опере<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. В другой церкви служил органистом

<sup>1</sup> 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 лüneбургскую гимназию. Кто попадал туда, был обеспечен и мог еще кое-что отложить на будущее время.

<sup>2</sup> Возвращаясь раз из Гамбурга в Лüneбург, Бах остановился на улице перед постоянным двором. Он проголодался, но денег у него не было. Вдруг открылось окно и несколько сеledочных 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 (*Marburg. Legenden einiger Musikeiligen*. Cöln 1786).

<sup>3</sup> Интересные подробности о придворной музыкальной жизни в Целле сообщает Пирро (*André Pirro*. J. S. Bach. Paris, Alcan, 1906, p. 26).

<sup>4</sup> Это не была придворная капелла. Иоганн Эрнст был младший брат правящего герцога. *Shnumma* I, с. 216 и 217.

<sup>5</sup> Шпитта (I, с. 220 и 221) приводит диспозицию органа.

Oberwerk: 1. Prinzipal 8', 2. Viola di gamba 8', 3. Quintatön 16', 4. Gedackt 8', 5. Quinte 6', 6. Oktave 4', 7. Mixtur 4fach, 8. Gemshorn 8', 9. Cimbел 1' zweifach, 10. Trompete 8', 11. Tremulant, 12. Cymbelstern. Brustpositiv: 1. Prinzipal 4', 2. Lieblich gehackt 8', 3. Spitzflöte 4', 4. Quinte 3', 5. Sesquialtera, 6. Nachthorn, 7. Mixtur 1' zweifach. Pedal: 1. Prinzipalpaß 8', 2. Subbaß 16', 3. Posaunenbaß 16', 4. Flötenbaß 4', 5. Kornettbaß 2'.

Сама церковь была выстроена только в 1683 году. Она должна была заменить церковь Св. Бонифация, сгоревшую во время большого пожара в 1581 году. (См. *Weißgerber*, Johann Sebastian Bach in Arnstadt. Gymnasialprogramm. Arnstadt 1904).

Христоф Хертум, по совместительству исполнявший должность графского писаря. Его жена происходила из рода Бахов.

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 императора 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Они хранятся в княжеском архиве Зондерхаузена (*Shnumma I*, с. 312 и след.).

<sup>2</sup> *André Pirro*. *J. S. Bach*, p. 38. Paris, Alcan, 1906.

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<sup>1</sup>. Его содержание в Мюльхаузене состояло из 85 гульденов, 3 мер зерна, 2 сажень дров и 6 мешков угля; и то и другое доставлялось к дверям его дома; помимо того, ежегодно 3 фунта рыбы<sup>2</sup>.

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 Ведемана; 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 достаточно, 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<sup>3</sup>. Расстались, однако, дружески. Баху поручили общее руководство реконструкцией органа; к работе приступили по составленному им плану.

<sup>1</sup> Этот двоюродный брат, вероятно, замещал его во время поездки в Любек.

<sup>2</sup> *Шпитта* I, с. 334 и след.

<sup>3</sup> *Шпитта* I, с. 372 и след.

В новой должности Баху уже не приходилось иметь дело с хором. Он стал придворным органистом и камерным музыкантом царствующего герцога Вильгельма Эрнста в Веймаре<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

Орган в дворцовой церкви был невелик, но, как видно из сохранившегося описания, обладал однородной красивой звучностью<sup>4</sup>. 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, будущий автор первого немецкого музыкального словаря<sup>5</sup>. 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.

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. Капельмей-

<sup>1</sup> О веймарском времени см.: *Paul von Bojanowski. Das Weimar J. S. Bachs. Weimar 1903. S. 50.*

<sup>2</sup> Благожелательную характеристику герцога см. у Шпитты (I, с. 374 и след.).

<sup>3</sup> *Шпитта I, с. 377.*

<sup>4</sup> У него были два мануала и хорошо оснащенная педаль. Oberwerk: 1. Prinzipal 8', 2. Quintatön 16', 3. Gemshorn 8', 4. Gedackt 8', 5. Quinttön 4', 6. Oktave 4', 7. Mixtur 6fach, 8. Cimbel 3' zweifach, 9. Glockenspiel. Unterwerk: 1. Prinzipal 8', 2. Viola di gamba 8', 3. Gedackt 8', 4. Trompete 8', 5. Klein gedackt 4', 6. Oktave 4', 7. Waldflöte 2', 8. Sesquialtera. Pedal: 1. Groß-Untersatz 32', 2. Subbaß 16', 3. Posaunenbaß 16', 4. Violonbaß 16', 5. Prinzipalbaß 8', 6. Trompetenbaß 8', 7. Kornettbaß 4'. *Шпитта I, с. 380.* Орган находился под сводом, на третьих хорах. Изображение придворной церкви см. у Бойяновского (цит. соч.).

<sup>5</sup> О Вальтере см. с. 35 настоящего издания.

стером 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 реформатской 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 строптивного придворного органиста и продержал его под арестом до 2 декабря<sup>1</sup>.

К Рождеству 1717 года Бах вступил в свою новую должность<sup>2</sup>. 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 итальянским 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 компози-

<sup>1</sup> *Bojanowski* (цит. соч.), S. 63. Бойяновский цитирует заметки Бормана: «6 ноября Бах, бывший до сего времени концертмейстером и органистом, за упрямое, строптивное требование отпустить его посажен под арест и, наконец, 2 декабря выпущен с объявлением ему немилостивого освобождения от работы».

<sup>2</sup> О Бахе в Кётене см.: *Rudolf Bunge*. *Wachjarbuch* 1905, S. 14—47. Здесь изложена история капеллы и рассказано о потрясающей нужде бедных музыкантов после смерти князя Леопольда.

ции, 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<sup>1</sup>.

Полтора года спустя Бах нашел новую подругу жизни — Анну Магдалену Вюлькен, дочь вейсенфельсского 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 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<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> 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, с. 630).

<sup>2</sup> *Шпитта* II, с. 789.

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 Рейнкенем и избранным обществом на органе церкви Св. Кaterины<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Форкель ошибочно датирует поездку 1722 годом (цит. книга, с. 8).

<sup>2</sup> С. 36.

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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. 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 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, сдать 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.

<sup>1</sup> Подробнее об этих выборах см.: *Шнитца* I, с. 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.

<sup>2</sup> См. с. 64. 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.

Сейчас 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

**Н**ЕЛЬЗЯ УДЕРЖАТЬСЯ от чувства горечи, перечитывая обязательство<sup>1</sup>, которое Бах должен был дать при поступлении на новую должность. Без разрешения бургомистра он не может покидать Лейпциг 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<sup>2</sup>, 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 лицензиат Вейссе, заменивший суперинтенданта Дейлинга, в своей речи к Баху от имени консистории приписал

<sup>1</sup> См. текст обязательства: *Шпитта* II, с. 848—850.

<sup>2</sup> 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.

церковному ведомству 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<sup>1</sup>. Правда, постоянное жалованье было немногим больше ста талеров. К этому добавлялись оплата школьного преподавания и церковные сборы, из которых он получал свою долю. Главную же статью дохода составляли свадебные мессы и похороны; их оплата про-

<sup>1</sup> Письмо это приводится далее полностью.

изводилась 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 св. 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»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Несомненно, Анна Магдалена оказалась превосходной домашней хозяйкой, а сам Бах был расчетлив и 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 поло-

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> Инвентарь оставленного Бахом имущества хранится в лейпцигском окружном суде (*Шнитца II, с. 956 и далее*).

жение 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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. 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 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».

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 24.

<sup>2</sup> Сообщил Шпитта (II, с. 853—868). Имеется пять докладных записок Кунау.

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<sup>1</sup>. 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 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. Музыкаль вел 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-правовед Иоганн Фридрих Фаш, основавший второй

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

Collegium musicum наряду с телемановским, впоследствии капельмейстер в Цербсте, предложил свои услуги<sup>1</sup>. 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 вернуть 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 приглашать городских канторов»<sup>2</sup>. 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 улучшение 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 богослуже-

<sup>1</sup> Сын этого Фаша Карл Фридрих Христиан (1736—1800) основал Берлинскую певческую академию (1792), впоследствии впервые исполнившую «Страсти по Матфею» Баха.

<sup>2</sup> *Шнитца* II, с. 36. Новые исследования по этому вопросу опубликовал Б. Ф. Рихтер («Monatshfte für Musikgeschichte», 1901, S. 100 ff.). Результаты его исследования положены в основу данного изложения.

ние», 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<sup>1</sup>, 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 университетского начальства принимать не будет<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>, что не могло бы иметь места, если бы между ними впоследствии не установились более или менее хорошие отношения.

<sup>1</sup> 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 — церкви Св. Николая, в 1730 году — церкви Св. Фомы. Умер 15 февраля 1778 года.

<sup>2</sup> Это обязательство сохранилось; действительно, оно написано в унижительной для Баха форме (см. цит. работу Рихтера, с. 150 и след.).

<sup>3</sup> *Шпитта* II, с. 973.

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 скрипки, столько же — для второй<sup>1</sup>; для альты 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*)<sup>2</sup>. Певцы-солисты исполняли арии и речитативы, помимо того, пели в хоре. Специальных солистов не было. Кунау просил магистрат назначить двух сверхштатных дискантистов, освобо-

<sup>1</sup> Кунау в своей докладной записке требовал по четыре человека на каждый скрипичный голос.

<sup>2</sup> *Ripieno* — по-итальянски «полное», в отличие от *Solo*.

див 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, музыкальных 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 церкви Св. Николая. Если же кантор исполнял кантату в церкви Св. Фомы, то префект другого хора дирижировал мотетом в церкви Св. Николая, и наоборот.

От подобного распорядка нельзя было отступить 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

у 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 чембалом, 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 св. Марии, Новый год, Богоявление, Вознесение, дни св. Иоанна, св. 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 церквях 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 песнь 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<sup>1</sup>. Кантор удалялся обычно сразу же после 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<sup>2</sup>; 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. Кугие 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<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> 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».

<sup>2</sup> Это значит, что общинное пение не поддерживалось органом — им руководил хор. И в обычные воскресенья прихожане пели без органного сопровождения.

<sup>3</sup> Так же и в Новый год, Богоявление, Вознесение, Троицу и Благовещение.

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 времени, 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 Кугие, все время музицировать. Возглашается с алтаря. Читается Евангелие. Прелюдировать к главной музыке<sup>1</sup>. 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 а сарелла — 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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Имеется в виду кантата.

<sup>2</sup> Так, Те Деум, которое исполнялось во время ранней обедни в церкви Св. Николая поочередно органистом и хором, заменено немецким вариантом «Негг

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 церквях. 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<sup>1</sup>.

В 1729 году возник острый конфликт между Бахом и магистратом<sup>2</sup>. На Пасху этого года в школу были приняты ученики, которых Бах признал на испытании совершенно немusыкальными; 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 бы,

Gott, dich loben wir». Чудесная хоральная прелюдия (VI, № 26) с гармонизацией всех строк этого хора сочинена Бахом для ранней обедни. Эта гармонизация применялась и в праздник Реформации, когда тоже пели *Te Deum*. Она сохранилась в копии, сделанной Форкелем.

<sup>1</sup> Об этом см.: *Шпитта* II, с. 56.

<sup>2</sup> Подробное описание конфликта дает Шпитта (II, с. 65).

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<sup>1</sup>. 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 упущения 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

<sup>1</sup> Протокол см.: *Шнумма* II, с. 869, 870.

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 церквях 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»<sup>1</sup>. 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 благородий, 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,

<sup>1</sup> 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».

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 бумаг<sup>1</sup>. 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 ошастливили 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 немзыкальной; 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 сыновья 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

<sup>1</sup> Подробнее об этом открытии Шпитта рассказывает в предисловии к I тому биографии (с. X). Эрдман был русским резидентом в Данциге.

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 обычных 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*<sup>1</sup>.

Лейпциг, 28 октября 1730».

По нашим понятиям это письмо к старому товарищу, соученику по Лüneбургу, выдержано в слишком уж почтительных тонах. Но в 1725 году Эрдман находился в Саксонии и не навещил 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 по-

<sup>1</sup> *Шнитца* II, с. 82 и 83. Текст перевода, частично отредактированный, заимствован из книги «Материалы и документы по истории музыки». Т. II. М.: Музгиз, 1934. С. 484.

явившейся биографии Баха сказано даже, что «магистрат добросовестно старался, насколько возможно, парализовать радость творчества гения»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 свой титул кётенского и вейсенфельсского 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* мессы *h-moll*, которые он послал молодому курфюрсту<sup>3</sup>. 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 церквях 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

<sup>1</sup> *Ph. Wolfrum. Joh. Seb. Bach. Berlin 1906.*

<sup>2</sup> О средствах, которые магистрат в то время расходовал на церковную музыку, см.: *Шнитта II*, с. 81. Шнитта также справедливее относится к магистрату.

<sup>3</sup> 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...», с. 487.

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-го. Друзья Баха по возвращении курфюрста напомнили ему о просьбе лейпцигского кантора<sup>1</sup>. 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 лишился 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 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. Неправильно! 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. Та-

<sup>1</sup> 27 сентября 1736 года Бах, по-видимому, вторично посетил курфюрста, когда тот был в Лейпциге, и передал еще одно прошение. *Шнитца* II, с. 488.

ким 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 архивах 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<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> Все это изложено у Шпитты (II, с. 893—912).

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 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<sup>1</sup>.

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 от общественной музыкальной жизни. В это же время, в 1741 году, под руководством состоятельного купца по имени Земиш, 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

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 88, 491 и далее. Работа Кёлера существует только в рукописи и хранится в королевской библиотеке Дрездена. «Historia Scholarum Lipsiensium collecta a Joh. Friedr. Köhlero, pastore Tauchensi». 1776 ff.

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 опубликовал 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<sup>1</sup>. 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 начинают слагаться легенды. Рохлиц, почитатель Баха, рассказывает в четвертом томе своего знаменитого труда «Для друзей музыкального искусства»<sup>2</sup> (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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> *Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst*, IV, S. 278 ff.

устраивать домашние концерты, о которых сообщает в письме к Эрдману от 1730 года<sup>1</sup>. 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 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<sup>2</sup>.

Эммануил доставлял отцу только радость. Он учился во Франкфурте-на-Одере и основал там среди товарищей по университету Collegium

<sup>1</sup> С. 99.

<sup>2</sup> О сыновьях Баха см.: *C. H. Bitter. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder.* Berlin 1868, S. 378. О плагиате, учиненном Фридеманом, сообщает знаменитый музыкальный теоретик, почитатель Баха, Марпург (1718—1795) в своих «Легендах о музыкальных святых» (1786, с. 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

musicum. В 1738 году, когда он собирался сопровождать в путешествии молодого знатного лифляндца, его приглашает к себе в Руппин 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 клавишине 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<sup>1</sup>.

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 дожид до успеха сына<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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 исполнялся «Мессия» Генделя. Вдова любимого сына Баха получила вспомоществование из сборов за этот концерт» (*Bitter*, S. 267).

<sup>1</sup> Старший внук родился 30 ноября 1745 года.

<sup>2</sup> 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» (то есть 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.

<sup>3</sup> 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

Иоганн Христоф Фридрих, родившийся в 1732 году, обладавший тихим, ясным характером, еще при жизни отца стал камерным музыкантом у графа фон Липпе в Бюккебурге<sup>1</sup>.

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 Vacchi (Джованни Бакки). В 1762 году он переезжает в Лондон, где ему заказывают оперу. Она была исполнена с исключительным успехом в королевском театре (Хеймаркет) в присутствии всего двора. Композитор получил звание музыкального маэстро королевы и принадлежал к излюбленным учителям музыки в среде высокой аристократии; он брал полгиней за час, имел собственную лошадь и коляску, чтобы вовремя поспеть 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<sup>2</sup>.

уплатить долги; в одном говорит сломленный горем отец, другое — короткое, чисто деловое. S. *Schmidt*. Vier aufgefundene Originalbriefe von J. S. Bach. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft III, 1901—1902. S. 351 ff.

<sup>1</sup> В этой должности он оставался до своей смерти в 1795 году. Его сын Вильгельм Фридрих Эрнст, родившийся в 1759 году, стал чембалистом 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.

<sup>2</sup> 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 исчерпываю-

Смел ли мечтать жалкий кантор о такой головокружительной 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 Намбурге. Бах был чрезвычайно рад этому браку.

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.

шей образцовой работе попытался реабилитировать его моральную и художественную честь (Johann Christian Bach. Sammel-Bände der Internationalen Musikgesellschaft, II, 1900—1901, S. 401—454). Желательно появление подобных биографических трудов и о других сыновьях Баха. Сведения о Иоганне Христиане взяты из этой работы.

## 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<sup>1</sup>. 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 сомнение 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.

Бах был более чем беспристрастен — он был доброжелателен. Если при экспертизе органа он находил, что вознаграждение не соответствует

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 22.

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<sup>1</sup>. Хорошо бы и нынешним органным экспертам брать в этом с него пример и настаивать на таких ценах на органы, которые позволили бы достойно существовать и искусству, и мастеру, вместо того, чтобы наблюдать, как умножается продукция по заниженным ценам.

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<sup>2</sup>.

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 облакаются 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 обычаям 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 это заслуживал. Никогда не осуждал других музыкантов и не любил слушать о своих победах на творческих соревнованиях<sup>3</sup>. 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 повелителя и отправился в Германию<sup>4</sup>. Его элегантная игра так понравилась при

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 23.

<sup>2</sup> 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 музыки. 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.

<sup>3</sup> *Forkel*, S. 45.

<sup>4</sup> Луи Маршан (1669—1732) позже вернулся в Париж.

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<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup> 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 улыбнулся, 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

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 8. В некрологе также сообщается, что Бах не получил обещанных денег. S. 164.

<sup>2</sup> *Там же*, S. 45.

<sup>3</sup> *Там же*, S. 46. Хурлебуш был органистом сразу трех брауншвейгских церквей и имел помешником 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*, 1890, S. 69 u. 70.

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<sup>1</sup>.

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 высококоролье, украшается еще величайшей добродетелью — приветливостью и нелицемерной любовью к ближнему»<sup>2</sup>.

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 проезд Генделя в Галле Баха уже не было в живых.

Бах всю жизнь жалел, что не познакомился с Генделем. Он хотел с ним встретиться, но, конечно, 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.

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, Дюпара и многих других. Иногда удивляешься: куда девалось критическое чутье переписчика, когда он снимал

<sup>1</sup> Forkel, S. 45, 46. Анекдот о Бахе и сельском органисте см.: F. Marpurg. *Legenden einiger Musikheiligen*, 1786, S. 98—100.

<sup>2</sup> Schletterer. «Eine Widmung an Joh. Seb. Bach», in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte. 1879.

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»<sup>1</sup>. Члены большого, широко разветвленного рода Бахов, приезжавшие по делам в Лейпциг, всегда были для него желанными гостями<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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 Эрдману 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<sup>4</sup>.

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.

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 45.

<sup>2</sup> *Шпитта* II, с. 719, 720.

<sup>3</sup> *Там же*, с. 758.

<sup>4</sup> Письмо приводит Шпитта (II, с. 756).

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<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>.

Характерно письмо Эммануила от июня 1777 года, написанное в то время, когда его сын в Риме находился между жизнью 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...»<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>.

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 вспомоше-

<sup>1</sup> Заявление Эрнести от 13 сентября 1736 года. *Шnumma* II, с. 904.

<sup>2</sup> *Bitter*. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach. Band I, 1868, S. 171, 172. Там же приведено это извещение.

<sup>3</sup> *J. Sittard*. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890, S. 52.

<sup>4</sup> *Bitter* (op. cit.), I, S. 173.

<sup>5</sup> *Bitter*, I, S. 346.

<sup>6</sup> См. акты раздела наследства: *Шnumma* II, с. 968.

ствования у магистрата, с которым ее муж говорил таким независимым языком; она умерла нищей в доме призрения<sup>1</sup>. 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 флейстисту-виртуозу и инспектору консерватории Грензеру. Второй принадлежит школе Фоми; 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<sup>2</sup>.

Портрет в школе Св. Фоми, 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 *Capon triplex* а 6 вос., 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, он исчез из храма вместе с другими ценными картинами. За несколько стаканов водки французские солдаты продали старика Баха старьевщику.

<sup>1</sup> 27 февраля 1760 года.

<sup>2</sup> 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 из музыкальной библиотеки Петерса — только свободная и не очень искусная копия портрета из школы Св. Фоми. 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).*

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 Гёте:

«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 хватается шляпу и палку, ищет руками дверь и быстро выбегает на улицу. Кирнбергер велит снять портрет, обернуть его, вымыть стул, на котором сидел филлистер, и затем, прикрыв портрет платком, снова повесить 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»<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. Один содержал останки молодой женщины, другой — скелет

<sup>1</sup> Письмо от 24 января 1829 г. (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam, III, S. 107).

<sup>2</sup> 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 организа-

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»)¹. На гипсовом слепке мы видим значительно развитые изгибы в лабиринте, в которых, как сейчас предполагают, локализуется музыкальный слух².

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 черепу³.

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 непреклон-

ции 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 Grabstätte, Gebeine und Antlitz». Издано в Лейпциге у Ф. К. В. Фогеля. 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 в брошюре, упомянутой в сноске на с. 115.

¹ Кости, в которых заключен был ушной аппарат Бетховена, не могут быть приведены для сравнения, так как, вынутые из черепа, они хранились в Венском патологоанатомическом музее и затем пропали. Предполагают, что служитель при анатомическом кабинете продал их английскому врачу.

² 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.

³ О методах этого измерения и о прежних опытах в этом роде сообщает Хис (*His, op. cit.*, S. 24—32).

ном упорстве. Таким он был в последние годы жизни, когда входил в школу, где его ожидала новая неприятность<sup>1</sup>.

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 дальше 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 разьединены 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 обитающую в ней художественную душу. У Бетховена внутренний человек подавляет внешнего, вырывает его из естественной жизни, возвышает и воспаляет, 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<sup>2</sup>. Действительно, он

<sup>1</sup> Проф. Фольбах, пожалуй, справедливо считает, что найденный им портрет — из Эрфурта (сообщено в письме).

<sup>2</sup> 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».

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<sup>1</sup>. 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 музыки, но и досуга, в загородном, 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 клавесинист 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 («Единому 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. Творчество и индивидуальность Баха опираются на его благочестие. Только с этой точки зрения он, насколько это вообще возможно, постижим. 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. Всякое великое искусство, в том числе светское, для него само по себе религиозно. Для него звуки не замирают, а возносятся невыразимой хвалой к Богу.

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 благо-

<sup>1</sup> Подробнее о проблеме поздних хоральных кантат будет сказано при их анализе.

звучная 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»<sup>1</sup>.

«Orgelbüchlein» («Органная книжечка») — собрание небольших органических прелюдий, сочиненных в Кётене, — украшена 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 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 реформатскую школу и поместил их в только что открытую лютеранскую<sup>2</sup>.

И в отношении к пиетизму он занял резко отрицательную позицию<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> Сохранилось в рукописи от 1738 года. *Шнумма* II, с. 915.

<sup>2</sup> R. Bunge. J. S. Bach in Köthen. *Vachjahrbuch* 1905, Leipzig, S. 28.

<sup>3</sup> 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, oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirche*» (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. Сегодняшний протестантизм отчасти опирается на пиетизм.

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<sup>1</sup>.

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 «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 matten Augen»<sup>2</sup>, «Ach, schlage doch bald, selge Stunde»<sup>3</sup> или простую мелодию «Komm, süßer

<sup>1</sup> О религиозных волнениях в Мюльхаузене и отношении Баха к Эйльмару см.: *Шнитца* I, с. 354.

<sup>2</sup> «Закройтесь, усталые глаза», из кантаты «Ich habe genug», № 82.

<sup>3</sup> «Скорей же пробей, желанный час», из кантаты «Christus, der ist mein Leben», № 95.

Тод» («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 преобразует его жизнь. Существование, которое извне кажется нам борьбой, враждой, огорчением, в действительности было озарено покоем и радостью.

## Х

### СТРАНСТВОВАНИЯ ХУДОЖНИКА. КРИТИКИ И ДРУЗЬЯ

**Б**АХ 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 вырваться 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 войне за Испанское наследство. В 1714 году он отправился в Швецию и в 1715-м женился на Ульрике Элеоноре, сестре короля Карла XII<sup>1</sup>.

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

В это же время Бах посетил Галле. Там со смертью Цахау (14 августа 1712 года) освободилось место органиста в 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 прежде. 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 Ролле 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<sup>1</sup>. 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 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».

<sup>1</sup> О пребывании в Галле см.: *Shnumma* I, с. 508 и *M. Seiffert*. J. S. Bach 1716 in Halle (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VI, Leipzig 1905). Цахау был учителем Генделя.

Открытие органа состоялось 3 мая. В заключение магистрат дал «депутатам» обед, меню которого известно по сохранившейся квитанции. Было подано: «Bäffallemote» (то есть «boeuf a la mode» — говядина), шука, 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 представлена прислуга<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

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.

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 князя 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.

<sup>1</sup> См.: *M. Seiffert*. J. S. Bach 1716 in Halle (op. cit.).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> Оценку творчества Иоганна Людвига Баха дает Шпитта (I, с. 565 и далее).

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<sup>1</sup>.

Пока был жив князь 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<sup>2</sup>. 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?»<sup>3</sup> Бах присутствовал 13 сентября 1731 года на премьере оперы Гассе «Cleofide», в которой пела жена последнего — Фаустина. На следующий день Бах играл на органе в церкви Св. Софии перед всей капеллой и множеством знатоков. Дрезденские музыканты высоко ценили его. Гассе и его жена были очень преданы Баху и часто посещали его в Лейпциге<sup>4</sup>.

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 Фрауэнкирхе<sup>5</sup>.

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.

<sup>1</sup> Об этом доносит Эрнести в докладной записке магистрату по делу Краузе. См.: *Шнумма* II, с. 904.

<sup>2</sup> *Шнумма* II, с. 45 и 703.

<sup>3</sup> *Forkel*, S. 48.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Шнумма* II, с. 706.

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 касельского 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<sup>1</sup>.

Как видно, тогда в подобных случаях проявляли большую щедрость, нежели сегодня.

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 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 в 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

<sup>1</sup> Scherer. J. S. Bachs Aufenthalt in Kassel (Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1893).

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 пойти 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<sup>1</sup>.

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 французским и итальянским виртуозам могли противопоставить достойного противника, своего соотечественника. Отныне сколько бы ни подражали немецкие музыканты ради дешевой славы итальянской манере<sup>2</sup>, 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

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 9 u. 10.

<sup>2</sup> Стоит прочесть книгу Куна «Музыкальный шарлатан» (1700), чтобы понять отношение немецких музыкантов к чужеземным и к подражанию чужеземному. Эта книга недавно была переиздана. Berlin, Behr, 1900, S. 108.

был в Гамбурге, Маттесон («Critica musica», II, S. 368) находит неправильную декламацию, ибо композитор заставляет хор трижды повторить в начале 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 попала 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» («Das Beschützte Orchestre») Маттесон приветствует Баха как восходящую звезду<sup>1</sup> и просит сообщить о себе биографические сведения для задуманной им книги «Врата чести» («Die 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 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» («Der Critischer Musicus»), который Шейбе с 1737 по 1740 год издавал в Гамбурге, куда он тогда переселился. Незвестный «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 клавири 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.

<sup>1</sup> «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.: *Шнитца* II, с. 392.

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 продельвали 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 Лознштейн 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»<sup>1</sup>.

Эту критику нельзя рассматривать только как изливание 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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Der Critische Musicus». Sechstes Stück. Dienstags, den 14. Mai 1737, S. 46 u. 47. Конечно, автор этих писем — сам Шейбе. В марте 1778 года вышли все номера журнала за целый год, собранные вместе и снабженные оглавлением. Второй том вышел в 1740 году и содержит номера журнала за период с марта 1739 по март 1740 года.

<sup>2</sup> Имеются в виду главным образом страницы 177—208 первого тома и первая и дальнейшие 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-м переселился в Гамбург, отсюда 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 беспоконной бродячей жизни он умер в Копенгагене в 1776 году.

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 вступить за него. Тот охотно согласился и в январе 1738 года выпустил анонимную, однако не очень удачную брошюру. Шейбе легко было возразить, 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

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 мастер-

<sup>1</sup> Ответ Шейбе помещен в «Критическом музыканте» в номере от четверга 18 февраля 1738 года (I, с. 203 и далее) в приложении: «Ответ на непартийные замечания по поводу сомнительного места в шестом отделе “Критического музыканта”». Написано Иоганном Адольфом Шейбе. Гамбург, 1738, 40 страниц.

<sup>2</sup> «Критический музыкант» от 2 апреля 1739 года, с. 34—36. Шейбе неплохо подражает в своем письме языку Баха.

ским применением сказанного в его сочинениях». На это Шейбе не сумел возразить ничего существенного<sup>1</sup>. При этом «колющий» 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 об Итальянском концерте<sup>2</sup>. Однако как автора кантат он ставит Баха ниже Телемана и Грауна<sup>3</sup>.

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 oratoriae*» 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,

<sup>1</sup> 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, с. 141—144).

Во втором издании «Критического музыканта» (1745) Шейбе поместил обе работы Бирнбаума. Вышеприведенные цитаты взяты из первого издания. См.: *Шнумма* II, с. 64, 732 и далее.

<sup>2</sup> «*Critischer Musicus*», II, S. 242. Речь идет только о клавирных произведениях: «Особенно же среди напечатанных музыкальных произведений клавишинный концерт знаменитого Баха в величественной тональности F-dur выполнен в наилучшей манере, какая только возможна для подобных пьес. Этот клавишинный концерт надо считать совершенным образцом для всякого хорошо написанного сольного концерта».

<sup>3</sup> В приложении к одной работе Маттесона. См.: *Шнумма* II, с. 733.

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, 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 неполадка, 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»<sup>1</sup>.

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 удостоивался 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<sup>2</sup>:

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.

<sup>1</sup> Quintilianus. *Institutiones oratoriae* ad I. 12, 3: «Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre ab inferis excitato contingeret Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque et digitis omnibus tranctantem vel polycordum nostrum multas unum citharas complexum, vel organum illud organorum, cujus infinitae numero tibiae follibus animantur..... Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos unum Orpheos et viginti Arionas complexum Bachium meum, et si quis illi similis sit forte arbitrator».

Перевод см.: *Шнумма* II, с. 89, 90. Эту цитату приводит уже И. А. Хиллер в своем жизнеописании Баха (*J. A. Hiller. Lebensbeschreibung J. S. Bachs. Leipzig 1784*).

<sup>2</sup> Сообщил *Шнумма* (II, с. 478).

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 иссек,  
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 приглашение, Бах так и не прислал автобиографической справки для «Врат чести» Маттесона. Последний обиделся и, составляя свою книгу, не упомянул его<sup>1</sup>.

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 клавиесинные пьесы — имея в виду шесть партит из первой части *Klavierübung*, — назвав их превосходными. В заключение он замечает, что даже буквы ВАСН мелодичны в порядке своего расположения, что «первые открыл господин лейпцигский Бах»<sup>2</sup>.

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 преданы ему всей душою; все носившие имя Баха почитали его как главу большого старинного рода; ученики были преданы 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<sup>3</sup>; вельможи были его друзьями: например, князь 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 дума-

<sup>1</sup> «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.

<sup>2</sup> *Joh. Gottfr. Walther. Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732, 659 Seiten.* Заметка о Бахе — на с. 64, содержит 40 половинных строк.

<sup>3</sup> Ему Бах обязан своим званием придворного композитора; он же доставил Баху декрет, изданный 19 ноября 1736 года.

ми 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.

## 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<sup>1</sup>. 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. Своё 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 было достаточное общее образование;

<sup>1</sup> «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 с. 22 говорится: «Главная причина ошибки Баха состоит в том, 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».

в не меньшей 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»<sup>1</sup> Иосифа Флавия в переводе. Может быть, после дневных трудов он отдыхал, читая классическое произведение фаворита и друга Веспасиана.

Значит, Шейбе был не прав. 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 бесперывные 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»<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>, 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?»<sup>4</sup>

«Две квинты и две октавы не должны следовать друг за другом; это не только ошибка, но плохо звучит»<sup>5</sup> — так гласит третье правило генерал-баса, которое Бах диктовал своим ученикам. «Это не только ошибка,

<sup>1</sup> Очевидно, автор имеет в виду «Иудейские древности» Иосифа Флавия. (Прим. ред.)

<sup>2</sup> Mizlers Musikalische Bibliothek 1754, Bd IV, Erster Teil, S. 173.

<sup>3</sup> Der Ehrenpforte, S. 231; в примечании указано, что Мицлер выдавал себя за ученика Баха.

<sup>4</sup> «Der Critischer Musicus», II, Hamburg 1739, S. 355. Здесь Шейбе хвалит Баха.

<sup>5</sup> Правила генерал-баса С. Баха; сохранились в рукописи Петера Кельнера (*Шпунта* II, с. 918), который, по-видимому, не был непосредственным учеником Баха. Б. XXVII/1, предисловие.

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)<sup>1</sup>. «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»<sup>2</sup>.

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 прилегающих к ней науках»<sup>3</sup>.

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*»<sup>4</sup> и тройной канон на 6 голосов, напечатанный затем в «Музыкальной библиотеке»<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>. Предварительно

<sup>1</sup> «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.

<sup>2</sup> *Mizlers Musikalische Bibliothek*, 1754, Bd IV, Erster Teil, S. 105 u. 106.

<sup>3</sup> Например, в первой части IV тома (с. 48—68) дано подробное описание для музыкантов анатомического строения уха. Менее интересны статьи, посвященные общей эстетике.

<sup>4</sup> *Peters Orgelchoralvorpiele*, Band V, S. 92—101: Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied «*Vom Himmel hoch da komm ich her*».

<sup>5</sup> 1754, Bd IV, Erster Teil, Anhang.

<sup>6</sup> 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 издан.

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 fuga.

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<sup>1</sup>.

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 семья Бахов, в своих поездках он не переходил границы 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), Альбини (1674—1745) и Корелли (1653—1713). Из немецких клавиристов выше всего ценил Фробергера<sup>2</sup>. По замечанию Форкеля, он изучал с величайшим прилежанием сочинения современных французских композиторов для органа<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 1754, Band IV, Erster Teil, S. 108—111. Из отчета о деятельности общества за 1746—1747 годы, 5-й «пакет».

<sup>2</sup> М. *Jakob Adlung*. *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*. 1758, S. 711: «Покойный лейпцигский Бах высоко ценил Фробергера, хотя он и устарел немного».

<sup>3</sup> *Forkel*, S. 24.

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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>; 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 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Клавирные концерты: Б. XLII; органные концерты: Б. XXXVIII; концерт для четырех клавиров: Б. XLIII.

<sup>2</sup> В издании Баховского общества (т. XLII) все шестнадцать клавирных концертов еще считаются транскрипциями произведений Вивальди.

<sup>3</sup> Шпитта (I, с. 409 и далее) 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 Musikwis-

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<sup>1</sup>.

Для чего нужны были Баху эти транскрипции? Раньше думали, что он переключивал чужие произведения, единственно дабы учиться на них. До некоторой степени это верно по отношению к Вивальди. Но герцог Веймарский не был признанным мастером. Может быть, Бах переключивал 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<sup>2</sup>. Он не столько учится на этих произведениях, сколько судит о них, внося свои гениальные исправления, что делает, однако, совершенно произвольно.

В конце концов, совершенно непонятно, почему Бах уже в период творческой зрелости, когда темы и образы являлись ему в изобилии,

senschaft», 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 dimostrativo) и снабжены подзаголовками: «La Primavera», «L'Estate», «L'Autunno», «L'Inverno»; пятый и шестой озаглавлены «La tempesta di Mare» и «Il Piacere» («Весна», «Лето», «Осень», «Зима», «Буря на море», «Наслаждение»).

Arnold Schering. Zur Bachforschung. 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.

<sup>1</sup> Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. Bachiana № 3: «Umarbeitung fremder Originale». S. 111—120.

<sup>2</sup> Вальдерзее, Шеринг, Шпитта дают подробный анализ этих транскрипций.

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 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»<sup>1</sup>.

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 из сочинений 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 органических 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 того знал, было во многом виртуознее и величавее, но оно не

<sup>1</sup> *Шнумма* II, с. 744. Напечатано в журнале Готшета «Belustigung des Verstandes und Witzes» (Erster Band, Leipzig 1741) в виде письма Пичеля к своему другу о «посещении открытого богослужения».

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 ее совершенно самостоятельно. Известно, что тема органной фуги с-moll (IV, № 6)



взята у Легренци (1626—1690); тема небольшой фуги h-moll (IV, № 8)



принадлежит Корелли (1653—1713). У Альбини (1674—1745) заимствованы темы двух клавирных фуг<sup>1</sup>.

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



заимствована у другого музыканта? Однако теперь, когда открыли «Hortus musicus» Рейнкена, известно, что гамбургский мастер своей темой возбудил творческую фантазию Баха. Интересующая нас тема находится в пятой сюите<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> *Шнумма* I, с. 424—426; одна в A-dur (Peters Klavierwerke I, Cahier 13, № 10; Б. XXXVI, с. 173), другая в h-moll (Peters Klavierwerke, Cahier 3, № 5; Б. XXXVI, с. 178).

<sup>2</sup> *Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. Bachiana № 3, S. 118 u. 119.* Тема клавирной фуги B-dur также внушена темой из «Hortus musicus».

Так Бах вызывал к истинной жизни и сохранял для потомства многие великие идеи, скрытые у других из-за незначительной формы<sup>1</sup>.

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 старинных инструментов к современным; он был одним из первых, кто понял значение этой реформы, но дожился 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<sup>2</sup>.

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 пол-

<sup>1</sup> 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.*

<sup>2</sup> 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.

ным органом. При этом любил шутя говорить: «Раньше всего надо проверить, хорошие ли легкие у органа»<sup>1</sup>.

Он ценил хорошие органные трубы и никогда не находил, что их слишком много. Так, ему нравилось, что в гамбургской церкви Св. Катирины их было даже шестнадцать. Впрочем, Рейнкен, который сам их настраивал, поддерживал трубы в превосходном состоянии<sup>2</sup>. Баха особенно привлек ясный и точный звук 32-футового принципала и 16-футового педального тромбона<sup>3</sup>.

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 уже; это облегчало связную игру. Что касается до полутоновых клавиш — на старых органах они были белыми, — он требовал, чтобы они были сверху уже 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<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>.

В клавичембало, клавесине, чембало — все эти инструменты по-немецки назывались «флюгель» — звук возникал от задевания струны перышком или металлическим стержнем<sup>6</sup>. Инструмент звучал светло и пронзительно, но отрывисто. Нюансировка и певучее исполнение были невозможны. Чтобы получить хотя бы две градации звучности, клавес-

<sup>1</sup> Forkel, S. 23.

<sup>2</sup> Adlung I, S. 66 и 187.

<sup>3</sup> Там же, S. 288.

<sup>4</sup> Adlung II, S. 23—24.

<sup>5</sup> Описание клавикорда см.: Adlung II, S. 135. Обычно он имел два ряда струн.

<sup>6</sup> 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.

сины 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 органские сонаты. Вообще на таком инструменте можно было исполнять все органские произведения. Этим и объясняется, что третья часть «Klaviergübung», написанная для этого инструмента, содержит ряд больших хоральных прелюдий<sup>1</sup>.

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 органский 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<sup>2</sup>, — 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<sup>3</sup>. 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 при-

<sup>1</sup> 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 Фоссу 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).

<sup>2</sup> «Musica mechanica», II, S. 116.

<sup>3</sup> Согласно вычислениям, представляющимся довольно точными, оба эти «молоточковые фортепиано» Зильберман построил в 1733 году.

чиной промедления, я нимало не сомневаюсь, так как сам слышал от господина Зильбермана, 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 инструментов. «Сейчас стоят они, никому не нужные, в пустынных комнатах королевского дворца», — писал Форкель в 1802 году в своей биографии Баха<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

Однако новый инструмент не очень понравился Баху. Во всяком случае, он не постарался приобрести его. После него осталось пять клавиринов, из них три с педальной клавиатурой, — он подарил их младшему сыну<sup>3</sup>.

Так остался он при старом инструменте, причем при самом старом — при клавикорде. Это был его любимый инструмент. Клавиринов казался ему слишком бездушным, хотя он ценил и использовал возможности, которые давала игра на двух клавиатурах. Клавиринов 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»<sup>4</sup>. Маттесон тоже предпочитал клавикорд, а не клавиринов, ради его «delicatesse» (деликатности, чувствительности), как говорит Адлунг. Он тоже придерживает-

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 10.

<sup>2</sup> *Eitners* «*Monatshefte für Musikgeschichte*», 1873: «*Ein altes Pianoforte*». Там же Эйтнер дает подробное описание инструмента.

<sup>3</sup> *Shnumma II*, с. 958.

<sup>4</sup> *Forkel*, S. 17.

ся 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»<sup>1</sup>.

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 настраивал как свой флюгель, так и клавикорды и был так опытен в этом деле, что справлялся с ним в какие-нибудь четверть часа»<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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' G d a e* 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

<sup>1</sup> *Adlung*. «Musica mechanica», II, S. 144, 152. Любопытно, что в инструментальном наследии Баха не оказалось ни одного клавикорда. Карл Нейф 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).

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 17.

<sup>3</sup> *Adlung*. «Musica mechanica», II, S. 139. «Автор этого примечания помнит, как приблизительно в 1740 году в Лейпциге он видел и слышал “лютневое клавишное челобало” (*Lautenklavizimbel*), изготовленное по эскизу господина Иоганна Себастьяна Баха господином Захарием Хильдебрандтом; по внешнему виду оно не отличалось от любого клавесина, только имело более короткую мензуру. У него было два хора кишочных струн и так называемая октавка из медных струн. Само по себе оно напоминало по звучанию скорее теорбу, нежели лютню. Но когда применялся лютневый регистр (подразумевается приглушение металлических струн) и корнетный регистр, то обмануть можно было бы даже профессиональных лютнистов». Рудольф Бунге (*Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Köthen*. *Bachjahrbuch* 1905, S. 29) утверждает, что Бах заказал себе лютневое клавишное челобало уже в Кётене у мастера-столяра.

и придворным органистом в Шварцбург-Зондерхаузене; свободное время он посвящал составлению историко-биографического музыкального словаря, который должен был завершить работу Вальтера<sup>1</sup>. Его отец, тоже юрист 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. Известно, были ли закончены эти куранты, так как Бах покинул город еще до окончания работы по реконструированию органа<sup>2</sup>. Более такими игрушками он уже не занимался.

Во времена Баха появляются еще два инструмента: гобой д'амур (Обое d'amore) и усовершенствованная поперечная флейта, заменившая старую — продольную. Рассказ об изобретении им в Кётене часов с курантами является выдумкой одного из биографов Баха<sup>3</sup>.

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 об истинном искусстве 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»<sup>4</sup>.

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

<sup>1</sup> 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 и 824; II, S. 731.

<sup>2</sup> *Шнумма* I, с. 350.

<sup>3</sup> *Bitter*. Joh. Seb. Bach. Bd I, S. 161. Он думает, что нинбургские дворцовые часы с курантами раньше находились в Кётенском дворце и были изготовлены Бахом.

<sup>4</sup> Первая часть. «О постановке пальцев», с. 15. Имеются в виду тональности с большим количеством бемолей.

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<sup>1</sup>.

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 переключивание первого пальца.

Постепенно это свободное переключивание 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 переключивание пальцев, однако запрещает вести 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<sup>2</sup>.

Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться переключиванием, особенно третьего через четвертый и четвертого через пятый; причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко. Музыка Баха сама учит нас его аппликатуру 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<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 15. Образцы баховской аппликатуры можно найти в «Клавирной книжечке» Фридемана.

<sup>2</sup> Аппликатуру гамм Эммануила см.: «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen», Bd I, 1759, S. 21—31.

<sup>3</sup> О туше Баха подробнее сообщает Форкель: *Forkel*, S. 12.

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 Эзаром 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.

Помимо пластичности и ясности его игры, слушателей поражало спокойствие, которое он при этом сохранял. Шейбе и Форкель отмечают его как нечто исключительное<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

Всем было известно его мастерство в импровизации. Друзья часто просили его поиграть на органе, и обычно он охотно соглашался. Боль-

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 14; *Scheibe* I.

<sup>2</sup> Далее изложено по Арнольду Шерингу: «Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters». *Bach—Jahrbuch* 1904, S. 113.

<sup>3</sup> *Forkel*, S. 46.

ше 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»<sup>1</sup>.

Как бы долго он ни импровизировал, — бывало, и по два часа, — та же тема сохранялась от начала до конца. Сначала 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<sup>2</sup>.

Органное мастера и органисты-исполнители поражались, видя, как он регистрировал. «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»<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>.

«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, буруемаемый 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 со-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 18 и 22.

<sup>3</sup> Там же, S. 20.

<sup>4</sup> *Forkel*, S. 17. Все же «Гармонический лабиринт», приписываемый Баху, вряд ли принадлежит ему (*Шнитца* I, с. 654). Эта курьезная вещь приведена в Б. XXXVIII, с. 225. В предисловии указано на возможное авторство Хейнихена, известного музыкального теоретика.

зданными так быстро, будто запись нот едва попевала 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 произведениях, как хор на хоральную мелодию, fuga или ария да саро, где сама форма обуславливает 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<sup>1</sup>.

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.

<sup>1</sup> 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).

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. Чтение 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, требующей фантазии, — будь то поэзия или философские рассуждения.

Быть может, лучше всего здесь говорить об архитектурном 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 fuga 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 fuga 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 сверху 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 услышит 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»<sup>1</sup>.

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 Фома, то виноваты в этом внешние обстоятельства и трудности, а также его неумение поддерживать 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 большим 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 Людвиг 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 Фома, 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, 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; Ру-

<sup>1</sup> *Forkel*, S. 20 u. 21.

дольф Штраубе, позднее уехавший в Англию; Христоф Траншель, позже прославленный учитель клавирной игры (ум. в 1800 году); Иоганн Готлиб 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<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

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 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Подробные сведения о жизни и деятельности баховских учеников приводит Шпитта (I, с. 339, 516; II, с. 719). В это число не входят ученики школы Фомы, с которыми Бах отдельно не занимался, хотя впоследствии они называли себя его учениками (*Шnumma* II, с. 729).

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 38.

<sup>3</sup> Его сын сообщает это в своем Музыкальном словаре: т. I, столбец 490 и след.

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»<sup>1</sup>.

«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».

Таким образом, у него проходили одновременно и гармонию, и контрапункт, при этом чисто практически. Цифровые обозначения осуществлялись в строгом четырехголосном 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)<sup>2</sup>; имеется еще подробная рукопись, содержащая «Предписания и основоположения четырехголосной игры генерал-баса для его учеников, изучающих музыку»<sup>3</sup>; в-третьих, сохранилась

<sup>1</sup> «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» (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.

<sup>2</sup> *Шнупта* II, с. 951—952.

<sup>3</sup> Des Königlichem Hoffcompositours etc. Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbaß oder Accompagnement für seine Scholaren der Musik. 1738. Со многими нотными примерами. Этот трактат записан под диктовку Баха (*Шнупта* II, с. 913—950).

скрипичная соната Альбиниони, цифровые обозначения которой расшифрованы Гербером и затем просмотрены Бахом<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

Ученик не смел показывать ему собственные сочинения, 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»<sup>3</sup>.

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 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 в том случае, 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.

<sup>1</sup> *Shnumma* 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.

<sup>2</sup> Второе правило «Предписаний и основоположений».

<sup>3</sup> *Forkel*, S. 23.

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 органнй 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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. Органной игрой Фридемана восторгались еще в 1774 году, когда он, шестидесяти

<sup>1</sup> 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» («Иудеи 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 написал двое «Страстей»: первые по Матфею (1787), вторые 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 тетрадах, 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 органнй концерт (в издании Петерса) должен знать каждый органист; издательство Штейнгребера опубликовало сюиты и клавесинные концерты (под редакцией Римана).

<sup>2</sup> То же самое говорит Рейхардт: *J. Fr. Reichardt. Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik Betreffend. II. Teil, 1776, S. 15.*

четырёх 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»<sup>1</sup>. 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 одного рака»; Bach — ручей, Krebs — рак)<sup>2</sup>. Его органное 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<sup>3</sup>.

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. 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 посмотрю».

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 43.

<sup>3</sup> «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.

## XII

### СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

**Н**А СВОЕ ЗДОРОВЬЕ Бах не мог жаловаться. По-видимому, он ни разу серьезно не болел. Летом 1729 года — мы узнаем об этом случайно — он 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»<sup>1</sup>.

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 хора «Jesus Christus unser Heiland» появляется вдруг почерк Альтникаля, который с 1749 года стал зятем Баха<sup>2</sup>. Затем снова следует ясный почерк Баха. Он даже нашел в себе силы исправить и начисто переписать канонические вариации «Vom Himmel hoch, da komm ich

<sup>1</sup> Некролог, с. 167. О болезни Баха и его смерти сообщает также Форкель, с. 10—11. По его словам, Бах оперировал английский врач.

<sup>2</sup> Б. XXV, 2 выпуск, с. 140 и 142. Сборник, над которым Бах работал в последнее время, содержит восемнадцать хоралов. См. предисловие Руста, с. 20—21.

нег», 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 Альтникулю хоральную фантазию на мелодию «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Когда нас посещают тяжчайшие бедствия»), для оглавления же взял первые слова песни «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» («Пред 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<sup>1</sup>.

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. Мирская суеда уже не проникала сквозь завешенные окна. Умиравший 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 опытейших 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 Фомы магистр Авраам Кригель помянул его в «прощальном слове»<sup>2</sup>. Прославленный музыкант Телеман посвятил ему следующий сонет<sup>3</sup>:

Пусть виртуозами Италия кичится,  
Превознося до звезд искусных имена,

<sup>1</sup> Конец продиктованного хорала утерян. Всего в нем 25½ тактов. К счастью, хорал был напечатан в первом издании «Искусства фуги» и таким образом сохранился целиком.

<sup>2</sup> «Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen der Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig», 1750, S. 680 (*Шнумма* II, с. 761).

<sup>3</sup> См.: *Marpurg*. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd I, 1754—1755, S. 561.

Талантами и нам нетрудно похвалиться,  
И чтить умеет их немецкая страна.

Усопший Бах! С тобой не многих 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 твоём достойном сыне.

Мицлеровское общество поручило Эммануилу и Агриколе составить некролог, который был опубликован в 1754 году<sup>1</sup>.

Некролог содержит наиболее известные анекдоты о Бахе: судьба нотной тетради, которую мальчик списывал по ночам, состязание с Маршаном, блестящая игра перед Рейнкенем, 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, с. 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.

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.

<sup>1</sup> Musikalische Bibliothek. Bd IV. Erster Teil, S. 129 ff. В память трех умерших членов Общества музыкальных наук. 1. Георг Бюмлер, бранденбург-аншпахский капельмейстер. 2. Готфрид Генрих Штёльцель, саксонско-готский капельмейстер. S. 158. «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».

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»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

Но глубоко ошибается тот, кто подумает, что Баха причисляли к первым композиторам Германии. Славой пользовался органнй 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<sup>3</sup>.

В течение всего XVIII столетия Баха не считали крупным композитором. Иоганн Адам Хиллер в своих «Жизнеописаниях знаменитых музыкальных ученых» (1784) посвящает ему несколько поверхностных страниц, к тому же только как «корифею всех органнх исполнителей»; также и Гербер в своем Музыкальном словаре не считает нужным упомянуть Баха-композитора наряду с виртуозом<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Шнуппа* II, с. 684.

<sup>2</sup> Предисловие приведено в Б. XXV<sup>1</sup>, где помещено «Искусство фуги», 1875, с. 15. Кирнбергер и Марпург не выносили друг друга.

<sup>3</sup> *Musikalische Bibliothek*, IV. Band. Erster Teil, 1754, Leipzig, S. 107. Шейбе в своем «*Der Critischer Musicus*» от 5 мая 1739 года помещает Баха на пятое место, после Фукса, Гассе, Генделя и Телемана (S. 80).

<sup>4</sup> 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 — с. 9—23. *Ernst Ludwig Gerber*. *Neues Tonkünstlerlexikon* 1790—1792. Band II.

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 affektüösen Ausdruck*» («нежном и чувствительном выражении»), как они ни были незначительны сами по себе, казались более близкими к истине, чем старые, возникшие во времена строго 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 полностью 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 из-

бежать 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!»<sup>1</sup>

«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<sup>2</sup>. 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 ученеe отца», но и «в отношении модуляционного разнообразия оставил его далеко позади себя». И только между прочим упоминается, что Эммануил показал 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<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Из письма Цельтера к Гёте от 5 апреля 1827 года. Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 467—468. 22 апреля Гёте 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.

<sup>2</sup> «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.

<sup>3</sup> Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Band III. Deutsche Übersetzung Hamburg 1773. Об Эммануиле см. с. 187—220.

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<sup>1</sup>. Только один восторженный аноним решился поставить кантора церкви Св. Фомы выше Генделя: он опубликовал во «Всеобщей немецкой библиотеке» очерк о баховских клавирных произведениях<sup>2</sup>.

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. Городское духовенство отнеслось к этому с величайшим интересом<sup>3</sup>.

По словам Цельтера, Хиллер старался внушить питомцам школы Фомы отвращение к «неотесанности» Баха<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>. Все же он исполнял и

<sup>1</sup> Иоганн Фридрих 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.

<sup>2</sup> «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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam, Band II, S. 507 (19. August 1827).

<sup>5</sup> См. статью Рихтера, посвященную автобиографии Долеса («Monatshefte für Musikgeschichte», 1893). Преемники Баха по канторату: Готтлиб Харпер (1750—1755), получивший музыкальное образование в Италии; Иоганн Фридрих Долес (1756—1789); Иоганн Адам Хиллер (1789—1801).

баховские произведения наряду с другими мотетами и «Страстями» — так сообщает Рохлиц, учившийся у него в школе<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

Именно Эммануил, как музыкальный директор церковей Гамбурга, 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 большем 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»<sup>3</sup>. 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 вступить 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»<sup>4</sup>. Как мало

<sup>1</sup> *Rochlitz*. Für Freunde der Tonkunst, II. Band, S. 210—213; III. Band, S. 364.

<sup>2</sup> Там же, с. 212 и примечание к с. 213. Рохлиц опубликовал этот анекдот еще раньше в первом ежегоднике «Лейпцигской музыкальной газеты».

<sup>3</sup> *Musikalische Reisen* III, S. 186.

<sup>4</sup> См.: *Joseph Sittard*. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, 1890, S. 47 ff.

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<sup>1</sup>. 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 поработать, прежде чем люди смогли примириться с текстами баховских кантат<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> 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 большую часть его произведений: «Торжество Александра» (1820); «Иуда Маккавей» (1821); «Самсон» (1822); «Псалом 100» (1823); «Мессия» (1824); «Израиль в Египте» (1827).

<sup>2</sup> Цельтера тоже отталкивали баховские тексты; напротив, поэтический текст «Мессии» Генделя он находил превосходным. Briefwechsel mit Goethe. Ed. Reclam, Bd II, S. 259.

<sup>3</sup> К счастью, большая часть из доли Фридемана перешла к графу Фоссу в Берлине.

<sup>4</sup> «Hamburger Korrespondenz», 1795, № 122.

В Лейпциге находились голоса мотетов, принадлежавшие школе, трое «Страстей» и еще несколько кантат. По всей вероятности, это и были те рукописи, которые вдова Баха представила в 1752 году магистрату, прося его о вспомоществовании<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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 книгу Марпурга «Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister»<sup>3</sup>, 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<sup>4</sup>. «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<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Рохлиц считал, что в распоряжении Долеса имелось двадцать шесть хоральных кантат.

<sup>2</sup> Robert Eitner. Katalog der Musikaliensammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. 1884.

<sup>3</sup> Два тома. Берлин, 1753 и 1754 год. Первый том посвящен Телеману, второй — Фридеману и Эммануилу.

<sup>4</sup> Marpurg. Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bände (1754—1772). См. главу о хоральном сопровождении (том IV, с. 192—193).

<sup>5</sup> 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 Гёте: «Форкель был одновременно доктором философии и доктором музыки, но за всю свою жизнь не подошел близко ни к философии,

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 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 разобрался в них, так как из-за отсутствия текста в этом издании

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 и одновременно там же председателем придворной учебной комиссии.

<sup>1</sup> Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, II, S. 358.

<sup>2</sup> 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 десятилетия 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).

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 «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?»<sup>1</sup>

Поэтому должно прийти время Баха. Однако Рохлиц не чувствует его приближения, ему кажется, что оно скорее отдаляется. Он замеча-

<sup>1</sup> Историю протестантской духовной музыки Рохлиц и его современники уже не знают. Они и 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.

ет, 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 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<sup>1</sup>.

Цельтер приобрел для лейпцигского мастера двух друзей: Гёте 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 го-

<sup>1</sup> Arthur Prüfer. Sebastian Bach und die Tonkunst des XIX. Jahrhunderts. Antrittsvorlesung. Leipzig 1902, S. 23, S. 10 u. 11.

да. 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<sup>1</sup>.

Гёте охотно учился у своего друга. Он получил от Цельтера «Хорошо темперированный клавир», который играл ему Шютц, органист из Берка. Он ощутил нечто от величия Баха. 21 июня 1827 года Гёте 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»<sup>2</sup>. Когда молодой Мендельсон гостил у него в мае 1830 года, он должен был играть ему Баха постоянно. Прослушав увертюру оркестровой ре-мажорной сюиты, переложенной Мендельсоном для фортепиано, он сказал: «Начало так торжественно и важно, что он словно воочию видит вереницу разряженной публики, спускающейся по большой лестнице»<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>.

Величайшую заслугу делу Баха оказал Цельтер, когда он скрепя сердце решил отступить на второй план перед своим учеником Мен-

<sup>1</sup> Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 481 ff.

<sup>2</sup> Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 495.

<sup>3</sup> Мендельсон рассказал это 22 июня 1830 года в письме из Мюнхена своему учителю. Он упоминает, что играл Гёте инвенции и многое из «Хорошо темперированного клавира». Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832. 8. Aufl., Leipzig 1869, S. 17.

Гёте записывает в дневнике, что Мендельсон играл ему произведения старых и новых мастеров. Какое впечатление произвел на него Бах, он не говорит.

<sup>4</sup> Band II, S. 517, Band III, S. 457 und 458. В узком кругу любителей он исполнял, по-видимому, и кантаты. Особенно восхищали его: «Brich dem 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».

дельсоном и разрешил ему исполнить с хором Певческой академии «Страсти по Матфею»<sup>1</sup>. Нелегко ему удалось 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 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<sup>2</sup>. Согласно традиции Певческой академии, он дирижировал за

<sup>1</sup> Цельтер дирижировал Певческой академией с 1800 года. Она была основана Карлом Фридрихом Фашем (1792), 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 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, с. 301).

<sup>2</sup> 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.

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 произвольные изъятия глубоко взволнованного чувства».

21 марта, в день рождения Баха, «Страсти» были повторены. Спонтини попытался помешать повторению<sup>1</sup>, 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»<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. В марте 1829 года, когда уже репетировались «Страсти», Мендельсон слушал курс эстетики у Гегеля, как раз читавшего тогда раздел, посвященный музыке<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> 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 к середине столетия она уступила место «Страстям» Баха (см.: Zur Geschichte der Singakademie in Berlin. Am fünfzigsten Jahrestag ihrer Stiftung. Berlin 1843, S. 47).

<sup>2</sup> *Therese Devrient. Jugenderinnerungen.* Stuttgart 1905, S. 309.

<sup>3</sup> *Hegel. Ästhetik, 3. Teil, X. Band der Gesamtwerte (1838) Über Musik, S. 125—219.* Бах упоминается на с. 208.

<sup>4</sup> *Goethes und Zelters Briefwechsel, III, S. 124 und 127.* Цельтер писал об этом Гёте 22 марта 1829 года.

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, Бреслау, Кенигсберге, Дрездене и Касселе. В Лейпциге «Страсти» возобновляются только в 1841 году, когда там работал Мендельсон<sup>1</sup>.

«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 *Kurie* и *Gloria*. Берлинская певческая академия в 1834 году исполняет первую часть, в 1835 — всю мессу, но с большими сокращениями<sup>2</sup>. 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 органых 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»<sup>3</sup>.

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 ина-

<sup>1</sup> См. извещение об этом концерте в журнале «Neue Zeitschrift für Musik» (1841, № 25), руководимом Робертом Шуманом. Кантату на переизборы магистрата от 1723 года «Preise Jerusalem» Мендельсон исполнил 23 апреля 1843 года, при открытии памятника Баху в школе Фомы.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Singakademie. Berlin 1843.

<sup>3</sup> 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, с. 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».

че. Несколько лучше обстояло дело в Лейпциге, где со времен кантората Августа Эбергарда Мюллера (1801—1810) и особенно его преемника Иоганна Готфрида 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 «Leibster Gott, wann werd ich sterben» (1834), как бы предчувствуя преждевременную смерть, оборвавшую его бескорыстную деятельность<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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 чувство 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» (с. 7).

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *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 с.). О своих первых исполнениях баховских произведений он сообщает в составленной им «Geschichte der Breslauer Singakademie» (1850).

Несмотря на наглядность изображения, Мозевеиус тем не менее считает музыку Баха подлинно церковным искусством. «На примере Себ. Баха, — пишет он, — ясно видно, что не та или другая манера письма определяет церковный стиль, но только дух, исполненный святости и божества, может высказать и сделать наглядным нечто высокое — именно тогда само собой исключается ничтожное и недостойное» (с. 10). Поэтому он думает, что кантаты вполне пригодны для богослужения, и хотел бы их слышать после проповеди.

Мозевеиус 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. Нелегко было признаться в этом Винтерфельду — ведь он преклонялся перед Бахом. В конце концов он утешает себя тем, что по крайней мере органные произведения освобождает от обвинительного приговора; как Рохлиц и Мозевеиус, он не замечает, что хоральные фантазии задуманы так же живописно, как и кантаты.

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> Гегель часто в своей «Эстетике» возмущается таким узким пониманием духовной музыки.

Так закрылись перед Бахом церковные двери. Богослужбные 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 пре-пираательства 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 клавирами и инструментальными произведениями<sup>1</sup>. Что же касается кантат, то издательство Брейткопфа и Гертеля попыталось в 1821 году опубликовать «Ein' feste Burg» по 1½ талера за экземпляр и потерпело неудачу. В 1829 году Цельтер пишет Гёте, что это не ходкий товар<sup>2</sup>. Такова судьба первой кантаты Баха, предложенной немецкому народу! С большим сочувствием были встречены шесть мотетов, напечатанные тем же издательством в 1803 году по

<sup>1</sup> 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 органые произведения. Настоячивее 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 органых произведений под редакцией Грипенкерля и Ройцша; это критически выверенное издание познакомило органистов с Бахом.

<sup>2</sup> Briefwechsel Goethes und Zelters, III, S. 99.

настоянию Шихта, впоследствии кантора церкви Св. Фомы. Опубликование «Магнификат» (Зимрок, 1811; в Es-dur вместо D-dur) прошло почти незамеченным<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. В июле 1850 года было основано Баховское общество. Во главе его стали Мориц Хауптман, тогдашний кантор церкви Св. Фомы, Отто Ян — биограф Моцарта и 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

<sup>1</sup> 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-м у Зимрока. В 1818 году Зимрок издал маленькую мессу A-dur.

<sup>2</sup> «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».

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Там же, т. XIX, с. 87.

план издания<sup>1</sup>. 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 Берлинской королевской библиотеке. 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, 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 ответ-

<sup>1</sup> 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 8000 талеров. Она приобрела и библиотеку Певческой академии, содержащую 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 «Щецилия» каталог «Бахианы» Берлинской королевской библиотеки; Ден был организатором музыкального отдела библиотеки. В тридцатых годах Хаузер приступил к составлению перечня баховских произведений; он сохранил 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.

ственность 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<sup>1</sup>. На его место явились свежие силы: Дёрфель, 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.

Ценным дополнением к предприятию Баховского общества явился единолично созданный труд Шпитты — биография Баха. Первый том вышел в 1873 году, второй — в 1880<sup>2</sup>. Впервые мир получил настоящую биографию великого композитора. Все, вплоть до Форкеля, только

<sup>1</sup> 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 предисловием вредит иногда неясное и неточное изложение.

<sup>2</sup> 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.

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<sup>1</sup>.

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.

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 пережива-

<sup>1</sup> О своих предшественниках Шпитта сообщает в предисловии к первому тому, с. 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.

ний. Однако этими замечаниями не умаляются заслуги новейших популярных биографий<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. «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.

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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», Band 47, S. 49—52 (1857). Кое-что о баховских кантатах в связи с исполнением таковых Певческой академией Галле.

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»<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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 кантора. Борьба, которую Вагнер вел с «красивым» в искусстве, одновременно была, хотя сам Вагнер и не сознавал этого, борьбой за Баха, чье «мощное, глубоко 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.

<sup>1</sup> Gesammelte Werke, Band X, S. 65 und 66. Написано в 1865 году.

<sup>2</sup> «Страсти» он упоминает в томе I, с. 169 и след.

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 до-мажорной 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 Бухе и госпожу Генриетту Фукс<sup>1</sup>. 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 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 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,

<sup>1</sup> См. также Геварта — французское издание «Страстей по Матфею» (Paris — Bruxelles, Lemoine).

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, с. 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<sup>1</sup>.

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 разоча-

<sup>1</sup> Интересные современные высказывания о Бахе мы найдем в анкете, проведенной журналом «Musik», V. Jahrgang, Heft I, 1905—1906.

рован. Фортепианные виртуозы предлагают нам больше транскрипций органичных 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<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

Требование кажется по сути верным, но все же оно ошибочно. В наше время баховские кантаты могут исполняться во время богослужения лишь в виде исключения, а богослужебной реформы, которая восстановила бы старолейпцигские обычаи, не стоит ни ожидать, ни желать. То, что музыка получила самостоятельное значение внутри культа, было вообще-то и раньше явлением неестественным и объяснимым лишь особыми условиями.

Развитие привело к такому разделению богослужения и искусства, при котором оба существуют на равных: появился духовный концерт — если это название отталкивает, можно использовать любое другое.

<sup>1</sup> См.: *Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg.* Leipzig 1890.

<sup>2</sup> *Bachjahrbuch 1904, S. 25.*

Именно это и есть идеал: духовные концерты, составленные из трех или четырех баховских кантат, выбранных в соответствии с церковным календарем и близких по содержанию. Такие чисто баховские богослужения предпочтительнее литургий, сгруппированных вокруг одной кантаты. Все же мнения по этому поводу расходятся<sup>1</sup>.

Заметим, однако, что здание церкви в таком случае расценивается скорее как освященное помещение. Если такового по какой-то причине нет в распоряжении, то можно воспользоваться и концертным залом, не нарушая при этом религиозный характер исполнения. Разве виноват Бах в том, что сегодня церкви часто строятся так, что в них невозможно разместить ни хор, ни оркестр, а если и возможно, то лишь там, откуда голос будет идти в спину слушателям? Главное, что Бах, как и все самое высокое в религии, принадлежит не церкви, а религиозному человеку и что любое помещение превращается в храм, когда там собранно и благоговейно исполняют и слушают его духовные произведения. Отсюда следует, что необходимо избегать всего, что мешает собранности, а отдельной кантате нечего делать в чуждой ей программе. Либо целый вечер кантат, либо ни одной кантаты! 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<sup>2</sup>.

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.

<sup>1</sup> См. прекрасные размышления Вальдемара Фойгта из Гёттингена (Vachjahrbuch 1904, S. 41 u. 42), которого внешние обстоятельства побудили признать, что наиболее правильным будет такое исполнение музыки Баха, которое задумано как идеальное богослужение. В церкви Св. Вильгельма в Страсбурге под руководством профессора Мюнха вот уже более двадцати лет по несколько раз в год происходят такие музыкальные торжества, во время которых звучат только кантаты Баха.

<sup>2</sup> См. Предисловие Кречмара к Б. XLVI. А. Шеринг говорит от лица всех подлинных друзей Баха в Vachjahrbuch 1905 года.

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<sup>1</sup>.

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.

<sup>1</sup> 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

**И**З 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 пересматривает 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 fuga (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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. В Германии тогда впервые познакомились с этими композиторами; Бах ревностно изучал их. В до-минорной фуге на тему Легренци (IV, № 6; Б. XXXVIII, № 14):



<sup>1</sup> К ним принадлежат: прелюдии и фуги G-dur (IV, № 2), c-moll (IV, № 5), C-dur (II, № 7), g-moll (III, № 5; Б. XV, № 5), a-moll (III, № 9), токката и fuga E-dur (Б. XV, с. 276), fuga c-moll (IV, № 9), прелюдия a-moll (IV, № 13), fuga c-moll на тему Легренци (IV, № 6), fuga h-moll на тему Корелли (IV, № 8), фантазия G-dur (IV, № 11), канцона (IV, № 10), прелюдия и fuga d-moll (III, № 4) и пастораль F-dur (I, с. 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.

<sup>2</sup> О том, как Бах учился у итальянцев и как он обрабатывал скрипичные концерты Вивальди для органа, см. с. 139 и след. Переложения содержатся 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 преобразует идеалы, которые воодушевляли немецкую органную музыку в течение двух поколений.

Можно только предположительно указать хронологическую последовательность произведений, созданных после достижения творческой зрелости<sup>1</sup>. Маленькая fuga g-moll (IV, № 7; Б. XXXVIII, № 18) и известная ре-минорная токката и fuga (IV, № 4; Б. XV, с. 267), несомненно, означают переломный момент в творчестве Баха. Органная музыка еще не знала такой мощной и широко задуманной темы, как в fugе g-moll с ее стремительным, сжатым развитием, где почти полностью преодолено многословие. Невыразительно только вторичное вступление педали — пережиток старины.

В токкате и fugе d-moll мятежный дух подчиняется наконец законам формы. Драматическая основная мысль сочетается со смело нагроможденными пассажами токкаты, а интерлюдии в fugе, 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 остальные 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 fugи (IV, № 3; Б. XV, № 2) и до-мажорной токкаты и fugи (III, № 8; Б. XV, с. 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

<sup>1</sup> К ним относятся: fuga g-moll (IV, № 7); небольшая фантазия c-moll (IV, № 12), особенно любимая и часто исполнявшаяся Мендельсоном; токката и fuga d-moll (IV, № 4; Б. XV, с. 267) и C-dur (III, № 8, Б. XV, с. 253); прелюдия и fuga D-dur (IV, № 3, Б. XV, № 2) и C-dur (IV, № 1; Б. XV, № 1).

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 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  $\frac{3}{8}$  вместо позднейших  $\frac{3}{4}$ . 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<sup>1</sup>.

Больше всего Бах работал над фугами a-moll (II, № 8; Б. XV, № 13) и g-moll (II, № 4; Б. XV, № 12). Тема первой и первоначальной редакции встречается в трехголосной клавирной фуге<sup>2</sup>:

12



Здесь налицо уже все элементы окончательной темы, но величе-

<sup>1</sup> Произведения для органа, написанные в Веймаре (и Кётене?), частью в позднейших редакциях, следующие: прелюдии 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).

<sup>2</sup> На эту исходную форму темы впервые обратил мое внимание господин органист Рейнгард Оппель, Бонн. Б. III, с. 434; Петерс, клавирные произведения, тетрадь 4.

ственная 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:



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:



Во втором издании «Большой школы генерал-баса» Маттесон сообщает, что на органном испытании в 1725 году он предложил участникам соревнования следующую тему для импровизации:



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 приезжал 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<sup>1</sup>.

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:



<sup>1</sup> С. 143.

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 архитектурные 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 мощного 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:



Те, кто все еще утверждают, что баховские фуги из-за своей виртуозности не могут звучать на богослужении, по-видимому, либо не знают этой фуги, либо не чувствуют палестриновский характер ее стиля и не понимают, что все эти темы по сути воплощают религиозные идеи. Один органист, которому открылась их истинная сущность, однажды

сказал, что уже не может слышать их, не воображая к каждой из них какой-нибудь тайной надписи.

Фуга с-moll:



с такой величавостью преодолевающая свое хроматическое противосложение, по словам одного органиста, предстает как символ веры. Тему словно солнечным светом озаренной фуги A-dur:



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 (тооката), 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 с-moll и тооката 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 тако-

му 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. XV, № 18) под общим названием «Шесть больших прелюдий и фуг».

К этим трем большим лейпцигским композициям присоединяется еще четвертая — прелюдия и тройная fuga Es-dur (III, № 1; Б. III, с. 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 Фрескобалди, 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, предворяющая большие хоралы, олицетворяет Божественное величие. Следующая за ней тройная fuga — изображение Троицы. В трех связанных между собою фугах повторяется та же тема, но характер ее каждый раз меняется. Первая fuga спокойна и величава, выдержана в абсолютно равномерном движении; во второй тема проходит в скрытом виде и только временами обнаруживается в своей истинной форме, что должно символизировать земное воплощение Бога; наконец, в третьей она пронесится в бурном потоке шестнадцатых, как изливающийся с неба летний дождь в праздник Троицы.

Из этих лейпцигских произведений, может быть, непосредственное всего воздействуют на нас цветущие арабески си-минорной прелюдии. Прелюдия и fuga 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. Это, однако, означает

не то, что эти произведения нельзя исполнять во время богослужения или духовного концерта, а наоборот, что их нужно играть как можно больше. Они и не слишком длинны для службы. Те несколько лишних минут, которые они отнимают, вполне можно себе позволить — в литургии или как-то иначе. Бах имеет на это право. Кто укорачивает и сокращает, совершает преступление.

«Восемь маленьких 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 клавиесина 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 домажорной 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 Фидеман 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 прекрасно-

го; 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<sup>1</sup>.

Можно поверить Форкелю, что Фридеман достиг технического совершенства, изучая именно эти сонаты<sup>2</sup>. 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 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, с. 75; Б. XV, с. 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 *passacaille*) — название старинного испанского танца. В музыкальной литературе под этим подразумевается пьеса, построенная на постоянно повторяющейся в басу теме; в чаконе (по-итальянски *ciacopa*, по-французски *chaconne*)

<sup>1</sup> Adagio концерта а-молл для флейты, скрипки и клавира с сопровождением двух скрипок, альты и континуо (Б. XVII, № 8).

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 60. Форкель упоминает и другие известные ему отдельные трио. Назовем в качестве примера пастораль F-dur (I, S. 86, Б. XXXVIII, № 22) и трио d-moll (IV, № 14; Б. XXXVIII, № 23).

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 чаканы.

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 позднему 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 переписанная 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 Шмидом<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>. Некоторые из них, например хорал для двойной педали на тему «*An Wasserflüssen Babylon*» (VI, № 12a), 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;

<sup>1</sup> Клавирный концерт D-dur Эммануила вышел из печати в 1745 году у того же Шмида и помечен издательским номером 27; хоральные вариации отца помечены № 28. Исходя из этого и выводят приблизительное время издания (*Шнитца* II, с. 846). По словам Кречмара, не исключена возможность, что эти вариации появились уже в 1723 году (предисловие к Б. XLVI). По стилистическим соображениям едва ли можно считать эту дату правдоподобной.

<sup>2</sup> Б. XL, с. 1—102; хоральные композиции, в которых авторство Баха сомнительно, см. там же, с. 167 и след.

они не имеют ничего общего с его обычными хоральными прелюдиями и даже не особенно хорошо звучат на органе<sup>1</sup>. 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, с. 60—91; B. XL, с. 107—136)<sup>2</sup>, 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 развитию тематизма. По-видимому, Бах впоследствии вновь обратился к третьей партите и переработал ее. На это указывают более совершенная гармонизация (V, с. 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<sup>3</sup>.

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, используя 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.

<sup>1</sup> Шюблеровские хоралы изданы, см.: B. XXV, с. 23 и след.; VI, № 2; VII, № 38, 42, 57, 59, 63. Хоральная прелюдия «Wachet auf, ruft uns die Stimme» взята из одноименной кантаты № 140.

<sup>2</sup> Остается невыясненным, принадлежат ли Баху партиты «Ach, was soll ich Sünder machen» и «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (B. XL, с. 189—207). Возможно, что принадлежат. Под партитами подразумевается здесь сюита из вариаций.

<sup>3</sup> С. 24.

В хоральных прелюдиях Бах вначале пользуется формами, унаследованными от Пахельбеля, Бёма, Букстехуде и Рейнкена<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

В «Органной книжечке» Бах задумал и осуществил идеал 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 удалось 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 хора-

<sup>1</sup> С. 34—39.

<sup>2</sup> 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.

лах встречается педаль, исполнение ее обязательно. Всевышнему во славу, ближнему на поучение. Автор Иоганн Себаст. Бах, капельмейстер ангальт-кётенский».

Автограф хранится в Берлинской королевской библиотеке. 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 автографа вырвал еще три листа; два он подарил своей невесте в альбом, один — Кларе Шуман<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. В расположении некоторых хоралов обнаруживается стремление произвести более силь-

<sup>1</sup> Подробнее об этом автографе см.: *Шпитта* II, с. 986—990. В нем на восемь хоралов меньше, чем в кётенском. В издании Баховского общества об этом ничего не сказано.

<sup>2</sup> Порядок праздничных хоралов в исходном виде:

Рождественская оратория

*Вступление*

Gottes Sohn ist kommen V, № 19.

Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn V, № 22.

Lob sei dem allmächtigen Gott V, № 38.

*Ясли*

Puer natus in Bethlehem V, № 46.

Gelobet seist du, Jesu Christ V, № 17.

Der Tag der ist so freudenreich V, № 11.

*Явление ангелов*

Vom Himmel hoch da komm ich her V, № 49.

Vom Himmel kam der Engel Schar V, № 50.

*Поклонение у яслей*

In dulci jubilo (средневековая духовная колыбельная песня) V, № 35.

Lobt Gott ihr Christen allzugleich V, № 40.

*Мистическое поклонение*

Jesu meine Freude V, № 31.

Christum wir sollen loben schon (Canto fermo in alto) V, № 6.

ное впечатление по контрасту. Хорал «Das alte Jahr vergangen ist» (V, № 10) — скорбное размышление в сумерках 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 пово-

*Завершающее пение*

Wir Christenleut han jetzund Freud V, № 55.

Helft mir Gottes Güte preisen V, № 21.

«Страсти»

*Вступление*

O Lamm Gottes V, № 44.

Christe du Lamm Gottes V, № 3.

*Семь слов на кресте*

Da Jesus an dem Kreuze stund V, № 9.

*Смерть Иисуса*

O Mensch beweine deine Sünde groß V, № 45.

*Песнь благодарения*

Wir danken dir, Herr Jesu Christ V, № 56.

*Размышление*

Hilf Gott, daß mir's gelinge V, № 29.

Пасхальная оратория

*Пасхальное утро*

Christ lag in Todesbanden V, № 5.

Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand V, № 32.

Christ ist erstanden V, № 4.

*Возвещение воскресения*

Erstanden ist der heilige Christ (текст этого хорала представляет диалог жен с ангелом у гроба) V, № 14.

Erschienen ist der herrlich Tag V, № 15.

Heut triumphieret Gottes Sohn V, № 28.

В издании Баховского общества «Органная книжечка» содержится в т. XXV/2.

да 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 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<sup>1</sup>. Между № 28 и № 25 надо еще включить первую часть хорала «Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist» (VII, № 35). Вопреки утверждению Шпитты (I, с. 601; II, с. 988), он с самого начала принадлежал к этому сборнику. 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»<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> Органисты, имеющие в распоряжении только издание Петерса, могут по этим указаниям реконструировать для себя оригинал.

<sup>2</sup> Б. III, с. 170—260. Но дуэты на с. 242—253 не имеют ничего общего со сборником «Клавирных упражнений». Они попали туда случайно.

же, что и в катехизисе Лютера. Основное ядро составили песни последнего: «Десять святых заповедей», «Мы все верим во единого Бога», «Отче наш, иже еси на небесех», «Христос, наш Господь, пришел на Иордан», «Иисус Христос, наш Спаситель» (посвященная Тайной вечере), «Из глубокой нужды взываю к Тебе» (покаянная песнь). Этот катехизис из песен Лютера Бах избрал для музыкальной обработки. Ради завершения догматического учения этим пяти главным частям он предпослал Кюрие 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 хора, 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 fuga 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 Науман в издании Брейткопфа и Гертеля, рассчитанном для практического употребления, помещает эти хоралы между другими, не обращая никакого внимания на их внутреннюю связь и характер. Реконструированное по изданию Петерса собрание догматических хоралов выглядит следующим образом:

Вступление: прелюдия Es-dur. III, № 1.

Троичность «Kyrie» (пространная обработка VII, № 39abc, краткая обработка VII, № 40abc).

«Allein Gott in der Höh sei Ehr» (пространная обработка VI, № 5, 6 и 10).

Десять заповедей «Dies sind die heiligen zehn Gebot» (пространная обработка VI, № 19, краткая обработка VI, № 20).

Вера «Wir glauben all' an einen Gott» (пространная обработка VII, № 60, краткая обработка VII, № 61).

Отче наш «Vater unser im Himmelreich» (пространная обработка VII, № 52, краткая обработка V, № 47).

Крещение «Christ unser Herr zum Jordan kam» (пространная обработка VI, № 17, краткая обработка VI, № 18).

Покаяние «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (пространная обработка VI, № 13, краткая обработка VI, № 14).

Тайная вечеря «Jesus Christus unser Heiland, der von uns» (пространная обработка VI, № 30, краткая обработка VI, № 33).

Заключение: тройная fuga Es-dur III, № 1.

То, что Бах ставит Покаяние между Крещением и Тайной вечерей, строго говоря, неправильно. Непонятно, почему он так сделал. Вообще-то оно должно быть последним.

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, с. 79 и след.). Большой 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 отделял эти хоралы, видно из сохранившихся пятнадцати более старых редакций (Б. XXV/2, с. 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<sup>1</sup>. 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 вперемешку с другими. Хотя главенствующая мысль и не объединяет данный сборник, подобно предшествующим, все же следует восстановить подлинный порядок последовательности хоралов, который приводится ниже (том и номер по изданию Петерса):

1. «Komm, Heiliger Geist» VII, № 36.
2. «Alio modo» VII, № 37.
3. «An Wasserflüssen Babylon» VI, № 12b.
4. «Schmücke dich, o liebe Seele» VII, № 49.
5. «Herr Jesu Christ dich zu uns wend» VI № 27.
6. «O Lamm Gottes unschuldig» VII, № 48.
7. «Nun danket alle Gott» VII, № 43.
8. «Von Gott will ich nicht lassen» VII, № 56.
9. «Nun komm der Heiden Heiland» VII, № 45.
10. «Alio modo» (Trio) VII, № 46.
11. «Alio modo» VII, № 47.
12. «Allein Gott in der Höh sei Ehr» VI, № 9.
13. «Alio modo» VI, № 8.

<sup>1</sup> О последней хоральной прелюдии Баха см. с. 162.

14. «*Alio modo*» (Trio) VI, № 7.
15. «*Jesus Christus unser Heiland*» VI, № 31.
16. «*Alio modo*» VI, № 32.
17. «*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*» VII, № 35.
18. «*Wenn wir in höchsten Nöten sein (Vor deinen Thron tret' ich hiermit)*» VII, № 58.

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*» (VI, № 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. Эту хоральную форму вполне можно назвать мистической. Очертания хоральных напевов предстают завуалированными, мелодия освобождается от всего внешнего, дабы передать единое общее настроение, ведущую поэтическую идею. Таковы хоралы «*Allein Gott in der Höh sei Ehr*» (VI, № 8), «*Komm, heiliger 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 потеряешь в жизни надежду и веру, один только этот хорал снова возвратит их»<sup>1</sup>.

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, отнес их к лейпцигскому периоду.

<sup>1</sup> *Schumann. Musik und Musiker*. Ed. Reclam. I, S. 153. См. также с. 182 настоящей работы.

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, № 12a), 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. XL, с. 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Хоральным прелюдиям посвящена отдельная глава «Музыкальный язык хоральных прелюдий». (По-видимому, имеется в виду гл. XXII «Музыкальный язык хоралов». — *Прим. ред.*)

## XIV

# ИСПОЛНЕНИЕ ОРГАНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

**К**АК 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<sup>1</sup>. 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 подозревал, что органы когда-нибудь будут снабжены групповыми регистрами, свободными ком-

<sup>1</sup> «Его манера регистрировать была столь необычной, что некоторые органные мастера и органисты сначала ужасались, видя, как он регистрирует: 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).

бинациями, 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<sup>1</sup>.

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 играть прелюдию или фугу, не меняя регистров<sup>2</sup>. На таком инст-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

рументе 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 последнего сорокалетия (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<sup>1</sup>. Однако надо заметить, что есть очень много органических 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 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 экспериментировать, искать правильную регистровку. Что означает выражение *Organo pleno*,

<sup>1</sup> 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 очоченного и педантичного. Завершилась она не 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 органических произведений, и сейчас пытаются восстанавливать то, что было правильного в старой простой манере. Бельгийские и французские органисты — Лемменс, Гильман, Видор, Жигу — всегда играли Баха по принципам старонемецкой школы. Но их органы были интонированы слабее и прозрачнее немецких.

часто встречающееся в начале произведения, до сих пор еще является спорным<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. 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 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 до-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> С. 144 и след.

<sup>3</sup> 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. К прекраснейшим «баховским» органам относится также богатый микстурами инструмент, украшающий собой большое ателье фирмы «Кавайе-Коль» (Paris 15 Avenue du Maine).

пускают привлечение еще одного или двух язычковых регистров. Не воспользовавшись 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<sup>1</sup>. 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 звучащих гобоя или кларнета. Получаются чудесные смешения, если в швеллерном языке имеется небольшая микстура и ее соединяют с звуковой окраской основных голосов гобоев. Подобные хоральные прелюдии в манере Бёма надо исполнять очень нежно.

Педадь 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 в «In dulci júbilo» (V, № 35)<sup>2</sup>. Там, где предписана постоянная двойная педадь, 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 педадь вступает в конце пьесы, например, в ре-мажорной прелюдии (IV, № 3); тогда оставляют 16-футо-

<sup>1</sup> Этому искушению подвержено большинство органистов, исполняющих, например, маленькую хоральную прелюдию «O Lamm Gottes» (V, № 44).

<sup>2</sup> И в хорале «Vom Himmel [kam]» (V, № 50) чистая 8-футовая педадь определенно лучше, ибо тогда не пропадет фигура из шестнадцатых в третьем голосе, которая часто спускается очень низко. Неверно, что педадь в «In dulci júbilo» 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.

вые 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 pedalю: «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<sup>1</sup>. 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 миксурой. 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 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 показыва-

<sup>1</sup> По незнанию многие органисты считают необходимым в пьесах с двойной pedalю играть в педали и 16-футовые голоса. Но как звучат тогда кварты, квинты и секунды в нижней октаве!

ют, 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<sup>1</sup>. Начальные 20 тактов Бах играл правой рукой на второй клавиатуре, привлекая в числе прочих и *Sesquialtera*; левой — на первой, звуковая окраска которой обозначена: ф-гот 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 смежной мануалов.

Следовательно, надо прежде всего обнаружить простые архитектурные 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 fuga и каждая прелюдия начинается на главной клавиатуре и на ней же кончается. Недопустимо интонировать тему fugи *piano* или *pianissimo* и наращивать звучность с каждым новым вступающим голосом. Любая тема, радостная или скорбная, выступает сразу же с насыщенной звуковой окраской, и нарастание осуществляется прежде всего самой фактурой — вступлением других голосов. Тягостно слушать, как темы, подобные темам ля-минорной и соль-минорной fugи, вместо горделивого выступления, ради столь дорогого сердцу органиста нарастания, вначале приглушаются и с нежными регистрами исполняются на третьей клавиатуре. Нередко вся архитектурная 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 fugи, 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

<sup>1</sup> О строении мюльхаузенского органа см.: *Шнумта* I, с. 352. Регистровка в сохранившейся копии Вальтера (*Шнумта* I, с. 394) немного затемнена изменениями, которые последний внес для своего двухмануального веймарского органа. Однако легко восстановить первоначальную регистровку.

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 смеяны, 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 швеллера-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 следует 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 впечат-

ление, когда они целиком играют 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 домажорную 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 предусматривается уменьшение звучности до известного предела. Тема, если так можно выразиться, возвращается во внутреннюю и верхнюю часть органа, чтобы затем снова медленно расширяться, 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 архитектурно-тонический 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, выдуманый план<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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 за-

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 fuga (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 шестнадцатых, сопровождаем 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 fuga 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 соль-минорной 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 спус-

крытом 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.

тя — 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 с-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 наибольшие 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 пассакалье 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<sup>1</sup>. 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 органичных виртуозов наиболее естественные средства выразительности отступают на задний план из-за неумеренного использования роликowego 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 спосо-

<sup>1</sup> С. 145.

бами. Желательно также, чтобы для них имелись и кнопки, нажимаемые рукой, и педальный механизм.

Одновременно это упростило бы наши органы, что крайне необходимо<sup>1</sup>.

Кажется, будто Бах призван был стать не только воспитателем органистов, чему служили его произведения, но и реформатором современного органного строительства, дабы пробудить 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 слиговых 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 до-мажорной токкаты (III, № 8) и в ми-минорной прелюдии (III, № 10). Правда, многие органисты и не подозревают, что это разделение рук в пассажах

<sup>1</sup> 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.

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 слигovaných нот. Применяя этот принцип, удивляешься, как прозрачно и одухотворенно звучат пассажи:



Поучительнейший образец в этом отношении дают пассажи из второй темы си-минорной прелюдии. Простое соединение ступеней гаммы никогда не удовлетворит нас; чтобы придать этому пассажию жизнь и индивидуальность, его надо играть так:



И юношески свежая до-мажорная прелюдия (IV, № 1), с красивым соло в педали, теряет свою ооченелость, если ее фразировать по тем же принципам. Так же играют и другую до-мажорную прелюдию (II, № 1). Но эта фразировка внутри общей лиги не должна быть слишком замет-

ной. 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:

30 Первая фуга

31 Вторая фуга

32 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:



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, играютя 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 гениальничества 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<sup>1</sup>. 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:

<sup>1</sup> Подробнее о баховской орнаментике — в главе «Исполнение клавирных произведений».

35



36



Следует избегать на органе слишком быстрых трелей.

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. Форшлагги 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:

37



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 пронизательными наблюдениями, изложенными в этих и подобных им работах<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

Однако подлинный органист никогда не возьмет себе опекуна в виде подобного практического издания, он предпочтет оригинал, в который будет вносить свои собственные наблюдения.

<sup>1</sup> У Шрейера особенно интересна фразировка. Науман в своих замечаниях показывает себя чутким, наблюдательным практиком. Приходится лишь сожалеть, что свои принципиальные положения он не изложил в предисловиях и примечаниях. Было бы прекрасно, если бы он высказался в отдельной работе.

<sup>2</sup> 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.

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 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 fuga A-dur (II, № 3):



Каждый органист может в этом убедиться. Если играть тему связано, 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 широкому 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, наше поколение поймет то, что Бах испытал на себе: время, когда восхищались транскрипциями, прошло, отныне мы будем радоваться не самим транскрипциям, но тому, что найдем в них поучительного и полезного<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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

**П**РОИЗВЕДЕНИЯ 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 семь партит в каждом под названием «Клавирные упражнения», и Бах назвал свои опубликованные пьесы партитами, хотя по содержанию это те же сюиты<sup>1</sup>.

Первая партита появилась в 1726 году; одновременно это было первое произведение, опубликованное самим Бахом<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>. Если сыновья Баха правильно информировали Форкеля, то это произведение произвело большую сенсацию в музыкальном мире. «Никогда еще не видали и не слышали таких превосходных клавирных сочинений. Тот, кто хорошо выучил несколько пьес из этого сборника, мог составить себе положение в свете»<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>. Любопытно, что на сочинение этой

<sup>1</sup> *Шпитта* II, с. 635.

<sup>2</sup> Мюльхаузенская кантата на переборы 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.

<sup>3</sup> «Клавирные упражнения, состоящие из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и прочих пьес, написаны для развлечения любителей. Первая часть. В издании автора. 1731».

<sup>4</sup> *Forkel*, S. 50.

<sup>5</sup> С. 132.

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 органное произведение — прелюдии на «вероисповедальные песни»; четыре клавирных дуэта попали туда по недосмотру. Конечно, эти органное 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 Шмида, 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, в 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<sup>1</sup>:

«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 неблагоприятной работой, поскольку гармоническая основа оставалась в них неизменной... Граф называл это произведение своими вариациями. Он мог без конца 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

<sup>1</sup> Forkel, S. 54.

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: «*Agia variata alla maniera italiana*» («Ария, варьированная в итальянской манере»; Б. XXXVI, с. 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:

41



Kraut und Rü - ben ha - ben mich ver - trie - ben.  
Hätt mein Mut - ter Fleisch ge - kocht, so wär ich län - ger blie - ben.

42



Ich bin so lang nicht bei dir gewest, Rück her, Rück her, Rück her.

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 непредвзятый 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 собственноручная 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<sup>1</sup>. Как получили свое наименование французские и английские сюиты, мы не знаем. Уже Форкель по этому поводу не может сказать ничего определенного<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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, с. 16 и след.) является переработкой чужого инструментального сочинения. Сомнительно, чтобы Бах был автором сюиты B-dur (XLII, с. 213 и след.) и Sarabande con Partita (XLII, с. 221 и след.). Пассакалья d-moll (XLII, с. 234 и след.) написана определенно не Бахом. Она принадлежит Христиану Фридриху Витту (ум. 1716).

<sup>2</sup> *Forkel*, S. 56.

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  $\frac{4}{4}$ , затакт образует восьмая или шестнадцатая; куранта, или корренте — в размере  $\frac{3}{2}$ ; для нее характерно непрерывное движение нотами равной длительности; сарабанда — торжественный испанский танец, тоже на  $\frac{3}{2}$ , 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  $\frac{2}{2}$  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  $\frac{4}{4}$  — угловатый танец из провинции Овернь. Рондо, ригодон, 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<sup>1</sup>. Следуя традиции, между сарабандой и жигой он включает в сюиту

<sup>1</sup> Об отношении Баха к современным сюитным композициям см.: *Шнумма II*, с. 637. Подробная история сюиты изложена в книге Вейтзмана (*Weitzmann. Geschichte der Klaviermusik. Dritte Auflage von Max Seiffert, Band I, S. 91 ff.*).

ту танцы, первоначально не входившие в нее, так что жига образует заключение. Свободно сочиненные части он помещает в начале. Так, английские сюиты начинаются с прелюдий; в начале больших партит из «Клавирных упражнений» стоят прелюдии, симфонии, 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 издал их Форкель<sup>3</sup>. 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.

<sup>1</sup> *Шпитта* I, с. 695 и след.

<sup>2</sup> Б. XXXVI (1886); с. 118—127.

<sup>3</sup> Форкелю были известны только эти шесть прелюдий.

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»), симфония — «Fantasia» («Фантазия»)<sup>1</sup>. Переписав их снова, Бах изменил последовательность. Он расположил их, правда, также по ступеням гаммы, но рядом с каждой инвенцией поместил соответствующую симфонию. 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 симфонии. И здесь мы находим строгий отбор из многих произведений подобного рода: целый ряд пьес и отрывков отпали как отходы во время работы<sup>2</sup>.

Абсолютная новизна этих пьес заставила Баха долгое время колебаться, какое дать им название. Он отказался от заимствованной 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 saro*, чтобы добиться более свободного построения вокального произведения. Однако от формы арии *da saro* 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<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> См. эскиз «Клавирной книжечки» Фридемана. Б. XLV, с. 213 и след.

<sup>2</sup> *Шпитта* I, с. 662 и след.

<sup>3</sup> *Шпитта* I, с. 830.

Бах прежде всего имел в виду, сочиняя эти пьесы. В истории клавирного исполнительства инвенции и симфонии являются протестом против шумного брэнчания, 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 желание 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 симфониям. 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 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 симфонии. 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<sup>1</sup>. 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 на-

<sup>1</sup> Б. XIV (1866).

стоящее 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 (с-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<sup>1</sup>. Во время одной из поездок с 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<sup>2</sup>. 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 с-moll и B-dig 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 помо-

<sup>1</sup> Рассказ о возникновении первой части «Хорошо темперированного клавира» помещен в первом томе словаря на с. 90. Сообщение об уроках, которые брал у Баха отец Гербера, — в том же томе на с. 490 и след.

<sup>2</sup> Обычно, отправляясь в путешествие, герцог брал с собою целый секстет из своих камерных музыкантов. *Bunge. J. S. Bachs Kapelle zu Köthen. Bachjahrbuch 1905, S. 27 u. 42.*

шью к педали, что характерно как раз для юношеских произведений Баха. Вообще же «Хорошо темперированный клавир», так же как инвенции и симфонии, 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 тональности 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<sup>1</sup>.

После опытов итальянцев Джузеппе Царлино (1558) и Пьетро Арона (1529) органый 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<sup>2</sup>. Отсюда очевидно, что он не знал баховского собрания прелюдий и фуг.

<sup>1</sup> Б. XIV. Вступление, с. 25 и соответствующая глава в книге: *Weitzmann-Seiffert. Geschichte des Klavierspiels.*

<sup>2</sup> *Shnumma I*, с. 769. Проблему равномерной темперации только в том случае понимают правильно, если ясно представляют себе, что все октавы должны звучать чисто, составляющие же их интервалы темперруются.

Одно время казалось, что первенство Баха в отношении «Хорошо темперированного клавира» поколеблено. В 1880 году найдена была рукопись некоего Бернгарда Христиана Вебера, органиста из Теннштедта, озаглавленная почти так же, как и баховское произведение, и помеченная красными чернилами 1689 годом. Однако вызванное этим возбуждение умов вскоре улеглось: знаменитый музыкальный ученый Тапперт 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<sup>1</sup>. Но когда появилась эта книга, Бах уже разработал план «Хорошо темперированного клавира».

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 Шмида, в Нюрнберге<sup>2</sup>.

Долгое время считалось, что автограф второй части «Хорошо темперированного клавира» утерян. В середине девяностых годов благодаря двум английским исследователям — Георгу Грову и Эбenezеру 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 Эметтом, у которого в 1842 году его видел Мендельсон и признал подлинным; дочь господина Эметта продала его своей подруге мисс Элизе Уэсли, 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<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> *Wilhelm Tappert*. Das Wohltemperierte Klavier. Eitners «Monatshefte für Musikgeschichte», 1899, S. 123 и след. Автор этой работы рассматривает добаховские произведения, претендующие на употребление всех двадцати четырех тональностей.

<sup>2</sup> *Шнумта* II, с. 671.

<sup>3</sup> Об истории возникновения и состоянии 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), с. 68—72.

королевской библиотеке. Экземпляр Эммануила в 1802 году его дочь продала издателю Негели в Цюрихе; сейчас он должен находиться там же в частных руках<sup>1</sup>. 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 владельца он называется автографом Вагенера<sup>2</sup>.

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 пудренных париков. Например, ре-мажорная fuga 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<sup>3</sup>. Как жалкие призраки, бродят питомцы баховской музыки, 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.

<sup>1</sup> При издании «Хорошо темперированного клавира» Баховское общество этим автографом не пользовалось (*Шпитта* I, с. 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, с. 65 и след.).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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.

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 1722».

Первое издание «Хорошо темперированного клавира» подготовил англичанин Кольмэн в 1799 году<sup>1</sup>; в следующем году обе части появляются одновременно у Негели (Цюрих) и Зимрока (Бонн), причем в издании Зимрока вторая часть предшествует первой. Первое издание Петерса датировано 1801 годом<sup>2</sup>. Брейткопф и Гертель издали «Хорошо темперированный клавир» лишь 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)<sup>3</sup>.

«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<sup>4</sup>. 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.

<sup>1</sup> В кругу Кольмэна и Уэсли царило горячее поклонение Баху. Уэсли, называя Баха, всегда говорил: «великий муж». Были организованы *Bachrecitals* («баховские концерты») и открыта подписка на английский издание полного собрания сочинений кантора церкви Св. Фомы. См.: *Кречмар*, вступление к Б. XLVI, с. 24. В 1812 году Кольмэн опубликовал «An Analysis of S. Bach's Preludes and Fugues» (*The Quarterly Musical Register*).

<sup>2</sup> Второе издание Петерса (1837) подготовил Черни, третье — Кролля (1862—1863).

<sup>3</sup> 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: Карл ван Бройк (*Carl van Bruyck*). *Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperierten Klaviers*. Breitkopf & Härtel 1889, 2-е изд.; Ядассон (*Jadasson*). *Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier*. Supplement zum Lehrbuch des Kanons und der Fuge. Leipzig 1888; Гуго Риман (*Hugo Riemann*). *Analyse des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge*. Leipzig 1890, 1891, 1894; Штокхаузен (*E. von Stockhausen*). *Die harmonische Grundlage von zwölf Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier*. Leipzig; Вебер (*W. Weber*). *Wie studiert man J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier?* *Neue Musikzeitung*. 1904.

<sup>4</sup> С. 172.

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 мирозерцание. Эта музыка не для эстетического наслаждения — она поучает и утешает. В ней звучат радость, скорбь, плач, жалобы, смех; но все это преобразено 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.

Нет другого произведения, которое с большей отчетливостью, нежели «Хорошо темперированный клавир», свидетельствовало бы о том, что для Баха искусство — это религия. Он изображает не душевные переживания, как Бетховен в своих сонатах, не борьбу и стремление к цели, но ту реальность бытия, которую воспринимает дух, осознающий себя выше жизни и потому переживающий самые противоречивые чувства — и безграничную скорбь, и безудержную радость — в одном и том же возвышенном состоянии. 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 мирозерцание 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<sup>1</sup>. Две из них, *A-dur* и *h-moll*, написаны на темы Альбиниони<sup>2</sup>.

Другие прелюдии и фуги были слишком велики и самостоятельны, чтобы включить их в сборник, — например, фантазия и fuga *a-moll*<sup>3</sup> и прелюдия и fuga в той же тональности<sup>4</sup>; 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<sup>5</sup>.

Вот начала ля-минорных прелюдии и фуги:

<sup>1</sup> Эти прелюдии и фуги помещены в Б. XXXVI; № 12 принадлежит не И. С. Баху, но И. Хр. Баху из Эйзенаха.

<sup>2</sup> Б. XXXVI, с. 173 и след., 178 и след.

<sup>3</sup> Б. XXXVI, с. 81 и след.

<sup>4</sup> Б. XXXVI, с. 91 и след.

<sup>5</sup> Концерт — Б. XVII, с. 223 и след.



В концерте fuga идет в  $\frac{4}{4}$ , причем связана широко и свободно раз-  
витой частью tutti. Первоначальная форма этой ля-минорной компози-  
ции относится к кётенскому времени и несомненно существовала уже  
в 1725 году<sup>1</sup>. В начале тридцатых годов Бах переработал ее для концер-  
та; в то время он руководил Телемановским музыкальным обществом и  
нуждался в оркестровых произведениях.

Фугу a-moll с вступительными арпеджированными аккордами пра-  
вильнее назвать фугированной фантазией. Живо и блестяще написан-  
ная, она насчитывает сто девяносто восемь тактов<sup>2</sup>.

Хроматическая фантазия с фугой<sup>3</sup> издавна принадлежала к люби-  
мым клавишинным сочинениям Баха; об этом свидетельствует мно-  
жество 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 фанта-  
зия для органа. Оба произведения внутренне близки не только потому,  
что в них пылает то же пламя, но и потому, что их отличает речитатив-  
ный стиль, перенесенный из вокальной музыки в инструментальную.

В фантазии c-moll Бах обращается к неаполитанскому клавишинно-  
му стилю, созданному Алессандро и Доменико Скарлатти, где главным  
эффектом является перекрещивание рук<sup>4</sup>. Этот прием встречается уже  
в жиге партиты В-dur из первой части «Клавирных упражнений». Фан-  
тазия c-moll создана, вероятно, в одно время с Итальянским концертом,  
а возможно, и позже, в конце тридцатых годов; к этому времени отно-  
сится сохранившийся автограф. К фантазии написана была и fuga. К со-  
жалению, в автографе сохранилось только сорок семь многообещаю-  
щих начальных тактов<sup>5</sup>. 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.

<sup>1</sup> Этой датой помечена рукопись Иог. Петера Келльнера.

<sup>2</sup> Б. XXXVI, с. 91 и след.; 236; см. также: *Oppel*. Vachjahrbuch 1906, S. 74—78.

<sup>3</sup> Б. XXXVI (1886), с. 71 и след.

<sup>4</sup> Б. XXXVI, с. 145 и след. Здесь приведено еще несколько фантазий, большей частью юношеских произведений. Среди них выделяется исключительно ин-  
тересная по стилю фантазия a-moll (с. 138).

<sup>5</sup> Фрагмент фуги см.: Б. XXXVI, с. 238.

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 только обработкой и расширением инструментальных пьес из «Hortus musicus» Адама Рейнкена<sup>1</sup>.

Соната d-moll представляет собой клавирную транскрипцию второй сонаты для скрипки соло<sup>2</sup>. Остается лишь одна оригинальная композиция для клавира — соната D-dur<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> Обе сонаты — Б. XLII, с. 29 и 42. В первом томе своей книги о Бахе на с. 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 Римдик издал после этого «Hortus musicus» Рейнкена.

<sup>2</sup> Б. XLII, с. 3 и след. Сольная скрипичная соната a-moll: Б. XXVII/1, с. 24 и след.

<sup>3</sup> Б. XXXVI, с. 19 и след. Помимо того, есть еще одна пьеса в a-moll, XLV, с. 168 и след., названная сонатой. Вполне возможно, что это переложение чужого оркестрового произведения.

периода: таковы токкаты D-dur, d-moll, e-moll, g-moll и G-dur<sup>1</sup>. Две другие — в тональностях fis-moll и c-moll — возникли несколько позже<sup>2</sup>.

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 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<sup>3</sup>. Последний в 1704 году, когда Карл XII был в Польше, завербовался гобоистом в шведскую армию. На прощание 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* в роде 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<sup>4</sup>.

Некоторые из своих клавирных произведений Бах переложил для лютни, а возможно, даже первоначально сочинил их для этого инструмента<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Б. XXXVI, с. 26 и след. Начало токкаты D-dur напоминает органное произведение в той же тональности (IV, № 3). Токката A-dur (Б. XLII, с. 243 и след.) принадлежит не Баху, а Генри Перселлу.

<sup>2</sup> Б. III, с. 311 и след. и 322 и след.

<sup>3</sup> Б. XXXVI, с. 190—196. Об эстетическом значении этой пьесы смотри главу «Слово и звук у Баха».

<sup>4</sup> Б. XXXVI, с. 197—212.

<sup>5</sup> 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 лютневые произведения. Эти упреки не вполне справедливы.

Сказанное прежде всего относится к маленькой прелюдии c-moll:



Новейшие исследования показали, что для лютни сочинены еще следующие произведения, переложенные затем для клавира: прелюдия Es-dur (Б. XLV, с. 141), сюиты — e-moll (Б. XLV, с. 149 и след.), E-dur (Б. XLII, с. 16 и след.), c-moll (Б. XLV, с. 156 и след.). Также fuga 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<sup>1</sup>.

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:

The image displays three systems of musical notation, each showing the execution of a specific ornament. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The ornaments are labeled as follows:

- System 1:** Trillo, Mordant, Trillo u. Mordant, Cadence, Double-Cadence.
- System 2:** Idem, Double-Cadence und Mordant, Idem.
- System 3:** Akzent steigend, Akzent fallend, Akzent und Mordant, Akzent und Trillo, Idem.

<sup>1</sup> 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 — с. 161—210. Желательно появление на немецком языке хотя бы этой главы; она дает основу для дальнейшего изучения вопроса и очень

К этому следует еще добавить раздел «Украшения» в книге Карла Филиппа Эммануила Баха «*Versuch über wahre Art das Klavier zu spielen*» («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»), Берлин, 1753—1762<sup>1</sup>.

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.

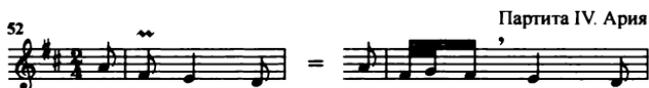
4. Если следующая нота идет на секунду вниз, то знак , как правило, обозначает не обыкновенную трель, а «пальтриллер». За этим надо строго следить.

Трель с нахшлагом Бах обозначает знаком , то есть понимает как трель с мордентом. Форшлагги 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 «пальтриллер», то есть прерванную трель. Ее надо играть гораздо скорее, чем обыкновенную. Последний звук, по выражению Эммануила, 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 соответствующую

ценна из-за многочисленных примеров. *H. Ehrlich*: Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Здесь преимущественное внимание уделяется сюитам. *H. Schenker*: Ein Beitrag zur Ornamentik. *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.

<sup>1</sup> См. также: *Daniel Gottlob Türk*. Klavierschule (1789). Zweite Auflage, Leipzig—Halle 1802, S. 232—369. Очень ценная работа!

шей ноте очень интенсивную звучность. Пример из Арии четвертой партиты поясняет сказанное:

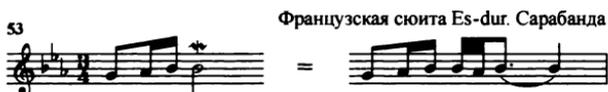


От искусного исполнителя Эммануил потребовал бы, чтобы этот «пальтриллер» был удлинен на два или три сочленения.

«Пальтриллер» 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 «пальтриллера» он не связан ни с какой определенной ситуацией. Но он исполняется с нижней вспомогательной ноты и потому является как бы зеркальным отражением «пальтриллера». Оба, по выражению Эммануила, «скользят на секунду, мордент — поднимаясь, пальтриллер — 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:

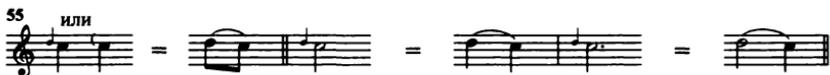


«Двойной форшлаг» («Doppelschlag») у Баха исполняется обычно четырьмя равными нотами, как он это предписывает в «Книжечке» Фридемана. Если позволяет не слишком скорый темп, длительность главной ноты увеличивается:



Форшлаг, 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 примеряться 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 форшлаг в одной и той же пьесе стоят рядом — например, в симфонии Es-dur и сарабанде из партиты G-dur. Лучше всего здесь на второй и третьей доле такта брать короткие форшлаг, на первой — длинные:

56 Симфония Es-dur

Исполнение

57 Партита V. Сарабанда

Исполнение

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 играют, как если бы было написано так:



Наоборот, восьмые или шестнадцатые, слигванные по две, всегда играют 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:



то играть надо так:



И если в куранте из первой партиты он пишет, как указано в примере 62:



то это лишь старый неточный способ обозначения триолей:



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 благозвучия. 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»<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. 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 страстью.

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 клавишину. 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.

<sup>1</sup> Интерпретацию украшений в данной арии предлагает Данрейтер (I, S. 202—204).

<sup>2</sup> С. 130.

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<sup>1</sup>.

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 клавесине. 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 сто-

<sup>1</sup> В сегодняшней Германии конструкцией клавесина особенно много занимаются Гирль (Берлин) и Ребок (Дюисбург).

роны, 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 истинными признаками 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, осознано новое поколение пианистов, обзревшее 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 архитектурна, 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»)<sup>1</sup>.

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 пьес. Контрастирующие периоды весьма протяжены. Смена звучности наступает лишь там, где имеется ясная грань в развитии пьесы. Даже при эффекте эхо в заключении партиты Бах не рачочителен 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 играют *forte*; также и первые гавоты, паспье и бурре; к каждому из последних трех танцев присоединен второй, который играет 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 несколь-

<sup>1</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 678 ff. Статья является программной для новой интерпретации Баха.

ко тактов на разных клавиатурах, причем каждый раз на клавиатуре 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 динамических 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 часто страдающей от неверного исполнения:



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; 4½—8½ piano; 8½—16½ forte; 16½—20½ piano; 20½—32½ forte; 32½—40 piano; 40½—46½: правая рука forte, левая piano; 46½—52½ наоборот; 52½—56½ 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 придает 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.



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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вот подробное изложение предлагаемого плана: такты 1—2 forte; 3 piano; 4—5 правая рука forte, левая — piano; 6—9¼ обе руки forte; 9¼—10 нисходящая фраза-ответ шестнадцатыми — piano; 10¼ 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.

И в прелюдии D-dur из второй части (см. пример 67) *piano*



нисходящей фразы-ответа отделяет ее от восходящей фанфарной темы. Чтобы правильно исполнить эту пьесу, представим себе ее инструментованной для баховского оркестра. При более 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<sup>1</sup>.

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 удастся найти такой план, который не

<sup>1</sup> Следующий план, по-видимому, наиболее естествен: такты 1—2¼ *forte*; 2¼—3½ *piano*; 3½—4¼ *forte*; 4¼—5½ *piano*; 5¼—16 *forte*; 17—18½ *forte*; 18½—21½ *piano*, причем левая рука такт 19 играет *forte*; 21½—32½ *forte*; 32½—41½ *piano*; 41½—42¼ *forte*; 42¼—43½ *piano*; 43½—44¼ *forte*; 44¼—45½ *piano*; затем *forte* до конца.

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, 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 кадансе, заключающем эпизод *forte*, что бы 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 e-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 e-moll аккорды, где бы они ни находились — сверху или снизу, — 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*, усиливаемому 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 obbligатные 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 obbligатные 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 непрерывном нарастании доводить ее к концу до *fortissimo*, будто хочешь показать ее слушателю в начале в виде котенка, который, пройдя все стадии развития, стано-

вится 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 fuga 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 архитектурную 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 архитектурной 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Именно это обнаруживается в «Хорошо темперированном клавире», изданном под редакцией Черни (1837). Возникает вопрос, исполнял ли 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.

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 противопоставляет его Генделю в своей превосходной статье «Практические обработки баховских произведений»<sup>1</sup>. «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 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 в не 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 квар-

<sup>1</sup> Bachjahrbuch 1904, S. 59.

тет 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 клавишинных 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, связанная 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:



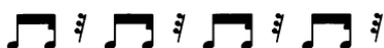
Последняя группировка обычно преобладает почти у всех композиторов, у Баха же постоянно уступает место другим, более характерным. Группировка нот по две чаще всего встречается там, где вторая и третья шестнадцатые повторяют тот же звук. В этих случаях короткие лиги Баха производят такое впечатление, будто он боится, что его могут неправильно понять. 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. Знарок Баха Геварт из Брюсселя предпочел бы следующую нотацию<sup>1</sup>:



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:



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:



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:



И в более длинном ряде связанных нот иногда надо отделить первую от последующих. Бас в Presto Итальянского концерта надо фразировать следующим образом:



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:



<sup>1</sup> Он вводит это обозначение в заключительном хоре клавираусцуга «Страстей по Матфею» (Ed. Lemoine, Paris — Brüssel).



И в трехдольном размере первая доля такта также часто является не началом группы слигванных нот, а концом предшествующей. Поэтому тема ля-мажорной фуги из первой части по духу баховской фразировки должна иметь следующий вид:



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:



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 начинается, 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 настолько 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 переключении 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 большо-

го пальца и сложнейшими комбинациями других подстановок, обеспечивающими ровность и точность длительности каждой ноты до одной сотысячной. 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 отрывистое, тяжелое détaché. Оно не звучит легко, а акцентирует соответствующую ноту. В нашей нотации его следовало бы обозначать скорее черточкой, а не точкой.

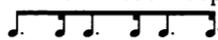
Более длинные пассажи восьмыми или шестнадцатыми staccato почти не встречаются у Баха; отрывистые ноты для него — всегда только кратковременный разрыв legato. Возможно, что в таких местах, как в девятом такте сицилианы четвертой сонаты для чембало и скрипки (лиги указаны самим Бахом):



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  $\frac{6}{8}$  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 клавириного 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 семнадцатая прелюдия из второй части:



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:



Так же staccato надо играть тему хоральной фантазии «Christus unser Heiland» из третьей части «Клавирных упражнений»:



Тема ля-минорной фуги из второй части «Хорошо темперированного клавира» исполняется так:



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:



Здесь яснее всего видно, что принцип баховской фразировки сводится к идеальному движению смычка. Однако это общее правило требует ограничений. Только ноты, прерывающие зигзагообразную линию, играют *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:*



Темы, составленные из legato и staccato:

91 Первая часть. Фуга II



92 Первая часть. Фуга XXI



93 Первая часть. Фуга XVI



94 Первая часть. Фуга I



95 Первая часть. Фуга XV



96 Первая часть. Фуга XI



97 Первая часть. Фуга V



98 Первая часть. Фуга XII



99 Вторая часть. Фуга VII



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 иг-

рать 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 четырехдолном размере из «Хорошо темперированного клавира» он все время подчеркивает, что те, кто придерживается у Баха тактовой черты как границы ритмических членений, играют его неритмично<sup>1</sup>.

В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту. На пути к нему все беспокойно, 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 метрическим, 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:



<sup>1</sup> *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.

В таком исполнении значительно сильнее чувствуется внутренняя 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:



Обычно первые два акцента хорошо слышны, третий же — на *f*, возглавляющий два первых, пропадает, и фуга, как бедное привидение, несет в руках свою голову.



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 есте-

ственного 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 преддыты, 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 исполнителя 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 предытков 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, удаётся 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, смягчающий 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 немного. Чем лучше играешь Баха, тем медленнее можно играть его; чем хуже играешь, тем более быстрые темпы надо брать. Хорошо играть — значит фразировать и акцентировать во 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<sup>1</sup>. 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  $\frac{4}{4}$ .

Идеалом изданий баховских клавирных произведений служила бы критически просмотренная, корректная публикация 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.

<sup>1</sup> Поэтому непонятно, какой смысл имеют темповые обозначения, расставленные редакторами. Метрономические указания надо скромно приводить в скобках.

«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 создаться впечатление, что правила акцентировки исходят из слишком сильного подчеркивания характерного; в вопросах динамики будут возражать против совершенно исключительного значения, придаваемого архитектурическому 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 облакаются в форму правил, присуще нечто несовершенное и непреднамеренно одностороннее — 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

**Б**АХ, 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<sup>1</sup>. И впоследствии он не оставлял без внимания струнные инструменты. В камерном ансамбле он предпочитал альт, чтобы быть в центре живого музыкального звучания<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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 пьесы возникли, как и

<sup>1</sup> С. 74.

<sup>2</sup> С. 151.

<sup>3</sup> О многоголосной скрипичной игре в XVIII веке см.: *Шпитта* I, с. 679.

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 сюитами. 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<sup>1</sup> 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 второй партиты<sup>2</sup>. Нам кажется сейчас непонят-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Он опубликовал свою обработку сначала в Лондоне, а в 1849 году в издательстве Брейткопфа и Гертеля. Издание Давида для Лейпцигской консерватор-

ным: 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. Слово «скорбь» столкнулась с радостью, и под конец они объединились в едином великом самоотречении.

Очень поучительно сравнение чакон с органной пассакалей, которая, в сущности, — та же чакона<sup>1</sup>. 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» 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:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Чакона для скрипки' (Chaconne for Violin) and is marked with 'III)' and a treble clef. It features a complex rhythmic pattern with many syncopations. The bottom staff is labeled 'Пассакалья для органа' (Passepied for Organ) and is marked with '6)' and a bass clef. It features a simpler, more regular rhythmic pattern.

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.

ри, снабженное аппликатурой и лигами, вышло в 1843 году (Кистнер). Эти сведения взяты из обстоятельного предисловия Дёрфеля к Б. XXVII/1.

<sup>1</sup> С. 201 и след. 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.

Реальное наслаждение от этих произведений, однако, заметно уступает идеальному, что известно каждому слушателю. Многие в баховских сонатах даже в исполнении лучших скрипачей звучат 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>, тогда как итальянцы ее почти не 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 деревку. Напротив, у старого немецкого смычка с выгнутой

<sup>1</sup> «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 Майер в своем трактате «*Neu eröffneter Musik-Saal*» (Nürnberg 1741). О теории Шеринга речь уже шла на с. 151.

<sup>2</sup> Интересные примеры скрипичных аккордов предлагает И. Вальтер в своем «*Hortus chelicus*» от 1694 года (*Шеринг*, там же, с. 677).

формой древка сохранялось достаточное расстояние между волосом и смычком.

Последним представителем аккордовой игры на скрипке был скандинавский виртуоз Уле Буль (1810—1880). Его подставка была совсем плоской: заказывая свои смычки, он требовал, чтобы древко далеко отстояло от волоса<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Еще лучше смычок с несколько выгнутым древком.

Несомненно, скрипачи придут к правильному стилю исполнения Баха. Кто хоть раз слышал аккорды чаканы 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 игры со слабо натянутым смычком совсем иная; необходимость в «скачущих» штрихах навсегда отпадет<sup>3</sup>.

Но и качество звука изменится. Он приобретет замечательную мягкость. Играя аккорды с ослабленным смычком, достигают почти органной звучности, напоминающей мягкий «салиционал». Чтобы составить

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Буль пользовался струнами А и D только в нижнем регистре.

<sup>3</sup> 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.

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 органичный 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 одногласных 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 оправдывает 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<sup>1</sup>. 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 перевыборов магистрата, «Wir danken dir Gott, wir danken dir» (№ 29)<sup>2</sup>. 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,

<sup>1</sup> 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-dur) переложена для клавира в G-dur. Интересно, как Бах преобразует здесь и оживляет басовую партию (Б. XLII, с. 27 и след.).

<sup>2</sup> Кантата написана в 1731 году.

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<sup>1</sup>.

Фугу из сонаты a-moll:



Маттесон упоминает дважды, и оба раза с безграничным восхищением<sup>2</sup>.

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 «*Suite discordable*»; для ее исполнения надо струну А перестроить в G. Следовательно, звучит она так:



Последняя написана для пятиструнного инструмента, в кото-

ром к струне А добавлена еще струна Е, то есть так:  Тогда

были и пятиструнные виолончели. Скорее же всего, Бах написал последнюю сюиту для изобретенной им *Viola romposa* — она настраивалась, как пятиструнная виолончель. Сын ученика Баха Гербер (автор Музыкального словаря) сообщает, что в первые лейпцигские годы Бах применял этот инструмент в оркестре<sup>3</sup>. «Во времена Баха, — пишет он, —

<sup>1</sup> Об этой фуге см.: *Шнумма* I, с. 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?

<sup>2</sup> «*Kern Melodischer Wissenschaft*» (1737), S. 147; «*Der Vollkommene Kapellmeister*» (1739), S. 369. Оба раза он цитирует тему неточно (*Шнумма* I, с. 687). Поэтому и неудовлетворительную редакцию темы органной фуги g-moll можно отнести на его счет, а не считать первоначальной формой этой темы.

<sup>3</sup> С. 148 и след.

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 альты 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*<sup>1</sup> и шесть сонат<sup>2</sup>; для скрипки с сопровождающим клавесином написаны соната и fuga<sup>3</sup>.

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 наследства Эммануила чрезмерно перегружена украшениями. Также и Фридеман, переписывая органные сонаты отца, приукрасил их, следуя вкусу времени<sup>4</sup>. 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.

<sup>1</sup> Б. IX, с. 43 и след.

<sup>2</sup> Б. IX, с. 69 и след.

<sup>3</sup> Б. XLIII/1, с. 31 и след.

<sup>4</sup> 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.

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:



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 особенный 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:



Кажется, будто многие наши скрипачи, исполняя эти сонаты, под баховской «выразительностью» понимают «сентиментальность». Один компетентный критик в «Новом музыкальном журнале»<sup>1</sup> 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».

<sup>1</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 686 и 687. Помимо того, критик справедливо осуждает множество лиг и знаков staccato, внесенных в текст.

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 архитектурные смены, определяемые 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 obbligатных голосов<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. 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 — взаимо-

<sup>1</sup> С. 257 и след.

<sup>2</sup> С. 274 и след.

действие 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 — основной 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 клавишных пассажей звучат по-органному мягко<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Интересно, что в первоначальной редакции этой пьесы клавишин исполнял не тридцатьвторые, а шестнадцатые. Б. IX, с. 250 и след.

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.

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<sup>1</sup>.

Помимо того, из инструментальных сонат у Баха есть еще три чудесные сонаты для чембало и гамбы (Б. IX, с. 175 и след.); три — для облигатного чембало и флейты (Б. IX, с. 3 и след.); три — для флейты с сопровождением чембало (Б. XLIII/1, с. 3 и след.); одна — для двух скрипок с сопровождением чембало (Б. IX, с. 231 и след.); одна — для

<sup>1</sup> Замечание Руста о наличии двух клавирных голосов в копии сонаты Кирнбергера — см. предисловие Б. IX, с. 17.

двух флейт с сопровождением чембало (Б. IX, с. 260 и след.). Позднее Бах переделал ее для чембало и гамбы (первая из трех сонат для этих инструментов). Но с флейтами она звучит лучше<sup>1</sup>.

В первой части третьей ля-мажорной 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 пятидесяти тактов<sup>2</sup>. Автограф был уже искалечен, когда фон Винтерфельд за несколько грошей приобрел его у одного бреславльского антикара.

Соль-мажорная соната для флейты, скрипки и сопровождающего чембало (Б. IX, с. 221 и след.) написана для *Violino discordato*; Бах требует здесь, чтобы две верхние струны были опущены на тон ниже,

то есть так: , и поэтому нотировал 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<sup>3</sup> и шесть концертов<sup>4</sup>.

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 песнями.

Вступления — монументальные произведения, построенные по плану французской увертюры. Они начинаются торжественной частью; затем идет широко развитое великолепное *Allegro*; в заключение снова повторяется торжественная часть. Когда Мендельсон в 1830 году играл престарелому Гёте увертюру первой ре-мажорной сюиты, тому казалось, что он видит торжественное шествие нарядно одетых людей, спускающихся по большой лестнице<sup>5</sup>. В 1838 году пионер баховского движения исполнял ее с оркестром в лейпцигском «Гевандхаузе». Таким образом,

<sup>1</sup> Соната для скрипки и чембало *g-moll* (Б. IX, с. 274), если она подлинная, принадлежит к юношеским произведениям.

<sup>2</sup> Фрагмент Б. IX, с. 245 и след.

<sup>3</sup> Б. XXXI/1 (1881).

<sup>4</sup> Б. XIX (1868).

<sup>5</sup> См. также с. 174.

впервые после смерти Баха одно из этих великолепных произведений было снова вызвано к жизни<sup>1</sup>.

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 изъяснить 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  
смирнейший и покорнейший слуга

*Иоганн Себастьян Бах*

Кётен,

24 ма [марта? мая?] 1721».

<sup>1</sup> 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!

Как маркграф принял дар и как он отблагодарил Баха, мы не знаем. После смерти маркграфа эти концерты вместе со всем его богатым музыкальным наследством 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

Несомненно, эту ошибку имеет в виду Цельтер, упоминая о Мендельсоне в письме к Гёте: «В партитуре великолепного концерта Себастьяна 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»<sup>4</sup>.

Бранденбургские концерты — чистейшее откровение баховского полифонического стиля. Ни на органе, ни на чембало он не мог так непосредственно осуществить свой архитектурный замысел. Толь-

<sup>1</sup> Шпитта нашел этот инвентарный список в королевском домашнем архиве в Берлине (*Shnumma I*, с. 737).

<sup>2</sup> Эти концерты впервые отпечатаны у Петерса в 1850 году.

<sup>3</sup> Руст в предисловии к Б. XIX, с. 17. Для печати издатели Баховского общества выбрали первую редакцию, как меньшее зло.

<sup>4</sup> 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, с. 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, с. 45.

ко 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 очаровывает 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 terra-сообразное строение баховских произведений, о котором говорит Вина 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 поспекает 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<sup>1</sup>. 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, исполняя 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 преж-

<sup>1</sup> Bach und seine Transkriptoren («Neue Zeitschrift für Musik», 1904, S. 680 ff).

него 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»<sup>1</sup>. 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): Бах просто вставил хоровые голоса в Allegro второй, ре-мажорной увертюры (Б. XXXI, с. 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»):

119



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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В этой форме она помещена в приложении Б. XXX/1, с. 96 и след. Маленькая квартетная 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, с. 19.

<sup>2</sup> Упомянем еще следующие: мощную до-мажорную «синфонию» из «пасхальной кантаты» «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» (№ 31), «сонату» из кантаты «Himmelskönig, sei willkommen» (№ 182), вступления к кантатам «Tritt auf

Перекладывать для оркестра баховские клавирные и органные произведения не нужно, даже если они инструментованы с тонким вкусом, как это сделал Рафф с английской соль-минорной 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<sup>1</sup>.

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

die Glaubensbahn» (№ 152) и «Gleich wie der Regen und Schnee» (№ 18), оркестровую хоральную фантазию «Was Gott tut, das ist wohlgetan» из кантаты «Die Elenden sollen essen» (№ 75). Прекрасны меньших размеров вступления к кантатам: «Gottes Zeit» (№ 106), «Nach dir, Herr, verlanget mich» (№ 150), «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21), «Ich steh mit einem Fuß im Grabe» (№ 156).

<sup>1</sup> 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 «Unser Mund sei voll Lachens» (№ 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.

№ 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, с. 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.

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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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, с. 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 трехголос-

<sup>1</sup> Руст приводит ранние редакции этих переложений: Б. XVII, с. 273 и след. Особенно интересна первоначальная транскрипция концерта d-moll.

<sup>2</sup> См. Б. XVII, с. 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.

ной 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<sup>1</sup>.

Сопровождающего чембало здесь не требуется. Оба сольных клавесина сами дают необходимую гармонию. Роль аккомпанирующего чембало исполняет, в сущности, оркестр, состоящий 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<sup>2</sup>.

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.

<sup>1</sup> Замечание Руста — предисловие к Б. XXI/2, с. 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.

<sup>2</sup> Это предлагает уже Форкель (с. 58). Там же он замечает, что еще Пахельбель написал токкату для двух клавиров. Шпитта предполагает, что Бах знал аллеманду Куперена для двух клавесинов (II, с. 625). Другие произведения того времени для двух клавесинов, помимо баховских, по-видимому, не представляют интереса.

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<sup>1</sup>.

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)<sup>2</sup>; значительный отрывок Allegro из пьесы для скрипки и оркестра с большим составом оркестра (D-dur)<sup>3</sup>; концерт для двух скрипок с простым струнным оркестром (d-moll)<sup>4</sup>. Из утерянных скрипичных концертов по крайней мере три сохранились в клавирном переложении: два — для одной скрипки и один — для двух скрипок<sup>5</sup>.

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 переключается для фортепиано. Едва ли найдется такой любитель музыки, который не почувствовал бы чудесное спокойствие Largo ma non tanto (F-dur).

<sup>1</sup> Б. XLIII/1, с. 71 и след. Вслед за ним помещен итальянский оригинал. С середины XIX столетия, после того как его видел Хильгенфельд, он считается утерянным.

<sup>2</sup> A-moll и E-dur: Б. XXI/1, с. 3 и след., 21 и след.; как клавесинные концерты (g-moll и D-dur) — Б. XVII, с. 199 и след., 81 и след. Концерт G-dur фигурирует в качестве Четвертого Бранденбургского концерта: Б. XIX, с. 85 и след.; как клавесинный концерт (F-dur) — Б. XVII, с. 153 и след.

<sup>3</sup> Б. XXI/1, с. 65 и след. Заключение написано другой рукой.

<sup>4</sup> Б. XXI/1, с. 41 и след.; как концерт для двух клавесинов (c-moll) — Б. XXI/2, с. 83 и след.

<sup>5</sup> Клавесинный концерт d-moll (Б. XVII, с. 3 и след.) соответствует скрипичному концерту d-moll. Клавесинный концерт f-moll (Б. XVII, с. 135 и след.) — скрипичному g-moll. Концерт для двух клавесинов c-moll (Б. XXI/2, с. 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.

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 большую их часть сочинил именно для этой цели<sup>1</sup>. Однако из вышеназванных 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 остигатный 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.

<sup>1</sup> *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.

## XVIII

### «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» И «ИСКУССТВО ФУГИ»

**Б**АХ 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:

«Всемиловитейший 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 всемиловитейше 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 нижеследующую 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<sup>1</sup>, который туда же 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 deversi» и «Fuga canonica in Epidiapente» — все на королевскую тему.

Ричеркар — скорее фугированная трехголосная фантазия, чем fuga; она производит несколько странное впечатление<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. Жалко, что большинство исполнителей не знает этой прекрасной пьесы, так как она не включается в собрание клавирных произведений.

Вот как звучит королевская тема:



<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> «Приношение» озаглавлено «Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде») — акrostих на слово «ricercar».

<sup>3</sup> Например, задорная игра с уменьшением темы.

Фридрих II предложил Баху симпровизировать 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»<sup>1</sup>.

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:



Следовательно, Бах написал две сонаты для флейты, скрипки и сопровождающего чембало: одну в Веймаре или Кётене<sup>2</sup>, 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,

<sup>1</sup> 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, с. 45 и след.

<sup>2</sup> G-dur: Largo, Vivace, Adagio, Presto (Б. IX, с. 221 и след.).

кажется, что бродишь по его берегам, по полям, усеянному 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<sup>1</sup>.

Сохранилась еще одна рукопись сонаты из «Музыкального приношения»; цифровка партии чембало расшифрована в ней Кирнбергером<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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, поднимаясь 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. Последний 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<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>; второй канон, приводимый

<sup>1</sup> Первое издание «Музыкального приношения» вышло в 1832 году у Брейткопфа и Гертеля; Петерс опубликовал его в 1866 году.

<sup>2</sup> Приведено в Б. XXXI/2, с. 52 и след.

<sup>3</sup> II, S. 45 ff. Сообщено в Б. XXXI/2, стр. 41 и след. См. также: *Шнитца* II, с. 673 и след.

<sup>4</sup> Б. XXXI/2, с. 12, 13 (предисловие) и 49. *Шнитца* II, с. 675—676.

<sup>5</sup> С. 133 и след.

Марпургом в «Рассуждении о фуге», по предположению Шпитты, посвящен органисту Шмиду из Целла. Последний канон помещен на портрете Баха, написанном художником Хаусманом и принадлежащем школе Фомы<sup>1</sup>.

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 дожид 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 в Целле Шюблером, которому он доверил издание «Музыкального приношения»<sup>2</sup>. 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.

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 органнй хорал «Wenn wir in höchsten Nöten sein», продиктованный Бахом Альтникулю. 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».

<sup>1</sup> Эти каноны вместе с их решениями опубликованы: Б. XLV/1 (1895), с. 131—138. См. также: *Шпитта* I, с. 386; II, с. 478, 506, 717, 747; приложение к II, с. 19.

<sup>2</sup> 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.

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 об этом 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<sup>1</sup>. Тогда все фуги, 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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>, и все же никто не покупал его. К 1756 году Эммануил продал едва тридцать экземпляров. Полученные сто двадцать

<sup>1</sup> Форкель передал об этом Грипенкерлю, а от последнего узнал это Ройшш.

<sup>2</sup> Шпитта II, с. 685 и 686. Темы четырех апокрифических фуг на тему BACH: Б. XLII (1892). Предисловие, с. 34.

<sup>3</sup> Его высказывание по этому поводу приводится на с. 164.

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»<sup>1</sup>.

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, удивившие 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<sup>2</sup>.

«Искусство фуги» состоит из четырнадцати фуг и четырех канонов на следующую тему:



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, околелый, 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:



С восьмой фуги тема еще более оживляется, пока, наконец, в одиннадцатой она не принимает такой вид:



<sup>1</sup> Forkel, S. 53.

<sup>2</sup> Сообщено в Б. XXV/1, предисловие, с. 15 и 16.

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 предугаданы 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:

126

## XIX

### БАХ И ЭСТЕТИКА

**М**Ы 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<sup>1</sup>. Это уже скорее метафизическая символика. Но вместе с тем в партитурах старых мастеров встречаются нередко страницы, внушающие нам уважение к намерениям 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 музыкальная эстетика недоста-

<sup>1</sup> *Jakob Adlung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Zweite Auflage, 1783, S. 395.*

точно 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, эту пьесу рассматривают 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 хорах, 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<sup>1</sup>. 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. Многие, 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. «Сколько 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

<sup>1</sup> С. 178 и след.

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»<sup>1</sup>.

Подобные рассуждения типичны для тенденций, проводимых Шпиттой. Его обычно столь чудесные и глубоко пронизательные 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 произведений, 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 архитектурное и контрапунктическое совершенство бахов-

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 406.

ских 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 приверженцами 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 хватиться 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 сольмажорной 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. Даже в столь фундаментальном труде, как «*Les rapports de la musique et de la poésie*» Комбарье (Combarieus), Бах не играет почти никакой роли<sup>1</sup>. Француза еще как-то можно оправдать: может быть, он недостаточно владеет немецким, чтобы исследовать Баха по его кантатам. Но немецкие эстетики почти столь же мало занимаются творчеством кантора церкви Св. Фомы.

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.

<sup>1</sup> Paris, Alcan. 1894.

## ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ МУЗЫКА

**Н**ЕПОСРЕДСТВЕННОЕ 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 Гёте, когда, возвращаясь из Вейлара, 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<sup>1</sup>.

И тем не менее Гёте был живописцем. Правда, его рисунки — любительские, и его понимание живописи не настолько развито, как это ему кажется. Но он видит и изображает как 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

<sup>1</sup> *И. В. Гёте. Поэзия и правда моей жизни, ч. III, начало кн. 13. Собр. соч. Гёте в переводах русских писателей под ред. Н. В. Гербея. Т. 10. СПб., 1880. С. 456—457. Текст отредактирован заново. (Прим. М. С. Друскина.)*

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. Гёте 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 Гёте, 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 суж-

дений 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.

Итак, мы 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»<sup>1</sup>. Действительно, за его словами скрывается не чистое созерцание, как у Гёте, 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 Гёте к живописи. Он считал себя обязанным испытать свои силы в композиции. Однако его музыкальные творения еще более незначительны, чем рисунки Гёте. 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 мотивы. В «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,

<sup>1</sup> Schillers Briefwechsel mit Körner. Leipzig, Zweite Auflage, 1894. Band I, S. 453.

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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

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 достигает 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 не пригоден. 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

<sup>1</sup> «Jenseits von Gut und Böse». S. 256.

<sup>2</sup> R. Wagner. Beethoven. Ges. Schriften, IX, S. 146. Слова «итальянского Ренессанса» взяты из контекста.

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 не в 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 видения, какого бы рода оно ни было: видение 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, видения 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 Гёте 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»<sup>1</sup>.

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 глав-

<sup>1</sup> R. Wagner. Zukunftsmusik. Ges. Schriften, VII, S. 172.

ное, — говорит Эдуард Ганслик, — останется для нас все равно непонятным: сам нервный процесс, посредством которого ощущение звука переходит в чувство и в настроение»<sup>1</sup>.

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 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 неопределеннос-

<sup>1</sup> *E. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Erste Auflage, 1857; Zehnte Auflage, 1902, Leipzig.*

ти 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 «Фрейштюц», 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 объятиях. Лес и поле радостно ликуют, поют гимн верной любви».

Ученик записал это «объяснение», но Вебер не пожелал опубликовать его вместе с пьесой<sup>1</sup>. 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 “Бюрю” Шекспира». В Adagio квартета F-dur (op. 18, № 1) ему мерещится сцена погребения из «Ромео и Джульетты». Соната Es-dur (op. 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 противопоставляется 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

<sup>1</sup> См. интересную работу Иоганна Вебера «Les illusions musicales et la vérité sur l'expression». 2 edition, Paris 1900.

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»<sup>1</sup>.

Это неверно. Конечно, музыка сама по себе — только «чистая» музыка. Но эта «чистая» музыка дает лишь знаки образов, письма, пользуясь которыми конкретная фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они настойчиво вызывают к фантазии слушателя 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 неприятельного 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 воспринимательную 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 взгляд» 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 слышал»<sup>2</sup>.

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.

<sup>1</sup> *Hanslick*, S. 98 ff.

<sup>2</sup> *R. Wagner*. Beethoven. Ges. Schriften, IX, S. 118.

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 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 генеральным безумием<sup>1</sup>.

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,

<sup>1</sup> *R. Wagner. Oper und Drama. Ges. Schriften, III, S. 344.*

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 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»<sup>1</sup>, 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 отечественные, 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 ничего общего с вагнеровским. Оно следует совсем другим путем. Для Берлиоза

<sup>1</sup> R. Wagner. Oper und Drama. Ges. Schriften, IV, S. 234.

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»<sup>1</sup>.

Присмотримся также к тому, что взял Берлиоз из «Фауста» Гёте: 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 мирозерцания, 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.

<sup>1</sup> «Über Franz Liszts symphonische Dichtungen». Ges. Schriften V, S. 250.

## XXI

### СЛОВО И ЗВУК У БАХА

**Т**РУДНО ПРЕДСТАВИТЬ себе более живую, тесную связь музыки с текстом, чем в произведениях Баха<sup>1</sup>.

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.

При этом его тексты сами по себе абсолютно непригодны для музыки. Библейский стих не образует собою не только музыкального, но

<sup>1</sup> См. интересную работу: *Arnold Schering*. *Bachs Textbehandlung* (Leipzig, Kahnt 1900. S. 38); 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. S. 508), в котором наблюдения, изложенные в настоящей книге, убедительно обоснованы и дополнены.

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 вечере, 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»<sup>1</sup> — 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 интервалам, 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

<sup>1</sup> Откровение святого Иоанна Богослова 3, 20: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со мною».

vom Himmel fällt» (№ 18)<sup>1</sup>. 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)<sup>2</sup>, 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 соотнобразится 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<sup>3</sup>.

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.

<sup>1</sup> Исайя 55, 10 и 11: «Как дождь и снег нисходит с неба и туда не возвращается, но наполняет землю и делает ее способною рожать и произращать, чтоб она давала семя тому, кто сеет, и хлеб тому, кто ест, так и слово Мое, которое исходит из уст моих, — оно не возвращается ко Мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего Я послал его».

<sup>2</sup> Соборное послание святого апостола Иакова 1, 12: «Блажен человек, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни».

<sup>3</sup> Чтобы можно было проследить связь слов и их значения с мелодией, дан подстрочный перевод. (Прим. Я. С. Друскина.)

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)<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

Бах передает в звуках не только внешнюю оболочку, но и душу словесного предложения. Это обнаруживается в его хоральных гармониях. Великие мастера хора — 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 являются чисто му-

<sup>1</sup> Откровение святого Иоанна Богослова 12, 10: «Ныне настало спасение и сила и царство Бога нашего и власть Христа Его, потому что низвержен клеветник братьев наших, клеветавший на них пред Богом день и ночь».

<sup>2</sup> 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.

зыкальными 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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 «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen» (№ 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<sup>3</sup>.

Последовательно сравнивая обработки той же самой мелодии в издании Эрка, замечаем, как меняется ее характер в зависимости от по-

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Philipp Emanuel Bach. Erster Teil 1765, zweiter Teil 1769. См. Б. XXXIX, с. 177 и след.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 Альберта Махо с восторженным предисловием Венсана д'Энди (Брейткопф и Гертель, 1905 и 1906).

этической 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<sup>1</sup>. 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 хорале 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, с. 103), задуманного как сопровождение общинного пения. Бах заполняет с помощью пассажей паузы между отдельными фразами мелодии — в этом не было еще ничего предосудительного,

<sup>1</sup> 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, с. 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, с. 39, 57, 102 № 1, 103 № 2, 106 и 107; VI, № 26. Помимо того, Б. XL, с. 60 и след., а также гармонизации хоральных партит (V, с. 60, 68 [76]).

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, с. 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*» (VI, с. 65—69)<sup>1</sup>, 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», с. 66, такт 8 и след.), а также на хроматический мотив скорби, вступающий со словами «*Nun hilf uns, Herr*» («Ныне помоги нам», с. 67, такт 19 и след.), где идет речь о страданиях и смерти Иисуса<sup>2</sup>. Строка «*Hilf deinem Volk*» («Помоги твоему народу», с. 67, такт 39 и след.) иллюстрируется ритмом, передающим в кантатах и в «Страстях» мирный покой, ибо в этой строке встречается слово «благословить»<sup>3</sup>. Вслед затем вступает баховский мотив радости (с. 68, такт 6 и след.) — текст имеет в виду небесную славу<sup>4</sup>. Позже (с. 69, такт 13 и след.) в трепетном хроматизме высказывается мучительно-страстная мольба «*Zeig uns deine Barmherzigkeit*». В заключение при словах «*Auf dich hoffen wir, lieber Herr*» («На тебя надеемся», с. 69, такт 23 и след.) возвращается уже знакомый ритм мирного 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 хораль-

<sup>1</sup> «*Te Deum laudamus*». В старых песенных книгах он называется гимном св. Амвросия и Августина.

<sup>2</sup> «*Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein, die mit deinem teuren Blut erlöset sein*» («Ныне помоги нам, Господи, твоим слугам, искупленным твоей драгоценной кровью»).

<sup>3</sup> «*Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ, und segne was dein Erbteil ist*» («Помоги твоему народу, Господи Иисусе Христе, и благослови твое достояние»).

<sup>4</sup> В тексте упоминается слово «вечность», которое у Баха ассоциируется с небесной славой. (Прим. Я. С. Друскина.) «*Wart und pfleg ihr zu aller Zeit und heb sie hoch in Ewigkeit*» («Храни и береги их на все времена и вознеси их в вечность»).

ных 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 вечере 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 пророчесствует 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 правильное всех теологов.

Начало речитатива, предшествующего Тайной вечере, — «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»)<sup>1</sup> 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 — неистовым 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).

<sup>1</sup> Здесь, как и дальше, даются канонические переводы библейских текстов.

Так же и в органных хоралах. В музыке хоральных прелюдий «Mit Fried und Freud fahr ich dahin» (V, № 41) и «Wer nur 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<sup>1</sup>.

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.

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

<sup>1</sup> 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 Гюставом Брэ.

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 характерное 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 осо-

бенно его привлекали. И даже тогда, когда противопоставление идей в тексте дано скорее случайно, мимоходом, он кладет этот контраст в основу музыкального развития.

В «Каприччио 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 колодезем; 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 разви-

вает ее в становлении 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 саморазвитии 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 понимает 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 любимого 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Светская кантата «Скройте, печальные тени» (№ 202) справедливо названа во французском переводе «Весенней кантатой».

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<sup>1</sup>. 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 данного 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<sup>2</sup>. Внук Иоганна Себастьяна, сын Эммануила, к ужасу отца, бросил музыку и стал живописцем.

<sup>1</sup> Choralssystem. 1800, S. 102.

<sup>2</sup> Подробнее о пастельных живописцах среди Бахов см.: *Wolfrum. J. S. Bach*, S. 13 и. 14.

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», «вздвигаться», «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.

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 пятидесят 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



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* хора «Dies sind die heil'gen zehn Gebot» («Это десять святыя 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, образительное 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 законо-

мерность 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»<sup>1</sup>.

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, повинувшись внутреннему стремлению, воплощал определенные представления или чувства»<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. «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, но станем рассматривать индивидуальную манеру Баха как последовательную разработку другого звукового языка.

<sup>1</sup> «Das Kunstwerk der Zukunft». Ges. Schriften, III, S. 110. В приведенной цитате слова «инструментальная музыка» дополнены исходя из контекста.

<sup>2</sup> «Eine Mitteilung an meine Freunde». Ges. Schriften, IV, S. 387.

<sup>3</sup> Ges. Schriften, V, S. 101—102.

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 музы-

ки, 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 удастся 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 создавал 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 строках партиты «O Gott, du frommer Gott» (V, с. 68 и след.).

Седьмой стих говорит о смерти и погребении. Чудесная линия изображает нисхождение в царство мертвых:



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:



В последней вариации воскресшие прославляют Троицу. В этом ликующем хоре слышен ритм мирного блаженства, столь характерный для Баха:



И другие юношеские произведения достаточно ясно выражают поэтические мысли. В первой части хоральной прелюдии «*Jesu, meine Freude*» (VI, № 29) слышится беспокойная суeta 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:



При словах «*Des sollen wir fröhlich sein*» («Мы должны радоваться этому») музыка просветляется в оживленных триолях (VI, с. 41) и завершается победным пением.

Напрасно было бы ожидать медленного созревания баховского музыкального языка. После начальных опытов внезапно он является перед нами законченный, вполне развитый. Первое свидетельство тому — хоралы из «Органной книжечки»<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> С. 203 и след.

«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 переступить 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

**Е**СЛИ 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, с. 92), в фугетте на этот же хорал (VII, № 54) и в простой его гармонизации (V, с. 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) подъема 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 «Умиротворенный 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)

139 Drama per musica: «Der zufriedengestellte Aeolus»

Фантазия на хорал «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (VI, № 17) и оркестровое сопровождение первого хора кантаты № 7 на ту же мелодию изображают волны текущей воды. Поспешно пробегающие шумные шестнадцатые образуют прекрасные 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<sup>a)</sup> Первая мелодическая строка 6) Обращение первой мелодической строки

a) 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 поднимаются, опускаются, сталкиваются друг с другом. Тем не менее эта фантазия относится к произведениям, предназначенным 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 распушенность, господствовавшую в мире до появления закона. Наконец люди получают его. Это передается величественным канонам 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 одухотворенной 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 хора из «Органной книжечки» «Wir Christenleut' han jetzund Freud» (V, № 55) говорит о твердой вере в рождественское благовестие<sup>1</sup>. Она изображается постоянно повторяющейся размашистой фигурой в басу:



Это толкование может показаться смелым, но и в других хорах Бах так же выражает идею твердой веры.

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 хора. 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. Как известно, Лютер (в отличие от рационалиста Цвингли, считавшего слова о пресуществлении просто сравнением, а всю Евхаристию — памятной трапезой) поставил в центр учения об этом таинстве веру в реальное событие, отдельные моменты которого делают вечерю искупительной. Это credo quia absurdum 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,

<sup>1</sup> Wir Christenleut' han jetzund Freud,  
Weil uns zum Trost ist Christus Mensch geboren,  
Hat uns erlöst, wer sich deß tröst  
Und glaubet fest, soll nicht werden verloren.

Мы, христиане, ныне радуемся,  
ибо нам в утешение рожден Христос,  
он нас избавил, и тот, кто этим утешится  
и верит твердо, не погибнет.

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, не удовлетворяющее 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 schleuß den Himmel auf» (V, № 24) текст рассказывает о человеке, закончившем свой путь и уставшими шагами приближающемся к воротам вечности<sup>1</sup>. В басовом движении мы слышим неуверенные шаги странника:



Так же неуверенно и устало бродит бас в хорале «Hilf Gott, daß mir's gelinge» (V, № 29), где текст выражает ту же мысль, что и предыдущий хорал.

<sup>1</sup> Herr Gott nun schleuß den Himmel auf,  
mein' Zeit zu End sich neiget.  
Ich hab vollendet meinen Lauf,  
deß sich mein' Seel' sehr freuet;  
*Hab g'nug gelitten, mich müd' gestritten,*  
schick mich fein zu, zur ew'gen Ruh',  
laß fahren was auf Erden: will lieber selig werden.

Бог Господь, ныне отвори небеса,  
мое время подходит к концу.  
Я закончил свой путь,  
и посему радуется моя душа.  
*Довольно я страдал, довольно боролся,*  
пошли мне вечный покой,  
пусть на земле продолжается жизнь:  
лучше я буду блаженным.

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. Оstinатный бас, введенный Бёмом, играет большую роль в хоралах Баха. Текст хорала «Puer natus in Bethlehem» (V, № 46) говорит о поклонении восточных волхвов; бас изображает его последовательностью опускающихся глубоко вниз мотивов:



Оstinатный бас пасхального хорала «Heut' triumphieret Gottes Sohn» (V, № 28) станет понятным, если мы вспомним, что в Ветхом Завете победа Мессии сравнивается с пришествием давилыщика винограда. Вот почему возникают горделивые шаги в басу:



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 ветхозаветный образ. И здесь баховская музыка изображает упрямое топтание на месте, причем Бах не пугается и таких интервалов:



В пасхальном хорале «Christ lag in Todesbanden» (V, № 5) тяжелые басы тянут мелодию вниз, символизируя этим смертельные узы:



### МОТИВЫ БЛАЖЕННОГО ПОКОЯ

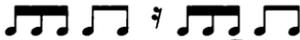
Если Бах хочет передать тихую душевную радость или прославление блаженства, он часто пользуется ритмическим мотивом, типичную форму которого находим в хорале «Herr Gott nun sei gepreiset» (V, № 22)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Herr Gott nun sei gepreiset, wir sagen frohen Dank,  
daß du uns Gnad' erwiesen, gegeben Speis' und Trank,



Этот мотив встречается в девятой вариации хорала «O Gott, du frommer Gott» (V, с. 74 и след.) на текст славословия<sup>1</sup>.

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 обыгрываемом ее мотиве предвещается будущая слава.

Часто ритм  $\frac{3}{4}$   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:



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.

dein mildes Herz zu merken, den Glauben uns zu stärken,  
daß du seist unser Gott.

Боже, ныне будь восхвален,  
мы радостно благодарим тебя  
за твое благоволение, за пищу и питье,  
за то, что ты явил нам свое милосердие,  
укрепляя нашу веру в тебя, нашего Бога.

<sup>1</sup> Gott Vater, dir sei Preis, hier und im Himmel oben,  
Gott Sohn, Herr Jesu Christ, dich will ich allzeit loben...

Боже Отче, Тебе подобает слава на земле и на небе,  
Сыне Божий, Господи Иисусе Христе, Тебя я буду хвалить всегда.

Для мотива благородного сетования типичен маленький хорал «O Lamm Gottes» (V, № 44):



Вторая из двух связанных нот должна всегда незаметно скрадываться, дабы весь мотив звучал как последовательность одухотворенных вздохов.

Хроматический мотив скорби имеет приблизительно следующий вид:



Он встречается уже в юношеских произведениях, например в Lamento из «Каприччио»; также в восьмой вариации хорала «O Gott, du frommer Gott» (V, с. 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 beweine 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 «Erstanden ist der heil'ge Christ» (V, № 14), «Es ist das Heil uns kommen her» (V, № 16), «Gottes Sohn ist kommen» (V, № 19), «In dir ist Freude» (V, № 34), «In dulci júbilo» (V, № 35), «Lobt Gott, ihr Christen allzugleich» (V, № 40) и «Puer natus in Bethlehem» (V, № 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 радостной уверенности в Божьем милосердии. 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 остигатный бас из хорала «In dir ist Freude» (V, № 34):



Радостный экстаз Бах воссоздает уже не одним мотивом, но избытком 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<sup>1</sup>.

#### «ГОВОРЯЩИЕ» МОТИВЫ

Предшественники Баха в своих хоральных прелюдиях применяли отдельные мотивы из хоральной мелодии всюду, где они казались им

<sup>1</sup> 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.

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 хораля только там, где повторение слова имеет смысл.

В хоралях «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!» 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 хоралях «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 хоралях на мелодию Кугие (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» (VII, № 60; «Мы все верим») голоса повторяют первые три слова.

Частое применение канона в хоралях 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<sup>1</sup>. Трели, появляющие-

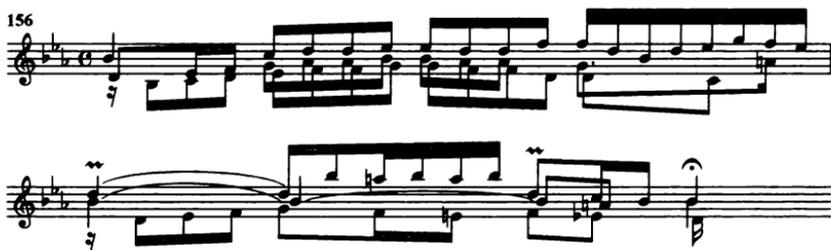
<sup>1</sup> Vers 1. Das alte Jahr vergangen ist;  
wir danken dir, Herr Jesu Christ,  
daß du in Not und in Gefahr  
so treu geführt uns dieses Jahr.  
Vers 5. Hilf uns in jeder Erdennot;  
Bring uns einst selig über'n Tod,  
Daß wir mit Freuden auferstehn  
Und mit dir in den Himmel gehn.

Стих 1. Старый год прошел,  
мы благодарим тебя, Господи Иисусе Христе,

ся 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 beweine 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»; Adagiossimo 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<sup>1</sup>.

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».

за то, что ты так верно хранил нас ныне  
 среди бед и опасностей.  
 Стих 5. Помоги нам в наших земных скорбях  
 и в час смерти,  
 чтобы мы с радостью воскресли  
 и обрели с тобою рай.

<sup>1</sup> Первая строфа этой песни гласит:

O Mensch beweine dein' Sünde groß,  
 darum Christus sein's Vaters Schoß  
 äußert und kam auf Erden;  
 Von einer Jungfrau rein und zart  
 Für uns er hier geboren ward;  
 Er wollt der Mittler werden.  
 Den Toten er das Leben gab  
 Und legt dabei all' Krankheit ab,

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 хоральных 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:

Bis sich die Zeit herdrange,  
Daß er für uns geopfert würd,  
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd  
Wohl an dem Kreuze lange.

О человек, оплакивай свой великий грех,  
Из-за которого Христос явил миру Отца;  
Он был рожден от чистой Девы;  
Чтобы стать посредником [между Богом и человечеством].  
Он возвращал жизнь мертвым,  
Он спасал от всех болезней,  
Пока не настал тот час,  
Когда он принес себя в жертву за нас,  
Взяв на себя тяжесть наших грехов.

Далее текст содержит развернутую историю «Страстей».



и словно повторяют: «Все грехи... все грехи взял на себя». При словах: «Иначе бы мы пали духом» хроматический мотив передает чувство отчаяния. После короткого взгласа 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 хорах, 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 хора «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:

160



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:

162



Кажется, будто в этом увлекательном заключении ощущаешь мощь спасительной руки, вытаскивающей человечество из преисподней. Необычайно убедительно первое же вступление мотива:

163



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

**Б**АХ 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, Б. XX/2), написанной ко дню рождения Августа III. Любопытно сходство между главным мотивом первого хора баховского творения и сопровождением в известной баркароле Шуберта:



В кантате № 81 «Jesus schläft, was soll ich hoffen» речь идет об усмирении бури (Марк, 4, 35—41). Сначала Бах рисует беспокойное волнение вод, затем разразившуюся бурю. Оркестровое сопровождение первого хора кантаты № 7 «Christ unser Herr zum Jordan kam» 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 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» 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 «Скройте, печальные тени» (№ 202, Б. XI/2) объясняется тем, что в тексте встречаются слова «Здесь шумят волны»:

166



Речитатив из светской кантаты «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (№ 215, Б. XXXIV) сопровождается волнообразным движением только потому, что в тексте стоит слово «Балтийское море»:



В кантате № 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» Бах видит перед собою Генисаретское озеро, на берегах которого во исполнение ветхозаветного 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, Б. XI/2) из-за попутно встретившегося в тексте слова «океан». В кантате № 10 «Meine Seel' erhebt den Herren» 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 «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» и большой звуковой картиной в начале светской кантаты № 205 «Der zufriedengestellte Aolus» (Б. XI/2)<sup>1</sup> в качестве типичного примера для подобного изображения назовем первую басовую арию «Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten» из кантаты № 94 «Was frag' ich nach der Welt».

В начале весенней кантаты № 202 «Weichet nur, betrübte Schatten» (Б. XI/2) вздымающиеся вверх арпеджио рисуют поднимающийся ту-

<sup>1</sup> Приведено на с. 349.

ман. Мрачные тучи наших грехов, о которых идет речь во вступительной арии кантаты № 154 «Mein liebster Jesus ist verloren», изображают торопливым, беспокойным мотивом:



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, издали 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 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» и речитатив «Der Glocken bebendes Getön» («Дрожжающий звон колоколов») из «Траурной оды» (Б. XIII/3)<sup>1</sup>. Обратим внимание на звуковую и ритмический реализм этих изображений! В теноровой арии «Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde» — «Скорей приди (буквально: ударь), блаженный час» кантаты № 95 «Christus, der ist mein Leben» в басу слышны эти «удары» — бой часов:



В басовом речитативе «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an» («Смотри, я стою у двери и стучу») из кантаты № 61 «Nun komm, der Heiden Heiland» (первая редакция) композитор создает сопровождение, в котором слышится стук Господа в дверь:



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

<sup>1</sup> См. также кантаты № 161 «Komm, du süße Todesstunde», № 124 «Mein Jesum laß ich nicht», № 127 «Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott», № 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht».

сердце смеяться») из кантаты № 113 «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut». В кантате № 166 «Wo gehest du hin» тема 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 «Ein' feste Burg» 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 «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes». Текст басовой арии гласит: «Адский змей, тебе не страшно? Ныне родился тот, кто, победив, разможит 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, разможит тебе голову» мотив змея переходит вниз, в бас.

Следующий речитатив для альты 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 лстивой речью. Поэтому и сопровождение словно повисает в воздухе; только изредка его поддерживают отдельные басовые ноты.

В кантате № 165 «O heil'ges Geist- und Wasserbad» 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 (Иоанн, 3, 14 и 15)<sup>1</sup>. Другой бы

<sup>1</sup> «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесу быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную».

пропустил это безвкусное сравнение; Бах, наоборот, охотно принимает его, так как оно дает повод отобразить движение спасительной змеи:



И ангелы имеют у Баха свой мотив. В основу его положен легко парящий ритм; в симфонии «Рождественской оратории» он проводится струнными и флейтами, тогда как гобои передают музыку пастухов:



Тот же мотив снова появляется в басу и в интерлюдиях хора «Wir singen dir in deinem Heer», заключающего вторую часть. Предшествующий речитатив поясняет, что эту песнь поют люди, присоединившиеся к музицированию ангелов.

Музыка теноровой арии «Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!» из кантаты № 19 «Es erhuh sich ein Streit» могла бы показаться заимствованной из симфонии «Рождественской оратории», если бы не была написана по крайней мере за десять лет до нее:



Тот же мотив появляется в терците «O wohl uns!» кантаты № 122 «Das neugeborene Kindelein»:



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 expecto resurrectionem» («И ожидаю воскресения»):



В дуэте «Ich lebe, mein Herze» пасхальной кантаты № 145 «So du mit deinem Munde bekennest» в основу сопровождения положен подобный же мотив воскресения:



В арии «Mein Jesus ist erstanden» кантаты № 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» господствующим является следующий мотив:



Он появляется и в больших хорах кантат № 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» и 115 «Mache dich, mein Geist, bereit, wache, fleh' und bete»; текст дает повод для изображения восходящего движения.

Очень характерна тема кантаты № 36 «Взлетайте радостно ввысь»; в ней слышатся мощные удары крыльев:



Подобные же взлеты, рассекающие воздух, находим в сопровождении басовой арии «Der Glaube schafft der Seele Flügel» («Вера дает душе крылья») кантаты № 37 «Wer da glaubet und getauft wird».

Речитатив «Auf sperren sie den Rachen weit» («Они широко разеваяют пасть») из кантаты № 178 «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält» изображается звуками так:



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 «Ich hab' in Gottes Herz und Sinn» слова «Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt!» («Глядите, глядите, как разбивается, падает, рушится») и во вступительной арии кантаты № 188 «Ich habe meine Zuversicht» на слова «Когда все рушится, все падает».

Мотив падения сопровождается заключительный хорал «Es woll' uns Gott genädig sein» кантаты № 76 «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes». 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 колена, поет многочисленная толпа.

Бах не останавливается и перед сложнейшей передачей движения, если таким путем удастся реалистичнее изобразить его. В басовой арии «Stürze zu Boden schwülstige Stolze» («Пусть рухнет на землю напыщенная гордость») кантаты № 126 «Erhalt' uns, unser Herr, bei deinem Wort» 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 «Es ist das Heil uns kommen her».

187



Известно, как Бах воплощает в музыке изречение Иисуса в первом хоре кантаты № 47 «Wer sich selbst erhöhet»: «Кто себя сам возвышает, тот должен унижен быть, и кто себя сам унижает, тот должен возвышен быть»<sup>1</sup>:

188

Wer sich selbst er - hö - - - - - - - - - - - - -  
 -  
 -  
 -  
 -  
 hö -  
 -  
 -  
 -  
 -  
 hö -

Как мало меняется звуковой язык Баха в изображении движения, показывает один речитатив из кантаты № 43 «Gott fährt auf mit Jauchzen», 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 «Ach Gott vom Himmel sie darein», 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.

<sup>1</sup> Евангельский текст дается здесь в дословном эквиритмическом переводе с немецкого. (Прим. Я. С. Друскина.)

Он передает в звуках и напряженное усилие. Характерна в этом отношении тема арии «Herz, zerreiß des Mammons Kette» из кантаты № 168 «Tue Rechnung! Donnerwort» — подлинный образ Лаокоона в музыке:



Поразительную смелость обнаруживает он в рождественской кантате № 121 «Christum wir sollen loben schon». Текст басовой арии «Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Jesu, schon» 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 «Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» мы видим Иисуса, видим, как он идет впереди учеников, затем оборачивается, останавливается и снова и снова повторяет слова о предстоящих ему страданиях — слова, которые ученики не могут понять:



В кантате № 108 «Es ist euch gut, daß ich hingehe» на текст из Евангелия от Иоанна: «Лучше для вас, чтобы я пошел; ибо, если я не пойду, утешитель не придет к вам» (Иоанн, 16, 7) — Бах передает в басах мотив шага, над которым движется прекрасная, полная возвышенного утешения звуковая арабеска гобоев:



И в кантате № 166 «Wo gehest du hin?», 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 «Sehet, welch eine Liebe» 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 «Ach Herr, mich armen Sünder» 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 «Jesu, der du meine Seele»:



Подобное движение характеризует и слова «Спеши, радостное сердце» в теноровой арии кантаты № 83 «Erfreute Zeit im neuen Bunde».

По указаниям Баха, все эти восьмые, передающие движение, исполняются staccato — конечно, тяжелым.

Чтобы изобразить преследование или совместный бег, Бах применяет имитационное, иногда каноническое голосоведение<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из многочисленных примеров выберем 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 «Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt» из кантаты № 124 «Meinen Jesum laß ich nicht»; теноровая ария «So schnell ein rauschend Wasser schießet, so eilen unsres Lebens Tage» кантаты № 26 «Ach wie flüchtig».

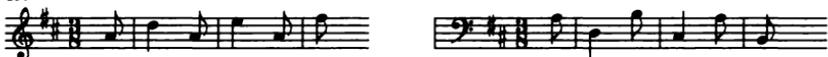
Очень обширно символическое применение мотивов шага; по хоральным прелюдиям еще нельзя было составить себе правильное представление об их разнообразии. Размеренные, спокойные шаги обозначают решимость и убежденность. Вспомним басовое сопровождение в Credo из си-минорной мессы:

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 «Nun ist das Heil und die Kraft»:

200 <sup>а)</sup>



То же происхождение имеет тема хора «Fecit potentiam» из «Марификат»:

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 «Gewaltige stößt Gott vom Stuhl hinunter in den Schwefelfeuerpfuhl» кантаты № 10 «Meine Seel' erhebt den Herren» — 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 «Ein' feste Burg ist unser Gott» 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 «Streite, siege, starker Held» кантаты № 62 «Nun komm, der Heiden Heiland» (вторая редакция):

207



Иначе обстоит дело в кантате № 79 «Gott der Herr ist Sonn und Schild», 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 «Wachet, betet» также появляется мотив тревоги:

209



Бах изображает здесь гибель мира. В последней арии кантаты «Halt im Gedächtnis» (№ 67) на первое воскресенье после Пасхи 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 «Gute Nacht, du Weltgetümmel» кантаты № 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende», 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 «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» Бах изображает усталый, запинаящийся шаг земного странника: он находится уже в конце своего жизненного пути и сейчас близок к могиле:

211



В кантате № 125 «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» изображает усталая поступь, скорее даже шаг человека спотыкающегося, все время падающего.



В первой части вступительного хора кантаты № 39 «Brich dem hungrigen dein Brot» преобладает подобное же изображение усталого, неровного шага. Передавая слова «скитающихся бедных ввели в дом», Бах изображает процессию измученных людей — их ведут в дом, где они обретут покой<sup>1</sup>.

В кантате № 97 «In allen meinen Taten» 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:



Усталые, неверные шаги обозначают также неустойчивую веру. Широко разработанное изображение подобного рода находим в кантате № 109 «Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben». Особенное внимание обратим на тему арии «Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen» («Как непрочны все мои надежды»)<sup>2</sup>:



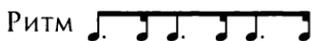
<sup>1</sup> По поводу этого хора см. с. 340 и след.

<sup>2</sup> См. еще басовую арию «Bald zur Rechten, bald zu Linken lenkt mich mein verirrter Schritt» кантаты № 96 «Herr Christ, der ein'ge Gottessohn» и сопрановую «Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken» — № 105 «Herr, ich gehe ins Gericht».

В идеализированной форме синкопированные мотивы шага изображают усталость, находящую успокоение во Христе; таковы, например, темы прекраснейших колыбельных, в которых Бах передает блаженную смертную истому. И в первом хоре кантаты № 95 «Christus, der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn» инструменты проводят подобный же мотив:



Прекрасна тема басовой арии «Schlummert ein, ihr matten Augen» («Закройтесь, усталые очи») кантаты № 82 «Ich habe genug»:



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 «Christ lag in Todesbanden» на текст «Так празднуем высокий день». В кантате № 182 «Himmelskönig, sei willkommen» 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 «Gelobet seist du, Jesu Christ» 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 «Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott». В басовой арии кантаты № 31

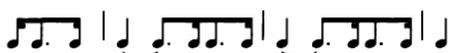
«Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» уже одного слова «князь жизни» Баху достаточно для применения торжественного ритма:

219 *Molto adagio*



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  $\frac{3}{4}$ , а другой —  $\frac{1}{4}$  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 «Ach Gott, wie manches Herzeleid»:

220



В кантате № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» подобным же образом передаются слова «Последний вздох меня страшит»:

221



Ритм  встречается еще в тех случаях, когда надо вызвать представление о затрудненном движении, как, например, в арии «Kommt, süßes 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, что 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 прыжок 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 «Ach Gott, wie manches Herzeleid». 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 «Mein letztes Lager will mich schrecken» из кантаты № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort», 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 двумя чувствами, Бах часто предпочитает более сильное в эмоциональном отношении, не обращая внимания 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<sup>1</sup>.

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 хорах, выражают чувства радостного успокоения и блаженства. Дуэт «Komm, laß mich nicht länger warten, komm, du sanfter Himmelswind» из кантаты № 172 «Erschallet, ihr Lieder» сопровождается следующим движением в басу:



Этот ритм большей частью появляется не в чистом виде, но в различных вариантах. В сопровождении теноровой арии «Sei getreu... nach

<sup>1</sup> Классический пример такого ритма приводится на с. 374.

dem Regen blüht der Segen» («Будь покоен... после дождя — благодать») кантаты № 12 «Weinen, Klagen» он принимает следующий вид:

226



Яснее проступает он в дуэте «Beruft Gott selbst, so muß der Segen auf allem unsern Tun im Übermaße ruh'n» из кантаты № 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden». В кантате № 128 «Auf Christi Himmelfahrt allein» он соединен с мотивом радости:

227



Ритм блаженства может быть еще оживлен пассажами из шестнадцатых, как, например, в кантате № 143 «Lobe den Herrn. Meine Seele»:

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 «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott»:

229



И даже в музыке на слова «Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte» в кантате № 173 «Erhöhtes Fleisch und Blut» еще чувствуется этот ритм:

230



Иного рода мотив счастья возникает при изображении спокойного, мягкого движения волн. В одном из речитативов кантаты № 167 «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» 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:



Приводим еще сопровождение альтовой арии «Vergib, o Vater, unsre Schuld» из кантаты № 87 «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen»:



Тема арии «Sanfte soll mein Todeskummer» («Кротким будет мое смертное томление») из «Пасхальной оратории» гласит:



В средней части первого хора кантаты № 25 «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe» мотив спокойного волнообразного движения появляется, чтобы передать слово «Friede» (покой):



Во всех этих случаях речь идет о родственных в духовно-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 № 207a «Auf, schmetternde Töne»:



Несколько более оживленный оттенок мирной радости Бах передает мотивом с формулой  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  обычно на  $\frac{12}{8}$  и  $\frac{9}{8}$ , иногда на  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{3}{4}$ . 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. Связь этих тем с мотивами ангелов очевидна. И те и другие изображают почти неземное чарующее движение, которым Бах передает просветленную радость, преодолевающую скорбь.

Тема теноровой арии «Ich will leiden, ich will schweigen» кантаты № 87 «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen» — одна из прекраснейших в этом роде:

237



Упомянем еще тему сопрановой арии «Gedenk' an uns mit deiner Liebe, schleuß uns in dein Erbarmen ein» кантаты № 29 «Wir danken dir, Gott»:

238



Подобная же тема передает в первом хоре кантаты № 68 «Also hat Gott die Welt geliebt» идею вечной милосердной Божественной 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<sup>1</sup>. В качестве примера приведем тему «Friede sei mit euch!» из заключительной арии кантаты № 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ»:

240



#### МОТИВ ИСПУГА

Чтобы выразить испуг, Бах применяет последовательность восьмых и шестнадцатых, повторяемых на одной и той же ноте: они изображают

<sup>1</sup> С. 379.

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 «O Ewigkeit, du Donnerwort», 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 «Erschrecket, ihr verstockten Sünder» из первой части кантаты № 70 «Wachet, betet» сопровождается целыми аккордами повторяемых шестнадцатых:



В басовом речитативе «Ach, soll nicht dieser große Tag» из второй части той же кантаты Бах применяет трепещущий бас, чтобы передать страх перед последним судом. В одном из речитативов кантаты № 46 «Schauet doch und sehet», где тоже идет речь о конце мира, чувство ужаса, вызываемое дрожащим басом, усиливается хроматическим мотивом:



В кантате № 42 «Am Abend aber desselbigen Sabbats», 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»:



## 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 вдохов.

Хроматический мотив иногда появляется, чтобы выделить одно лишь слово, например в заключительном хоре рождественской кантаты № 63 «Christen, ätzt diesen Tag» на слова: «...чтобы дьявол мог нас мучить»:



Подобным же образом отмечает Бах слово «Jammertal» («Долина слез») в одном речитативе кантаты № 91 «Gelobet seist du, Jesu Christ».

Часто хроматический ход применяется в качестве basso ostinato. Первый хор кантаты № 78 «Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bitteren Tod» поддерживается следующим басом:



В первом хоре кантаты № 138 на песнь Ганса Сакса «Warum betrübst du dich, mein Herz» тоже проводится basso ostinato:



Хорошо известна басовая фигура в Crucifixus из си-минорной мессы: она повторяется тринадцать раз.



Мотив вдоха является в двух формах: одна — реалистическая, другая — более идеализированная. Первая стремится передать действительные вздохи; другая, сотканная из одухотворенных вдохов, служит для выражения возвышенной жалобы.

При словах «Ächzen und erbärmlich Weinen» из кантаты № 13 «Meine Seufzer, meine Tränen» в музыке слышатся действительные стоны:



В первом хоре кантаты № 46 «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz» альти не перестают вздыхать, отмечая слово «скорбь»:



Слова «вздохи, слезы, горе, беда» из кантаты № 21 «Ich habe viel Bekümmernis» отображаются в музыке следующим образом:



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:



Образцовый же пример находим в оркестровом сопровождении большого хорального хора «O Mensch, bewein' dein Sünde groß», заключающего первую часть «Страстей по Матфею»:



Бах ясно сознавал значение этого мотива в своей музыке: для первого хора кантаты № 146 «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen» он заимствует Andante из своего клавишинного концерта и просто надписывает над ним вокальные голоса; оно основано на ритме двух связанных нот. Вот эта знаменитая тема:



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 nicht liebtest» — в кантате № 57:



Возвышенная скорбь изображается и в первой части кантаты № 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» и в симфонии кантаты № 12 «Weinen, klagen». В кантате № 182 «Himmelskönig, sei willkommen» мотив этот звучит в басу чудесной арии «Jesu, laß durch Wohl und Weh' mich auch mit dir ziehen»:



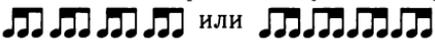
И траурный хорал из кантаты № 13 «Meine Seufzer, meine Tränen» сопровождается тем же ритмом.

Бах применяет этот ритм и для выражения страстного желания, но с оттенком печали, например, в сопровождении вступительной арии кантаты № 162 «Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe» и в первой арии кантаты № 32 «Liebster Jesu, mein Verlangen».

В наиболее просветленной форме мотив возвышенной скорби изображает страстное стремление к смерти. Зауспокаивающая колыбельная «Letzte Stunde, brich herein, mir die Augen zuzudrücken» из кантаты № 31 «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» начинается так:



## МОТИВЫ РАДОСТИ

Чтобы выразить радость, Бах пользуется в кантатах теми же двумя мотивами, что и в хоралах. Первый состоит из оживленной 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 «Erfreute Zeit im neuen Bunde»:

257



Этим мотивом Бах выражает преимущественно рождественскую радость. Можно привести целый ряд рождественских хоров, основанных на первом мотиве радости, например, в кантате № 133 «Ich freue mich in dir» на третий день рождественских праздников. Заключительный хорал «Sei Lob und Preis» кантаты № 167 «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» сопровождается подобным же мотивом:

258



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:

259



Этот же мотив звучит в басу вступительного хора из немецкого «Магнификат» — кантаты № 10 «Meine Seel' erhebt den Herren»

260 *Vivace*



и в басу первого хора кантаты № 16 «Herr Gott, dich loben wir»:

261



К этой же группе относится главный мотив оркестрового сопровождения в первом хоре кантаты № 62 (вторая редакция) «Nun komm, der Heiden Heiland»:

262



Мотив радости царствует и в хоре «Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen» из кантаты № 120 «Gott, man lobet dich in der Stille».

Чтобы увидеть, как применяет композитор этот ритм в сопровождении речитативов, укажем на светскую кантату № 215 «Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen» (Б. XXXIV). 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 арии «Er kennt die rechten Freudenstunden» кантаты № 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten», из вступительного хора кантаты № 69 (первая редакция) «Lobe den Herrn, meine Seele» и из арии «Wohl mir, Jesus ist gefunden, nun bin ich nicht mehr betrübt» кантаты № 154 «Mein liebster Jesus ist verloren»:

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 арии «Erholet euch, betrübte Sinnen... O Freude, der nichts gleichen kann»

(«Ободришь, сокрушенное сердце... О радость, ни с чем не сравнимая») из кантаты № 103 «Ihr werdet weinen und heulen», на третье воскресные после Пасхи:

267



К наиболее смелым из всех экстравагантных мотивов радости принадлежит и басовая фигура арии «Gelobet sei der Herr» в хоральной кантате № 129 «Gelobet sei der Herr, mein Gott»:

268



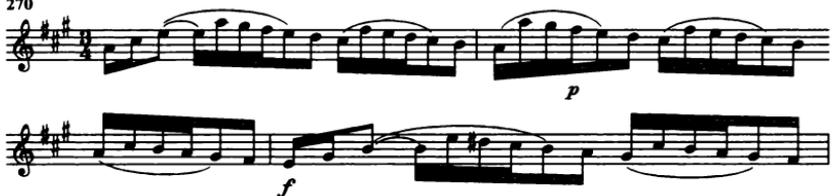
Радостный экстаз передается теперь уже не определенным мотивом, но мечтательными арабесками солирующего инструмента. В качестве примера можно привести скрипичное сопровождение из дуэта «Wann kommst du, mein Heil» кантаты № 140 «Wachet auf». Прекрасна весенняя песня, исполняемая гобоями в первой арии светской кантаты № 202 «Weichet nur, betrübte Schatten»; в это же время струнные изображают рассеивающийся туман:

269 Adagio



Восторженная радость слышится в сопровождении альтовой арии «Ich will doch wohl Rosen brechen, wenn mich gleich jetzt Dornen stechen» кантаты № 86 «Wahrlich, wahrlich, ich sage euch»:

270



Приводим еще примеры мотивов радости: скрипичное соло в теноровой арии «Ich traue seiner Gnaden» хоральной кантаты № 97 «In allen meiner Taten»; флейтовое соло в сопрановой арии хоральной кантаты № 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan»; соло гобоя в кантатах № 32 «Liebster Jesu, mein Verlangen» и 82 «Ich habe genug», посвященных радости смерти.

Музыка сфер слышится в звуковых гирляндах, исполняемых гобоями в сопрановой арии «Die Seele ruht in Jesu Händen» кантаты № 127 «Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott» 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 волхвов 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 «Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen» противоплагаются друг другу мотив радости и хроматический мотив скорби.

Музыка первого хора кантаты № 78 «Jesu, der du meine Seele» также построена на противопоставлении мотивов скорби и радости, ибо текст проникнут мыслью о спасении через страдания Иисуса:

272



В басовых ариях «Friede sei mit euch» и «Gute Nacht, du Weltgetümmel» из кантат № 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» и 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» мотивы покоя и тревоги следуют друг за другом.

В кантате № 167 «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» встречается следующий текст:

Слово Божье не обманет,  
Что обещано, то будет.  
Что обещано в рай  
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 «So du mit deinem Munde bekennest». 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 «Ach, lieben Christen, seid getrost» тоже два мотива: трепещущий мотив страха и восходящий мотив радости:

275 <sup>а)</sup>



б)



Иногда Бах объединяет и три темы, если это требуется для выражения содержания текста. В арии из кантаты № 139 «Wohl dem, der sich auf seinen Gott» 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 «Herr, wie du willst» Бах передает сначала вздохи, затем наступление смерти, наконец, похоронный звон. Сопровождение первого хора кантаты № 89 «Was soll ich aus dir machen, Ehrgeim» 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 «Nun ist das Heil und die Kraft». 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 «Meine Seufzer, meine Tränen» 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 вдоха, переходящего в мотив радости:

278



В «Страстях по Матфею» обнаруживаем целый ряд двухмотивных тем<sup>1</sup>. 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



<sup>1</sup> См. главу, посвященную «Страстям по Матфею».

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» («Сжался, 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 с. 386 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 «Es reißet euch ein schrecklich Ende». 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 полноту 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 диссонансными интервалами он изображает скорбь и ужас.

Чем больше изучаешь кантаты, тем более уясняешь себе, что в баховском звуковом языке только самое элементарное удастся 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)

**Ф**ОРКЕЛЬ 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»<sup>1</sup>. Первый биограф Баха считает, что только к тридцатипятилетнему возрасту, то есть к 1720 году, композитор в совершенстве овладел полифонией<sup>2</sup>.

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 сопровождалась 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Forkel, S. 49.

<sup>2</sup> Forkel, S. 23—25.

<sup>3</sup> Отпечатана не партитура, но только голоса. В либретто кантата названа «Поздравительным духовным мотетом». Адольф Штрекер и Георг Адам Штейнбах упомянуты в качестве исполняющих обязанности бургомистров. Автографы партитуры и голосов сохранились.

Оркестр для этого торжества был подобран блестяще: три трубы, две флейты, два гобоя, фагот, I и II скрипки, альт, 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 «Сого 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»<sup>1</sup>.

В конце партитуры кантаты «Aus der Tiefe rufe ich» (№ 131; псалом 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



Nach dir, Herr, ver - lan - get mich

В арии «Doch bin und bleibe ich vergnügt» в басу слышен мотив радости:

<sup>1</sup> В канторате деревни Лангула Шпитта нашел фрагмент баховской кантаты мюльхаузенского времени (*Шnumma* I, с. 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 (*Шnumma* I, с. 369 и след.). В оркестре Бах вынужден был применять только духовые инструменты.



Заключение построено в форме чаконь на остинатный бас. В нем уже чувствуется рука мастера, создавшего «Crucifixus» си-минорной мессы.

В честь кого написана заупокойная кантата «Gottes Zeit ist die allerbest 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 ветхозаветный 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 разбойнику 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 болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».

На протяжении всей кантаты к обеим флейтам и обеим гамбам присоединяется ни один инструмент. Для этой музыки 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 caro* 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»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> С. 178.

<sup>2</sup> О старой и новой кантате см. с. 51 и след.

<sup>3</sup> Как курьез отметим, что М. Гауптман, один из тех, кто пролагал путь Баху, при всем своем восхищении кантатой «Actus tragicus», в отношении музыкальной архитектуры находил ее «уродливым нагромождением и переплетением музыкальных периодов». Он высказывает свой взгляд в письмах к О. Яну и Хаузеру (*Shnumma I*, с. 461).

Предпочтение арии *da caro* Шпитта объясняет так: «Когда Бах познакомился

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<sup>1</sup>.

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 способа нотации для нового инструмента. Бах ищет и пробует. В си-минорной мессе от 1733 года он нотирует по-новому; в светских кантатах «Angenehmes Wiederau» (№ 30a) 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 полудюжины различных ясно заметных знаков. Следовательно, Бах покупал сразу большие запасы бумаги. Кантаты, написанные на бумаге с теми же водяными знаками, относятся к опре-

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, с. 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.

<sup>1</sup> См. примечания Шпитты и предисловие Руста. Следующие главы основаны на хронологии Шпитты. По справедливости оценить его работу может только специалист-историк.

деленному 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»)<sup>1</sup>. 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 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

<sup>1</sup> См. Б. XLV/1 (1895), предисловие, с. 76 и след.

заметим в девяти бетховенских симфониях. Путь, пройденный Бетховеном между двумя симфониями, пожалуй, больший, чем эволюция Баха на протяжении ста кантат<sup>1</sup>. 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.

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 симфонии. 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:

284



Это тема одной из органных фуг, но там она написана в мажоре (II, с. 7). Прекрасно звучит хор «Sei nun wieder zufrieden, meine Seele», на протяжении которого проводятся два стиха хора «Wer nur den lieben Gott läßt walten».

<sup>1</sup> Само собой разумеется, здесь идет речь о кантатах зрелого периода. Немногие дошедшие до нас юношеские кантаты показывают очень быстрое развитие Баха.

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<sup>1</sup>. Приходится с ним согласиться: многократное 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 erquickte».

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 не намеренно, усилил драматизм почти до предела: голоса ненасытно восклицают: “ах нет, ах да! ты ненавидишь меня! я люблю тебя!” В качестве смягчающего обстоятельства можно указать на обычай того времени поручать исполнение сопрано мальчикам, так что пьеса не производила впечатления, как это имеет место сейчас, очаровательного любовного дуэта»<sup>2</sup>.

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 saro*, 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 «Песни песней», равно как и автор его текста Франк.

Теми же настроениями проникнуты кантаты 1715 года: «Komm, du süße Todesstunde» (№ 161)<sup>3</sup> и «Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe» (№ 162)<sup>4</sup>. 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.

<sup>1</sup> Подробности см. на с. 130, гл. X.

<sup>2</sup> Шпитте, I, с. 231.

<sup>3</sup> На шестнадцатое воскресенье после Троицы 1715 года.

<sup>4</sup> На двадцатое воскресенье после Троицы 1715 года.

При этом орган играет хорал «Herzlich tut mich verlangen».

Ария «Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen» вырастает из страстных вздохов:



В речитативе душа мечтает о смерти — «нежном сне». Вскоре инструментальные голоса в блаженном утомлении опускаются вниз:



Когда же в тексте заходит речь о воскресении, музыка сразу же меняется: появляются светлые, ликующие звуки. 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)<sup>1</sup> нет вступительного хора. Она начинается мотивом страха в оркестре: на протяжении двенадцати тактов повторяется та же нота в медленном движении восьмыми<sup>2</sup>. 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:

<sup>1</sup> На второе воскресенье после Богоявления 1716 года.

<sup>2</sup> С. 382 и след.

288



Почти чувственной страстности исполнена сопрановая ария «Wirf, mein Herze, wirf dich noch in des Höchsten Liebesarme». Дикий ритм струнных:

289



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 использовал ее для двух праздников: Сретения и третьего дня Пасхи. Текст написан Франком. В этой кантате Бах не пользуется оркестром. Голос сопровождают только контрабас, орган и солирующая скрипка.

Весеннее солнце освещает две кантаты, написанные для Вербного воскресенья и Пасхи 1715 года. 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»<sup>1</sup>. 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:

290



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 «Sie werden aus Saba alle kommen»:

<sup>1</sup> Тема приводится на с. 376.

291 <sup>a)</sup>

Sie wer-den aus Sa - ba al - le kom - - - - men

6)

So las - set uns ge - hen in Sa - tan der Freu - den

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 jubiliert» («Небеса смеются, земля ликует»; № 31) требует поистине колоссального для того времени оркестра: три трубы, литавры, три гобоя, *taille*, то есть гобой да качья, 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 баховой 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 объединятся 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

*piano* *forte* *piano* *tr*

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: «Weg 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<sup>1</sup>. В первом хоре Бах перевоплощает старинный рождественский гимн во французскую увертюру; Бах так и озаглавил этот хор — «увертюра». 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 хорошей 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:

295



Öffne dich!

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<sup>2</sup>. Уже ради этого речитатива кантату следует зачислить в зо-

<sup>1</sup> Первая композиция. Есть еще одна кантата на этот старинный рождественский гимн (№ 62).

<sup>2</sup> С. 364, гл. XXIII.

лотой 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<sup>1</sup>.

К позднешему 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, альты, тенора и баса.

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:



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:



На фоне этой изобразительной музыки резко выделяются места, где передается мистическое томление избранников. В арии

<sup>1</sup> См.: *Richter, Bachjahrbuch 1905, S. 57 ff.*

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 радостью неизреченною и преславною». Уже совсем неземная музыка звучит во вступительном и заключительном *Adagio* последней арии: «*Seligster Erquickungs-Tag... Jesus führet mich zur Stille*»<sup>1</sup>.

Для тех же рождественских торжеств предназначены кантаты «*Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*» (№ 132) и «*Herz 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 Исаии, 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 альты из второй части идет речь о движениях младенца во чреве Елисаветы при приветствии Марии. Бах передает

<sup>1</sup> Шпитта (II, с. 191) считает, что в современном виде кантата эта является переработкой от 1723 года. То же самое относится и к кантате № 31.

это движение рядом конвульсий: гобой 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 «Johannis freudenvolles Springen erkannte dich, mein Jesu, schon» в кантате № 121 «Christum wir sollen loben schon», только музыкальный рисунок там значительно более оживленный<sup>1</sup>.

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, на воскресенье после Рождества) имеет ряд безупречных 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:



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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> С. 370.

<sup>2</sup> Шпитта I, с. 554.

Начинается кантата очаровательной инструментальной пьесой, развивающей мотив шага:



Позднее Бах сочиняет на эту тему органную фугу A-dur (II, № 3)<sup>1</sup>. Хор вообще не участвует.

Насколько уже тогда Бах овладел декламационным искусством, если текст в какой-либо степени отвечал его желаниям, видим из кантаты на восьмое воскресенье перед Пасхой «Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» (№ 18), написанной в 1713 или 1714 году. Первый речитатив, передающий большой отрывок из Исаии (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 симфония в форме чаконь начинается эту кантату. Она построена на теме:



В кантате «Tritt auf die Glaubensbahn» (№ 152) инструментальное вступление вдохновлено первыми словами текста; в предшествующей кантате (№ 18) тема симфонии по своему строению родственна мотивам, выражающим твердость и глубину веры; тогда мы вправе предположить, что и здесь тема символизирует нерушимость и крепость Божьего слова, которое затем появляется в самом тексте.

Текст Франка «Nur jedem das Seine» (№ 163, на двадцать третье воскресенье после Троицы) 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

<sup>1</sup> С. 198.

этом инструменты ведут мелодию «Meinen Jesum laß ich nicht». Заключительный хорал, заимствованный из песни Хермана «Wo soll ich fliehen hin?», помечен только цифрованным басом<sup>1</sup>.

В Кётене при реформированном дворе не было церковной музыки. С 1717 по 1723 год, следовательно, с тридцати двух 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<sup>2</sup>. И в инструментальном вступлении обнаруживаются 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 befließen» («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. — Прим. ред.] мое сердце»). Представляешь себе волнистую линию гибкого прута или хлыста.

Шпитта предполагает, что Бах написал эту кантату для Гамбурга. В 1720 году «семнадцатое 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 ис-

<sup>1</sup> К веймарскому времени относится и кантата на третье воскресенье Великого поста 1716 года «Alles was von Gott geboren». Однако как самостоятельное произведение она не сохранилась и целиком вошла в кантату № 80 «Ein' feste Burg».

<sup>2</sup> См. с. 369.

полнял 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 «Das ist je gewißlich wahr». 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.

## ЛЕЙПЦИГСКИЕ КАНТАТЫ 1723—1724 ГОДОВ

**Н**ЕКРОЛОГ 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<sup>1</sup>. 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, капелмейстер в Кётене, исполнил свою пробную кантату, желая занять оставшееся после покойного господина Кунау вакантное место кантора»<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> С. 92 и след.

<sup>2</sup> 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:



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<sup>1</sup>. 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 «Mein Herze glaubt und liebt» второй части с чудесным сопровождением трубы:



К тому же времени относится еще одна кантата на второе воскресенье после Троицы 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 сопровождении хорала, в одинаковых заключениях первой и второй части той же самой мелодией и во всем стиле сольных номеров.

<sup>1</sup> Цитата приведена у Шпитты (II, с. 184).

## Падения баса

307



в сопровождении хора «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 теряет 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), которую исполнил в четвертое воскресенье после Троицы. 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 для сопрано и альты, 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 Christen pennen» (№ 164, на восьмое воскресенье после Троицы) написана так поспешно, что едва удастся 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, ätzt 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 колышущи-

мися пассажирами, что изображает змея-соблазителя: извиваясь на дереве, он уговаривает женщину<sup>1</sup>.

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 fuga, в которой инструментам не отведено самостоятельной роли, они только поддерживают вокальные голоса. Хор производит впечатление идеализированного старинного мотета; жалько, что у нас нет больше подобных хоров Баха.

Речитатив «Geh' Welt!» сопровождается поспешнодвигающимся басом:

309



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 великодушное впечатление.

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 прибегал 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 произведе-

<sup>1</sup> Эти мотивы приводятся на с. 365–366.

ние 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 «Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalwetter». Последняя альтовая ария «Soll mein Lebenslauf unter Kreuz und Trübsal führen» принадлежит к прекраснейшим лирическим произведениям Баха. В целом это одна из популярнейших духовных кантат.

В праздник Богоявления вспоминается день Крещения Иисуса, когда величие Спасителя открылось всему миру. Поэтому кантата, исполненная Бахом в 1724 году в этот день, 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 гобой исполняют торжественно-оживленную музыку, сопровождающую шествие. Бросается в глаза намеренная простота в смене гармоний. Чтобы еще сильнее подчеркнуть наивность музыки, применяется унисон<sup>1</sup>.

Шествие останавливается, и под сопровождение флейт и гобоев звучит средневековый хорал:

Цари из Савы пришли,  
Золото, ладан и смиру 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:

<sup>1</sup> Об этом хоре см. также с. 405–406.



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:



Кантата № 65 — одна из тех, с которыми молодое парижское Баховское общество одержало свои победы.

К «эффектным» кантатам отнесем и две другие, написанные к крещенским праздникам 1724 года: «Mein liebster Jesus ist verloren» (№ 154, на первое воскресенье после Богоявления) и «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (№ 81, на четвертое воскресенье после Богоявления). Текст их очень драматичен. Хор поет только хоралы.

В теноровой арии из кантаты № 154 «Mein liebster Jesu ist verloren: o Wort, das mir Verzweiflung bringt» трогательно музыкальное изображение горестных поисков, передающее содержание текста: «Я потерял своего Иисуса, — вот что приводит меня в отчаяние». При слове «Doppelwort» («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:



При этом бас все время повторяет один и тот же боязливо-робкий мотив, который переходит затем к скрипкам и альтам:



Так изображаются мрачные тучи грехов, согласно тексту заслоняющие Спасителя от человеческой души. 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:



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, «Jesus schläft, was soll ich hoffen?») передается евангельский рассказ об усмирении бури (Матфей, 8, 23—28). Сопровождение первой арии изображает оживленную игру волн, предвещающую приближение непогоды:



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 слигванных 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, малoverные?» — 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, на Сретение) написана только для альты, тенора и баса без хора.

В центре кантаты стоит изречение: «Ныне отпускаеши 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 альты 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<sup>1</sup>. 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:



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

<sup>1</sup> Поэт рассказывает эти события не по Евангелию Луки (18, 31—34), как предписано на этот день, но по Матфею (20, 29—34); только там есть рассказ о двух слепых.

ее в Кётене и предполагал исполнить в Лейпциге как пробную кантату вместо № 22 «Jesus nahm zu sich die zwölfe». 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:



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»:



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 «Crucifixus» 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 М А. 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. Не трудно разга-

дать 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 «Kommt, heiliger Geist, Herre Gott» («Приди, Святой Дух»). Орган лучше заметить здесь гобоем.

Голоса кантаты «Erwünschtes Freudenlicht» (№ 184, на вторник после Троицы) написаны на бумаге с водяными знаками I M K. 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  
Исус Христос, наш пастырь;  
Блуждавшие в долине смерти,  
Мы ныне счастье 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; это дуэт с интересом 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Шпитта неправ, считая эту кантату из-за ее незамысловатого содержания переработкой какой-либо светской кантаты.

В кантате на Троицу «O heiliges Geist- und Wasserbad» (№ 165) первая ария разработана в виде фуги<sup>1</sup>. Ария для тенора «Jesu, meines Todes Tod» строится на замечательной теме, отображающей движение «святой змеи», о которой говорится в тексте<sup>2</sup>.

Также фугой, но только для хора, начинается кантата «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» (№ 179, на одиннадцатое воскресенье после Троицы). Музыка изобретательна и интересна. Лучшего к подобному тексту не мог создать сам Бах.

Должно быть, в следующее воскресенье 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<sup>3</sup>. 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:

324



В теноровой арии «Wohl dir, du Volk der Linden» 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.

<sup>1</sup> Сольная кантата для сопрано, тенора и баса. Не очень благодарный в музыкальном отношении текст принадлежит Франку.

<sup>2</sup> Тема приведена на с. 365 и след.

<sup>3</sup> *Шпитта* II, с. 192.

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<sup>1</sup>. 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») — менуэт. 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<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Дату определяем на основании церковных вычислений. Новый орган построил Захарий Хильдебрандт, один из учеников Зильбермана (*Шпитта* II, с. 194).

<sup>2</sup> 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 душа моя Господа»). Он следовал за проповедью.

Бах дважды обращался к Песни Богородицы (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 в 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 ре-мажорной 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 сохранились

некоторые средневековые обычаи, хотя магистрат уже в 1702 году настаивал на их отмене<sup>1</sup>. 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 «Sicut locutus est» 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 а capella, 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 Hergen», которая поручена гобоям, не заглушается. Должно быть, и органист поддерживал мелодию только с несколькими ясными регистрами.

В сопровождении и в кадансах сопрановой арии № 2 «Et exultavit» появляется характерный баховский мотив радости — будто ослепительный солнечный луч внезапно пронизывает радостные рождественские сумерки:



<sup>1</sup> См. об этом вступление Руста к Б. XI/1 (о том же пишет Шпитта II, с. 198 и след.). Вставленные тексты Бах взял у Кунау. Как и Кунау, он приводит текст Gloria не в обычной ошибочной версии (Vulgata) «et in terra pax hominibus bonae voluntatis», а в корректном переводе с греческого: «et in terra pax, hominibus bona voluntas». Но вместо осмысленного соединения в декламации трех последних слов он разделяет «bona voluntas» («благоволение») от «hominibus» («в человеках»), так что получается бессмысленная декламация. Ранее выпущенные номера дополнительно перепечатаны в Б. XI/1, с. 101 и след.

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 jubileret*», вставленный для рождественских исполнений, Бах проводит тот же мотив, но ритмически преобразованный:



В сопрановой арии № 3 «*Quia respexit humilitatem*» смирение избранной рабы передается спускающимися мотивами, изображающими преклонение; получается сопровождение неопишемого очарования — подлинный образ Мадонны в музыке:



И при словах «*Esse 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 «*Et misericordia*» 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 «*Fecit potentiam*» строится на теме гордого шага, с широкими интервалами, символизирующими слово «сила»:



В теноровой арии № 8 «*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles*» Бах применяет три мотива. Первый в нисходящем движении передает слова: «низложил... с престолов»:



Второй — снова мощный мотив шага в различных видоизменениях то в басу, то в скрипках — изображает сильных, к которым относятся предыдущие слова:



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 «Esurientes» 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<sup>1</sup>. Если на протяжении всей пьесы подчеркивать 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 взаи-

<sup>1</sup> 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



Этот такт исполняется, конечно, *piano subito*. В оживленном движении шестнадцатых соблазнительно каждый раз к скрипкам добавить флейты.

модействия голосов и дополнить их, руководствуясь чутьем. В некоторых же сольных номерах, особенно в басовой арии № 5 «*Quia fecit mihi magna*», 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<sup>1</sup>. 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 не критическое 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 двое<sup>2</sup>. Утерянные написаны после «Страстей по Иоанну»; одни из них, вероятно, через год или два. В 1725 году Пикандер издал «Назидательные мысли на Великий 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.

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 335 и след.

<sup>2</sup> По поводу пяти «Страстей» пишет Шпитта, II, с. 333.

Текст настолько плох, что, кажется, хуже не бывает<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 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<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Он приведен у Шпитты (II, с. 783 и след.).

<sup>2</sup> Руст в своем знаменитом исследовании о различном применении той же самой музыки у Баха (Б. XX/2, с. 9 и след.) впервые указал на это отношение «Траурной оды» к утерянным «Страстям» от 1731 года.

<sup>3</sup> Здесь излагаются остроумные соображения Б. Ф. Рихтера — *Vachjahrbuch* 1905, S. 63 ff.

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<sup>1</sup>.

Первоначальный текст «Страстей по Иоанну» принадлежит знаменитому поэту, гамбургскому городскому советнику Брокесу; Маттесон, Гендель и Кайзер писали музыку на этот текст<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. При переработке ему помогал, по-видимому, тонко чувствующий поэт. Переработанный текст выгодно отличается от оригинала. Он избегает безвкусицы и лучше развивает содержащиеся там драматические мысли.

Сравним:

*Брокес*

Христа страданья разделяет  
И суша, и море, и твердь;  
Луна, нам мнится, лик скрывает,  
Его оплакивая смерть.  
И гаснет, мир повергнув в мрак,  
В его крови небесный зрак.  
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.

*Бах*

Когда Сын Божий терпит смерть,  
Весь мир с ним муку разделяет,  
Светило дня свой лик скрывает,  
И зыблется земная твердь,  
Зияет склеп, распался камень,  
Разорван занавес во храме —  
Каков же, сердце, отклик твой?

*Сопрано*

О сердце, слезами Христа прославляя,  
Расплавься, рыдая,  
Стеная, чтоб по миру всему  
разнеслось —  
Угас твой Христос!

<sup>1</sup> О старых и новых «Страстях» см. с. 61 и след., гл. VI, о позиции Кунау в этом споре см. с. 68, гл. VI.

<sup>2</sup> О сущности и значении «Страстей» Брокеса см. с. 70 и след., гл. VI.

<sup>3</sup> Бах использовал тексты Брокеса для шести арий и ариозо, а также заключительного хора:

1. Ария альта «Von der Stricken meiner Sünden»;
2. Ариозо баса «Betrachte meine Seel»;

Возможно, что в «Страстях по Иоанну» принимал участие тот же неизвестный тонко чувствующий поэт, который создал тексты кантат № 65 «*Sie werden aus Saba alle kommen*», № 154 «*Mein liebster Jesu ist verloren*» и № 23 «*Du wahrer Gott und Davidssohn*»<sup>1</sup>.

При первом исполнении «Страсти по Иоанну» не имели еще современного вида. Вступлением служил хоральный хор «*O Mensch, beweine 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 «*Du wahrer Gott und Davidssohn*».

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<sup>2</sup>. 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 драматично, так что нет перерывов или остановок в их изложении. Поэтому арии вводятся почти насильственно.

3. Ария тенора «*Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken*»;
4. Ария баса «*Eilt ihr angefochten Seelen*»;
5. Ариозо тенора «*Mein Herz, in dem die ganze Welt*»;
6. Ария сопрано «*Zerfließe mein Herz*»;
7. Заключительный хор «*Ruhet wohl*».

<sup>1</sup> См. с. 408, гл. XXV.

<sup>2</sup> Четыре редакции инструментальных и вокальных партий указывают на четыре исполнения «Страстей по Иоанну».

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 повторения одинаковой хоровой музыки к различным евангельским текстам: кроме хора «Kreuzige», в девяти хорах музыка повторяется: три раза дважды и один раз — трижды<sup>1</sup>. Эти повторения объясняются, может быть, желанием выразительнее передать дикие возгласы толпы немногими, все время возвращающимися темами. Правда, остается непонятым, 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 «распи» создает впечатление рева возбужденной толпы:



<sup>1</sup> «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 отпустишь его»), казалось бы, требующих более сдержанного воплощения, заключает в себе нечто дикое, необузданное. Мрачно звучат квартетные шаги, заимствованные из «Kreuzige»; ими пронизан весь этот эпизод:

339



Тема «Sei gegrübet» изображает насмешливые поклоны воинов, издающихся над Иисусом:

340



При этом флейты и гобои нисходящими шестнадцатыми назойливо повторяют мотив преклонения:

341



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 чаше 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 человеческим. 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 «*Erbarms 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 «*Erbarms 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 тобою радостным шагом») и в басовой «*Eilt, ihr angefochtenen 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 исполнять 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 хора 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:



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:



и напряженно устремленным басом:



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 вдоха, духовые должны акцентировать не сильную долю такта, а заключительную ноту выписанного Бахом шлейфера. Следовательно, так:



В арии «Ach, mein Sinn» Бах изображает неукротимую, страстную скорбь. Как будто человек, сомневаясь и спрашивая, устремляется то туда, то сюда. Заканчивается ария не риторическим, 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



Es ist voll - bracht.

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:

350 Flauto traverso I, Oboe I



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 слу-

шателя 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:

351



Чтобы подчеркнуть возвышенный характер, в басу мягко повторяется один и тот же звук:

352



Так в баховской музыке, как в четвертом Евангелии, проводится идея прославления совместно с идеей страдания. Унижение Сына Божьего 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

**Б**ОЛЬШАЯ 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 тот 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. Большой частью он пишет так расплывчато, что его тексты состоят из одних общих мест. Обычно они так нехарактерны, что с незначительными изменениями подходят к любому воскресному Евангелию. Как пример присущей ему банальности приведем речитатив из кантаты № 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei»:

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. Таковы, 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 «Wo gehest du hin?» 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 «Ich will an den Himmel denken und der Welt mein Herz nicht schenken» (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 альты «Man nehme sich in acht, wenn das Gelücke lacht», так как в тексте стоят слова: «счастье улыбается»<sup>1</sup>.

Характерна для обеих кантат попытка сделать из хора 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<sup>2</sup>.

То же впечатление производит и вступительное ариозо из кантаты № 86: «Истинно говорю вам: о чем ни попросите у Отца во имя Мое, 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 альты «Ich will doch wohl Rosen brechen» и последняя для тенора «Gott hilft gewiß». Все произведение в целом принадлежит к наиболее популярным кантатам Баха.

<sup>1</sup> Тема этой арии приводится на с. 365.

<sup>2</sup> Сопрано, исполняющее хоральную мелодию, лучше заменить полудюжиной 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), на десятое и одиннадцатое воскресенья после Троицы. 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 «Herr, gehe nicht ins Gericht» настолько же просты, насколько действенны. В басу запечатлен боязливый трепет:

354



Гобой 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<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Ср., например, приведенную на с. 415 тему арии «Mein Jesu, ziehe mich nach dir» из кантаты № 22 «Jesus nahm zu sich die zwölf».

поспешно мчится, убегая из своей тюрьмы. Поспешность производит почти невыносимое впечатление из-за антагонизма между верхним голосом и инструментальным басом:

357

В заключительном хорале «Nun weiß ich du wirst mich stillen» оркестр переходит от боязливой трепета к умиротворению:

358

Первая часть величественно декламирующего вступительного хора кантаты № 46 «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei» является как бы наброском к «Qui tollis» из си-минорной мессы:

359

Schauet doch und se-het, ob ir-gend ein Schmerz sei wie mein Schmerz!

В оркестре все время звучат вздохи скрипок (в тексте слово «скорбь»):

360

Флейты ведут тот же мотив, но вдвое быстрее:

361

Так несется к небу страстная жалоба.

В следующем речитативе для тенора «So klage du, zerstörte Gottesstadt» скрипки передают протяжные горестные восклицания, а флейты изображают «усердие волн», которые должны затопить Иерусалим. Грозный характер басовой арии подчеркивается движением в басу:

362



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...»<sup>1</sup> 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, на первое воскресенье после Пасхи). 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 проповедают о воскресении. Центральная часть кантаты — басовая ария «Friede sei mit euch!».

Она начинается мотивом тревоги:

364



Внезапно шум стихает; спокойно и величественно вступает мотив прояснения:

365



Страхи исчезают. Воскресший утешает своих учеников: «Мир вам!»

<sup>1</sup> Восьмые в этой арии надо играть слегка отрывисто — тогда достигается необходимый эффект.

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 пути 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 willst» (№ 73, на третье воскресенье после Богоявления) 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 пыли и 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 воинства с архангелом Михаилом. Драконы мощными извивающимися движениями стремятся вверх<sup>1</sup>:

370



При словах:

Но Михаил побеждает,  
Окружающее его воинство  
Ниспровергает крепость Сатаны —

этот мотив возвращается, и движущаяся, извивающаяся масса неудержимо стремится вниз, в бездну:

371



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<sup>2</sup>. Это противоречащее тексту и музыке *da capo* он дает только по слепой привычке. Так незащищен 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:

372



В это же время труба исполняет хорал «*Ach Gott laß dein lieb' Englein*», из-за чего ария даже для Баха кажется несколько растянутой.

<sup>1</sup> Об этом повествует 9-й стих Послания св. апостола Иуды.

<sup>2</sup> Уже ради следующего речитатива: «Слава Богу! дракон пал» — нельзя было повторить первую часть хора, где результат борьбы еще неизвестен.

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 «Herr, gehe nicht ins Gericht» и № 46 «Schauet doch und sehet». 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 на первое воскресенье после Троицы «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<sup>1</sup>. Хор производит впечатление благодаря живости 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»):



Так реалистически еще никто не изобразил звуками боязливое бегство<sup>2</sup>.

Вступительная ария кантаты «Tue Rechnung! Donnerwort, das die Felsen selbst zerspaltet» (№ 168; на девятое воскресенье после Троицы; текст Франка) вначале кажется загадочной. Непонятно, что обозначает движение струнных:



<sup>1</sup> Заключительные слова стиха не подходят к возвращению *Grave*. Во всяком случае, применение формы увертюры для этого хорального хора не очень удачно.

<sup>2</sup> Тексты арий частично составлены из других строф хорала Риста.

Скорее всего напрашивается сравнение с арией бичевания «Erbarm es Gott» из «Страстей по Матфею». Действительно, это движение символизирует ряд последовательных ударов. Бах вспоминает изречение Иеремии, которое имел в виду поэт, сочиняя этот текст, — «Слово мое не подобно ли молоту, разбивающему скалы?»<sup>1</sup> — поэтому и вводит ритм ударов молота. Достаточно живо исполненная, эта ария производит сильное впечатление. Неудивительно, 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»):

375



Грозно звучит слово «Bann» («изгнание») во вступительном дуэте кантаты «Sie werden euch in den Bann tun» (№ 44). Чтобы усилить ощущение ужаса, в инструментальных басах появляются квинтовые шаги:

376



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 «Es ist und bleibt der Christen Trost» на первый взгляд смущает:

377



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; на третье воскресенье после Богоявления; 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 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, hin geht die Zeit, her kommt der Tod»:

378



<sup>1</sup> Иеремия 23, 29.

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:



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 «Mein Gott, wie lang, ach lange». В этой волнующей пьесе изображается душевный покой сердца в объятиях Бога; 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, на шестое воскресенье перед Пасхой) основан на следующей теме:



Приведенная тема все время обрывается, повторяется только ее начало. Кажется даже, что Бах изображает здесь птиц небесных, клюющих семя, о которых рассказывается в воскресном Евангелии на этот день (Лука 8, 4—15). 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, на тринадцатое воскресенье пос-

ле Троицы). Когда Иисуса спросили, какая заповедь наибольшая, он ответил, что на заповеди любви зиждется весь закон и пророки<sup>1</sup>. 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, восьмое воскресенье после Троицы) и «Nimm, was dein ist» (№ 144, девятое воскресенье перед Пасхой), по-видимому, так мало возбуждали его фантазию, что он использовал для них почти одну только старую музыку. Это находит свое подтверждение в неудачной декламации<sup>2</sup>. Оригинальным является только интересный хор в стиле мотета «Nimm, was dein ist und gehe hin» из кантаты № 144, в котором инструментальные басы все время повторяют «Gehe hin!» («Иди»):

381



Новый мир открывается в кантате «Du Hirte Israel, höre» (№ 104, на воскресенье Божьего милосердия, то есть второе воскресенье после Пасхи). 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 совершенство обеспечивают этой кантате успех у любой публики. Она принадлежит к тем произведениям, которые призваны уничтожить страх перед Бахом.

<sup>1</sup> Евангелие от Матфея, 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.

<sup>2</sup> Несомненно не оригинален вступительный хор кантаты № 136 «Erforsche mich Gott». 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 кантаты «Nimm, was dein ist», то неестественность декламации обеих арий может быть объяснена только тем, что Бах подставил под готовую музыку новые тексты.

Кантаты «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» (№ 167, на день св. Иоанна) и «Bringet dem Herrn Ehre seines Namens» (№ 148, на восьмое воскресенье после Троицы) 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, на воскресенье после Рождества) принадлежит Ноймейстеру. По музыке видно, что Бах с любовью работал над ним. Слова о прощении со старым годом и «прекрасном приближении» 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 чередуется с солирующим басом.

То, что мистическое начало так ослабевает в произведениях этого времени, по-видимому, объясняется текстами. В двух следующих кантатах прославляется тоска по смерти. Первая — «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn» (№ 157), сольная кантата для тенора и баса, — написана для праздника Сретения. Симфоническое сопровождение вступительного дуэта напоминает первую арию кантаты № 22 «Jesus nahm zu sich die zwölf». 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 в праздник Сретения и четыре дня спустя повторена на траурных торжествах в честь умершего в глубокой старости камергера Иоганна Христофа фон Поникау<sup>1</sup>.

О смерти и юности проповедует кантата «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» (№ 8, на шестнадцатое воскресенье после Троицы), написанная на тему рассказа 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

<sup>1</sup> См. *Шнумма* II, с. 243.

картины в E-dur, о которой Шпитта сказал, что она соткана из весенних звучаний колокольчиков и аромата цветов и пронизана атмосферой церковного двора весной.

В теноровой арии «Was willst du dich, mein Geist, entsetzen, wenn meine letzte Stunde schlägt» 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 царил 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 чтит страдальицу почти как святую<sup>1</sup>.

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, ассессор фрейбургского суда, 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<sup>2</sup>.

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».

<sup>1</sup> О Христиане Эбергардине см. *Шнумта* II, с. 444 и след.

<sup>2</sup> См. с. 89.

Бах неверно указал дату церемонии; она происходила на день раньше<sup>1</sup>. 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 Готшета 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.

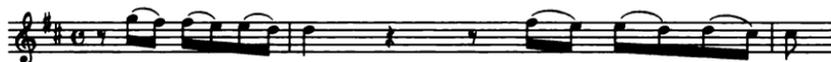
Хотя текст разделен на строфы, Бах решил разработать его «посовременному», в формах итальянских речитативов и арий. Возникшие из-за этого технические трудности разрешены им очень искусно.

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»<sup>2</sup>.

Сопровождение первого хора «Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl» 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:

384



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 ежедневно,  
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 умолкают сперва флейты, затем гобои, потом скрипки и альты, за ними обе гамбы, лютни, и, наконец, звучит один бас:

385



<sup>1</sup> Sicul. Das thränkende Leipzig (1727). Здесь помещен отчет о траурной церемонии. См. *Шнумма* II, с. 447. Начало цитаты дополнено по контексту.

<sup>2</sup> *Forkel*. S. 36.

Это изображение колокольного звона, последовательное вступле-ние различных инструментов и затем умолкание их так же реалистично, как и изображение игры волн поспешно текущего ручья в кантате № 7 «Christ, unser Herr, zum Jordan kam». Напротив, похоронный звон в кантате № 8 «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» 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») передаст 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 — фигурный «An dir, du Vorbild großen Frauen», другой — заключительный «O Königin, du stirbst nicht»; последний написан в простой песенной форме и выдержан в нежном движении триолями.

Используя в оркестровке гобой 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 Эбергарины.

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<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. Для текстов арий он поручил Пикандеру обработать некоторые поэтические мысли своего веймарского либреттиста Франка. Использованы были и отдельные образы «Страстей» 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 поэтического 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 попадают

<sup>1</sup> О «Страстях» 1725 года см. с. 431 и след.

<sup>2</sup> О сочинении Брокеса и его значении для баховских «Страстей» см. с. 68 и след.

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 переключки 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. Рекомендуются 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:



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 «Распи» 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:



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 большей 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 певцов 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 вышупомянутые 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:



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. Услылав мотив:



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 вечере и там пить с ними новое вино<sup>1</sup>.

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 интен-

<sup>1</sup> См. об этом месте также с. 332 и 333.

сивные, 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 сопровождением 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 удастся передать невыразимую тайну того благоговейного настроения, которое охватывает нас при размышлении о снятии с креста?

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 вдоха, столь характерными для Баха:





В музыке должно звучать трогательное всхлипывание! Но для этого надо, чтобы инструменты действительно играли слигванные 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 ступшеваться.

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 «*Biß 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:



В басах же — дрожащие шестнадцатые на одной и той же ноте. Мы уже знаем по кантате № 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort», 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:



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:



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 fällt 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:



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





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:



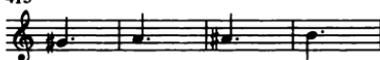
Он изображает неуверенные шаги дочери Сиона: она кидается то в одну сторону, то в другую, останавливается, оглядывается. Значение мотива подтверждается родством с целым рядом других мотивов шага в кантатах. Наиболее же убедительно сравнение с темой басовой арии «Ach, wo hol' ich Armer Rat» из кантаты № 25 «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe», в которой Бах тоже изображает беспомощное блуждание:



Обратим внимание и на шаги, встречающиеся в сопровождении, например:



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, мечущуюся 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» («Сжался») 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, что общего у этой веселой соль-мажорной 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 «Ach, lieben Christen, seid getrost» 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:

420 <sup>a)</sup> Ария «Gebt mir meinen Jesum wieder», первый мотив

б) Ария «Gebt mir meinen Jesum wieder», второй мотив

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 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:



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:



Две последние ноты объясняют смысл второй половины фразы. Их надо выделить настолько сильно, чтобы крик:



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 Кирины, 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 heg» («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, распяты 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», предвещающая 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 органнне 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 вознаграждает все усилия.

Исполнять «Страсти по Матфею» без купюр за один раз нецелесообразно, если только нет возможности посвятить этому все послеобеденное время и предусмотреть перерыв в один или два часа. Лучше всего исполнять первую часть в субботу вечером, а вторую — в воскресенье во второй половине дня. При этом по возможности нужно выбрать воскресенье в Великом посту. Самое глубокое впечатление создается в том случае, если исполнять первую часть в Великий четверг, а вторую часть — в Страстную пятницу во второй половине дня. Если же обстоятельства вынуждают исполнять «Страсти» за один раз, то, 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 Фрёбера, 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» (№ 197a) как самостоятельное произведение не сохранилась. Большая ее часть вошла в венчальную кантату № 197 «Gott ist unsre Zuversicht» (Б. XIII № 3). 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<sup>1</sup>.

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 «Herr, so weit die Wolken gehen, gehet deines Namens Ruhm»

<sup>1</sup> Можно рекомендовать вставить эту арию в какую-нибудь рождественскую кантату. Ее изначальный текст гласит:

O du angenehmer Schatz,  
Hebe dich aus denen Krippen,  
Nimm davor auf meinen Lippen  
Und in meinem Herzen Platz.

О сокровище,  
Выйди из яслей,  
Оставшись у меня на устах  
И в моем сердце.

Сопрановая ария «Das Vergnügen und Lust» также взята из рождественской кантаты. И первая часть венчальной кантаты, по-видимому, тоже заимствована.

столь чудесно сталкиваются, что кажется, будто видишь белые облака на небесном своде, о которых упоминает текст. Заключительный хорал «Dein ist allein die Ehre» с интерлюдиями духовых должен был бы звучать на каждом новогоднем богослужении<sup>1</sup>.

Сольная кантата для альты, тенора и баса «Ich steh' mit einem Fuß im Grabe» (№ 156, на третье воскресенье после Богоявления) 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:

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, большое 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 Güte».

Кантата «Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» (№ 159) тоже сольная — для альты, тенора и баса. Ее вступительный дуэт-ариозо покоится на мотиве шага:

431

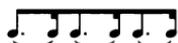


Трогательное впечатление производит остановка на септимере: Иисус останавливается, оборачивается к ученикам и сообщает им, что идет навстречу смерти. Басовую партию прерывает речитатив для альты — душа размышляет о крестном пути своего Спасителя. Кантата заканчивается прекрасной басовой арией; текст ее написан со вкусом.

<sup>1</sup> Сопрановая ария «Fort und fort» является переработкой одного из номеров светской кантаты «Умиротворенный Эол» (Б. XI/2, с. 189 и след.).

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<sup>1</sup>.

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 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ». Во второй арии «Ich esse mit Freuden mein weniges Brot» 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, на второй день Троицы) тоже сольная. Чтобы вознаградить слушателя за отсутствие хора, Бах начинает кантату первой частью из Третьего Бранденбургского концерта (Б. XIX, с. 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 «Greift das Heil, ihr Glaubenshände» символизирует крепость веры; этим объясняется ее скованность:

432



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, на день архангела Михаила) 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, Б. XXIX, с. 29 и след.) и подписал под него текст к первому хору<sup>2</sup>. Дуэт, в тексте которого говорится: «Бодрствуй, святая стража, ночь уже почти прошла», сопровождается облигатным фаготом. Кажется, что видишь в ночном сумраке

<sup>1</sup> Шпитта называет эту кантату по первому хоралу «Auf, mein Herz! Des Herren Tag». Мощная тема воскресения из дуэта «Ich lebe, mein Herze» приводится на с. 367.

<sup>2</sup> При исполнении светской кантаты можно воспользоваться цифровойкой, указанной в переработанном хоре.

первые лучи солнца. Сопрановая ария «Gottes Engel weichen nie» по музыкальной привлекательности — шедевр.

Кантата «Ich habe meine Zuversicht» (№ 188, на двадцать первое воскресенье после Троицы) — сольная для сопрано, альты, тенора и баса. В качестве вступления к ней, как указано в партитуре, надо играть на органе клавишинный 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<sup>1</sup>.

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 клавишинных концертов<sup>2</sup>.

Также и арии перерабатываются из инструментальных пьес. Например, ария «Stirb in mir» из кантаты № 169 «Gott soll allein mein Herze

<sup>1</sup> Это: «Erschallet, ihr Lieder» (№ 172; Троица, переработка более раннего произведения, см. с. 423), «Geist und Seele wird verwirret» (№ 35, двенадцатое воскресенье после Троицы, сольная кантата для альты); «Gott sei allein mein Herze haben» (№ 169; восемнадцатое воскресенье после Троицы, сольная кантата для альты); «Ich geh' und suche mit Verlangen» (№ 49, двадцатое воскресенье после Троицы, сольная кантата для сопрано и баса); «Wir danken dir, Gott» (№ 29; кантата к дню выборов совета 27 августа 1731 г.); «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (№ 27, шестнадцатое воскресенье после Троицы); «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» (№ 170, шестое воскресенье после Троицы, сольная кантата для альты).

<sup>2</sup> Увертюра кантаты «Ich habe meine Zuversicht» (№ 188) — концерт d-moll, который, в свою очередь, является переложением скрипичного концерта; симфония кантаты № 169 «Gott soll allein mein Herze haben» заимствована из клавирного концерта E-dur; финал этого концерта снова повторяется в симфонии кантаты № 49 «Ich geh' und suche mit Verlangen». Прелюдия кантаты № 29 к дню выборов магистрата 27 августа 1731 г. «Wir danken dir, Gott» является переработкой первой части сюиты E-dur для скрипки соло.

haben» представляет собой не что иное, как сицилиану из клавишинного 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 «Geist und Seele wird verwegget» 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 «Ich geh und suche mit Verlangen», в которых применяется концертирующий орган. Заимствована и музыка заключительного дуэта «Dich hab ich je und je geliebt», что подтверждается безвкусной декламацией:



Альтовая ария «Willkommen! Will ich sagen» из кантаты № 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» тоже не является образцом повествования в звуках.

Сольная кантата для альты «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 obbligатный 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 «Gott soll allein mein Herze haben» и № 29 «Wir danken dir, Gott» 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 церкви Св. Николая, где рюкпозитив был испорчен, ему так и приходилось поступать. Иначе он не мог бы сыграть кантату на перевыборы магистрата № 29 «Wir danken dir Gott», 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 отношении — написан в манере Генделя. Сопрановая ария «Gedenk an uns», возможно, возникла из сицилианы какого-либо инструментального концерта.

Трогателен хор кантаты «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, hin geht die Zeit, her kommt der Tod» (№ 27). Как и в кантате № 72, медленный неумолимый ритм ударов маятника у струнных и в басу передает слова: «Проходит время»:



«Течение времени» сопровождает хор, поющий хоральные строфы, го- бои присоединяются со своими жалобными вздохами<sup>1</sup>.

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 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ».

Применение облигатного органа вскоре, по-видимому, разочарова- ло Баха. Позднее он уже не пишет подобных кантат.

В начале тридцатых годов Бах, кажется, начинает понимать неудов- летворительность своих кантатных текстов. Он стремится снова к хоральной кантате. Вначале Пикандер ищет среднего пути между совре- менной свободной и хоральной кантатой. Он предлагает Баху тексты, в которых хоральные строфы чередуются со свободно сочиненными сти- хами. Так, уже первую строфу хорала «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (№ 27) он прерывает речитативом-размышлением. Аналогично прерываются две строфы песни в кантате на пятое воскресенье после Троицы «Wer nur den lieben Gott lässt walten» (№ 93).

<sup>1</sup> В кантате № 72 «Alles nur nach Gottes Willen» время также олицетворяют удары маятника. См. с. 449.

## 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:



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<sup>1</sup>:



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<sup>2</sup>. 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,

<sup>1</sup> Мотив радости в басовых фигурах арии «*Er kennt die rechten Freudenstunden*» приведен на с. 388.

<sup>2</sup> Это:

1. «*Christus, der ist mein Leben*», № 95, шестнадцатое воскресенье после Троицы.
2. «*Der Herr ist mein getreuer Hirt*», № 112, праздник Божьего милосердия, второе воскресенье после Пасхи.
3. «*Ein' feste Burg ist unser Gott*», № 80, день Реформации.
4. «*Es ist das Heil uns kommen her*», № 9, шестое воскресенье после Троицы.
5. «*Gelobet sei der Herr*», № 129, Троица.
6. «*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*», № 177, четвертое воскресенье после Троицы.
7. «*In allen meinen Taten*», № 97, не привязана к определенному воскресенью года, очевидно, использовалась также как венчальная кантата.
8. «*Lobe den Herren*», № 137, двенадцатое воскресенье после Троицы.
9. «*Nun komm, der Heiden Heiland*», 2-я композиция, № 62, первый адвент.
10. «*Sei Lob und Ehr*», № 117, не привязана к определенному воскресенью.
11. «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*», № 140, двадцать седьмое воскресенье после Троицы.

что орган вообще не принимал участия: большой орган молчал, а сопровождение Бах вел по партитуре на позитиве. При повторении же этих кантат в церкви 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 *santus 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 не полностью удовлетворяют нас — их тексты слабы. В целом ряде случаев (кантаты № 97, 100, 107, 112, 117, 129, 137, 177) Бах пытается писать речитативы 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»

12. «Was willst du dich betrüben», № 107, седьмое воскресенье после Троицы.
13. «Was Gott tut, das ist wohlgetan», 1-я композиция, № 98, двадцать первое воскресенье после Троицы.
14. «Was Gott tut, das ist wohlgetan», 2-я композиция, № 99, пятнадцатое воскресенье после Троицы.
15. «Was Gott tut, das ist wohlgetan», 3-я композиция, № 100.

Первый хор в третьей обработке «Was Gott tut, das ist wohlgetan» аналогичен первому хору во второй. Третья композиция, вероятно, использовалась как венчальная кантата. Обе первые композиции, очевидно, близки по времени создания. Еще одна кантата, «Nun danket alle Gott» (№ 192, Б. XLI), сохранилась не полностью. Форма увертюры, в которой написан вступительный хор кантаты «In allen meinen Tagen», позволяет предположить, что в основе этого хора лежит сочинение кётенского или веймарского периода.

из кантаты № 117 «Sei Lob und Ehr». В басовой арии кантаты № 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» 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: достигнешь 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 «In allen meinen Taten» он передает мотивом, составленным из последовательностей нисходящих и восходящих нот<sup>1</sup>:

439



Если большинство этих хоральных кантат не производит впечатления как целое, то виноваты в этом тексты. Последние состоят из случайно сопоставленных строк, лишенных внутреннего драматического единства, в музыкальном же отношении они недостаточно отделены друг от друга. К тому же в большинстве хоралов слишком много строк.

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 драмати-

<sup>1</sup> Экстравагантный мотив радости из первой арии кантаты «Gelobet sei der Herr» приведен на с. 389. Уже цитировался и мотив тревоги из арии «Streite, siege, starker Held», кантата «Nun komm, der Heiden Heiland» (№ 62) — с. 373. Приводилась и музыкальная иллюстрация текста «Wir waren schon zu tief gesunken» («Мы слишком низко уже пали») в кантате «Es ist der Heil uns kommen her» (№ 9) — с. 368.

ческое художественное произведение, совершенное которого нельзя себе представить.

Таковы кантаты «Ein' feste Burg» (№ 80) и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (№ 140).

Кантата № 80 «Ein' feste Burg» написана, по всей вероятности, в 1730 году ко дню Реформации, который в этом году отмечался особенно торжественно в связи с двухсотлетием «аугсбургского вероисповедания».

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, которую ведет за нас избранный самим Богом человек:



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 «Es erhob sich ein Streit», 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...»

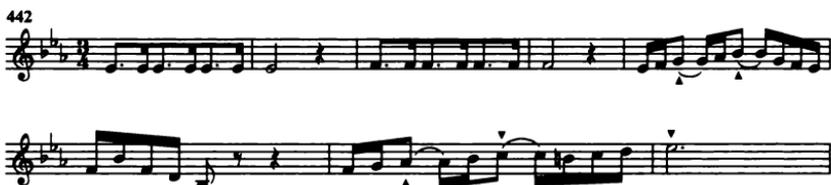
Еще одна ожесточенная атака — и враг отступает. Эта хоральная строфа окаймляется двумя мистическими пьесами: «Komm in mein Herzenshaus» («Приди в дом моего сердца») и «Wie selig sind doch die» («Как блаженны те»); обе взяты из веймарской кантаты «Alles was von Gott geboren»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эта кантата предназначалась для третьего воскресенья Великого поста. В Лейпциге Бах не нашел для нее применения, поскольку там во время Великого поста кантаты не исполнялись.

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, на двадцать седьмое воскресенье после Троицы) 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, причём не следует бояться слишком сильного подчеркивания; чем резче акцент, тем яснее смысл мотива<sup>1</sup>.

Вторая строфа «Zion hört die Wächter singen» («Сион слышит пение стражи») передается простым танцевальным мотивом:



Хоральная мелодия вступает диссонансом к этому сопровождению, 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 одногласно — струнные играют в унисон с сопровождением контрабасов<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шпитта думает, что мотив из шестнадцатых обозначает «тайное счастье, изливающееся иногда в блаженном высказывании» (II, с. 291.)

<sup>2</sup> Конечно, орган сопровождает пение. Хорал должен петь не солист, а несколько теноров, так как «стражники» в тексте упоминаются во множественном числе. Шпитта считает, что в этом стихе полнее всего звучит мистический тон кантаты; «хоровод блаженных душ» — так определяет он эту музыку.

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)<sup>1</sup> он использует хоралы, посвященные мыслям о смерти. В первом поется:

Христос — моя жизнь,  
Смерть мне награда.

Оркестр сопровождает пение грустной похоронной колыбельной<sup>2</sup>, скрипки ведут страстно-томительную мелодию:



Колыбельная затихает, речитатив «С радостью я расстанусь» ведет к хоралу «С миром и радостью я отхожу»; мелодия доверчиво покоится на спокойно оживленных восьмых баса. Затем сопрано\*\*\* поет радостную песнь прощания с миром «Valet will ich dir geben» («Я хочу проститься с тобой»); гобой сопровождают пение почти необузданно радостным мотивом:



Фигуры в басу изображают слова: «Ввысь стремлюсь я».

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.

<sup>1</sup> На шестнадцатое воскресенье после Троицы.

<sup>2</sup> Мотив этой колыбельной приводится на с. 376.

<sup>3</sup> Один солист не может исполнить этот *cantus firmus*. Гобой и присоединяющиеся к ним скрипки заглушат его.

Годовщину Реформации лейпцигские церкви торжественно отмечают 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)<sup>1</sup> и обеими кантатами на выборы магистрата «Gott, man lobt dich in der Stille» (№ 120)<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup> и «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 58)<sup>4</sup>. Обе кантаты сольные, первая для альты, 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 вдох 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, «Ach Gott, wie manches Herzeleid»). Вступительный 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<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> С. 418 и след.

<sup>2</sup> Кантата № 120 «Gott, man lobt dich in der Stille» отчасти тождественна с венчальной кантатой № 120а «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» (Б. XIII/1). Особо красиво там первый хор с остро отчеканенным мотивом радости.

<sup>3</sup> Вторая редакция, D-dur, сольная кантата для альты, тенора и баса, на двадцать четвертое воскресенье после Троицы. 1732?

<sup>4</sup> C-dur. В издании Баховского общества она помечена как вторая редакция, хотя ля-мажорная редакция написана, должно быть, позже. На воскресенье после Нового года. 1733?

<sup>5</sup> 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. По поводу этих дуэтов см. с. 378 и след.

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, альтях 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 traue ich nicht» (№ 52, на двадцать третье воскресенье после Троицы) и «Jauchzet Gott in allen Landen» (№ 51, на пятнадцатое воскресенье после Троицы).

Вступление к кантате «Falsche Welt, dir traue ich nicht» (№ 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»:



В радостной теме заключительной арии «Ich halt' es mit dem lieben Gott, die Welt mag nur alleine bleiben» еще слышатся отзвуки первой арии, будто музыка говорит, что отверженный людьми нашел радость у Бога.

Кантата № 51 «Jauchzet Gott in allen Landen» — блестящее колоратурное произведение для сопрано и трубы, полное увлекательнейшей жизни, как это сразу видно из инструментальной темы первой арии:



В последней арии сопрано поет хорал «Sei Lob und Preis mit Ehren» («Хвала и честь и слава»); заключительное аллилуйя разработано в виде концерта для сопрано и трубы с оркестровым сопровождением. Всем певицам, изучающим Баха, надо рекомендовать эту кантату для еже-

дневного упражнения, но по-настоящему спеть ее может только светлое детское сопрано<sup>1</sup>.

Из сольных кантат для альты 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»<sup>2</sup>.

Вторая альтовая кантата «Widerstehe doch der Sünde» (№ 54, в рукописи отсутствует указание на соответствующее воскресенье) начинается с зловещего септаккорда:



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:



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:



В восходящем движении



надо делать сильное crescendo, причем, как бы противодействуя метру, каждый раз сильно выделять последнюю восьмую; она должна звучать

<sup>1</sup> От этой кантаты сохранилась еще другая редакция текста, указывающая на то, что музыка сочинена на праздник архангела Михаила. Этот текст гласит: «Jauchzet Gott in allen Landen! Mit den Engeln laßt uns heut' unserm Gott ein Loblied singen» («Воскликните Богу, все народы! С ангелами ныне воспоем хвалебную песнь Богу нашему»).

<sup>2</sup> Forkel, S. 62.

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 «Herr, gehe nicht ins Gericht», очень напоминающем эту арию<sup>1</sup>. Мотив

452



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  $\frac{6}{8}$ .

Трудно сказать, как правильнее акцентировать вступительную арию сольной кантаты «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (№ 56, на девятнадцатое воскресенье после Троицы):

453



или так:



Ich will den Kreuz - stab

Второй вариант соответствует естественному акценту слова «Kreuzstab», но первый характернее, так как выделение заключительной синкопы четко обрисовывает восходящую линию во всей ее суровости<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup> в сопровождении речитатива-ариозо: «Мои блуждания по миру подобны морскому плаванью», 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.

И басовая кантата «Ich habe gepug» (№ 82, на Сретение) посвящена размышлению о смерти. Она изображает тоску по небесной жизни

<sup>1</sup> С. 443.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Приводится на с. 362.

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, закройте нежно, блаженно!»:

454



Кантата заканчивается экстатической радостью, которая внезапно вырывается в последней арии «Ich freue mich auf meinen Tod» («Я радуюсь моей смерти»).

Эту кантату Бах переделал и для сопрано, очевидно для своей жены. Колыбельную арию «Schlummert ein» 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, альты, тенора и баса «Siehe, ich will viel Fischer aussenden» (№ 88)<sup>1</sup>. 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 пошло 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 альты, тенора и баса «Was soll ich aus dir machen, Ephraim» (№ 89, на двадцать второе воскресенье после Троицы). Текст взят из пророчеств Осии (11, 8):

Как поступлю с тобою, Эфраим?  
Защитить ли тебя, Израиль?  
Поступлю с тобою, как с Адамою,  
Сделаю ли тебе, что Севоиму?<sup>2</sup>  
Повернулось во мне сердце мое;  
Возгорелась вся жалость моя!

Текст передается тремя темами. Первая, в басу, изображает, по видимому, гнев Божий:

455



<sup>1</sup> На пятое воскресенье после Троицы. Интересно, что в сопровождении ариозо «Fürchte dich nicht, denn von nun an wirst du Menschen fangen» («Не бойся, отныне будешь ловить человек» [Лука 5, 10]) Бах использует мотив радости. См. с. 388.

<sup>2</sup> Адама, Севоим (Зебоим) — города, наказанные за содомский грех.

Гобои изливаются в жалобных вздохах:



В скрипках слышится мучительный вопрос:



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 «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes?», в тексте которого содержится аналогичный вопрос. Оркестровое сопровождение этого хора строится на теме, почти тождественной теме скрипок из «Was soll ich aus dir machen, Ephraim».

Чудом полифонического искусства является декламация первого хора кантаты «Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben» (№ 109, на двадцать первое воскресенье после Троицы). 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<sup>1</sup>. Бах применяет для этого тяжеловесный ритм:



В арии «Kommt, 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, на десятое воскресенье после Троицы) Бах отдельно 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:



<sup>1</sup> С. 375.

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, на четырнадцатое воскресенье после Троицы) 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, запинаящийся шаг, что и ария «Ach, nun ist mein Jesus hin!» из «Страстей по Матфею».

В последней, сопрановой арии «Öffne meinen schlechten Liedern» 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<sup>1</sup>.

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 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben» была впервые напечатана в 1830 году.

<sup>1</sup> Die ganze Welt ist nur ein Hospital,  
 wo Menschen von unzählbar großer Zahl  
 Und auch die Kinder in der Wiegen  
 an Krankheit hart danieder liegen.  
 Der einen quälet in der Brust ein hitz'ges Fieber böser Lust;  
 Der andre lieget krank an eign'er Ehre häßlichem Gestank;  
 Den dritten zehrt die Geldsucht ab  
 und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab...

Весь мир — всего лишь больница,  
 где бесчисленное множество людей  
 и даже дети в колыбелях  
 лежат в болезнях.  
 Одного мучит жар злой похоти,  
 другой лежит в зловонии своей гордости,  
 третьего терзает  
 и до поры сводит в могилу сребролюбие.

Мы никогда не поймем, как мог Бах переделать главный хор этой кантаты в Кюрие мессы, альтовую арию «Weh der Seele!» — в Qui tollis и теноровую «Erschrecke doch!» — в Quoniam ti solus<sup>1</sup>. Более варварских пародий невозможно себе представить.

Небесным светом проникнута кантата на Вознесение «Wer da glaubet und getauft wird» (№ 37). Легко себе представить, как Бах передает музыкой слова заключительной арии «Der Glaube schaffet der Seele Flügel», где говорится о том, что вера дает душе крылья, дабы она поднялась на небо.

<sup>1</sup> Маленькие мессы g-moll и F-dur, Б. VIII.

## СВЕТСКИЕ КАНТАТЫ

**А**ВТОР СВЕТСКИХ КАНТАТ оставался забытым еще дольше, чем автор духовных. Форкель знал только «Крестьянскую кантату» (№ 212)<sup>1</sup>. 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, с. 3 и след.). Она была исполнена 23 февраля 1716 года, когда герцог Христиан Саксен-Вейсенфельский праздновал свое тридцатипятилетие. По этому случаю он устроил большую охоту. Приглашен был и герцог Вильгельм Эрнст, 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<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> Форкель, с. 62.

<sup>2</sup> Текст кантаты напечатан в «Духовных и светских стихотворениях» Франка. Часть вторая. 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 оstinатный 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 герцога 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<sup>1</sup>:



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»). Герцог Христиан Вейсенфельский снова услышал 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<sup>2</sup> —  
Христиана корона!

Все эти различные применения кантаты известны по авторским ремаркам в партитуре.

<sup>1</sup> В речитативе Дианы и Эндимиона (с. 9), в речитативе Пана (с. 11) и в дуэте Дианы и Эндимиона (с. 23); страницы указаны по изданию Баховского общества.

<sup>2</sup> Дионой или Дионеей древние греки называли мать богини любви Афродиты, самое Афродиту, а также супругу Зевса. (Прим. Я. С. Друскина.)

Отдельные номера перешли даже в духовные сочинения. Переработанный заключительный хор «Ihr lieblichste Blicke» стал вступительным хором кантаты № 149 «Man singt mit Freuden vom Sieg» (на день св. Михаила). В кантате № 68 «Also hat Gott die Welt geliebt» (на понедельник после Троицы) 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:



Басовая же фигура заимствована из светской кантаты:



Строго говоря, переработку нельзя назвать удовлетворительной. Простая ария из охотничьей кантаты более цельна и красивее переработки, которая в конце концов производит впечатление новой заплатки на старом платье<sup>1</sup>.

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» (№ 173а), причем ограничился двумя голосами (сопрано и бас)<sup>2</sup>.

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 «Erhötes Fleisch und Blut» (на понедельник после Троицы). О характере текстовой переработки достаточно свидетельствует первый речитатив:

<sup>1</sup> На эту же тему Бах написал еще небольшое трио для скрипки, гобоя и клавира. См. Б. ХХІХ, с. 250—251.

<sup>2</sup> Б. ХХІХ, с. 3 и след. Двухголосный заключительный номер озаглавлен «Соро», 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*

Светлейший Леопольд!  
Сказать, как ты любим,  
Твой Ангальт вновь желает;  
И Кётен вместе с ним  
Хвалу тебе слагает,  
Светлейший Леопольд!

*Троицкая кантата*

Земная плоть и кровь!  
Тебя возвысил Бог,  
Дав сыну при рождении,  
Чтоб муками он мог  
Нам принести спасенье,  
Земная плоть и кровь!

В 1725 году князь Кётенский 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*» (№ 36a). 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*» (№ 36c)<sup>1</sup>.

Музыка очень характерно передает эти подъемы и взлеты вверх:



Основываясь на ее торжественном характере, Бах поручил переработать текст для духовной кантаты на первый адвент, 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)<sup>2</sup> — 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*» — написана, должно быть, в 1721 году; она была исполнена, по-видимому, в Новый год или по какому-нибудь другому случаю в княжеском доме<sup>3</sup>. Кантата состоит лишь из сольных номеров и дуэтов; небольшой хор заключает кантату. Это произведение было также переработано в духовную кантату с новым текстом «*Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*» (№ 134). Кантата предназначалась для третьего дня празднования Пасхи.

Особое очарование исходит от светской свадебной кантаты «*Weichet nur, betrübte Schatten*» («Скройте, печальные тени»; № 202). Она

<sup>1</sup> Музыка сохранилась с этим текстом. Б. XXXIV, с. 41 и след.

<sup>2</sup> Четыре различных текста к кантате помещены в Б. XXXIV, предисловие, с. 16 и след.

<sup>3</sup> Б. XXIX, с. 209 и след. Начало кантаты попорчено. Относительно ее хронологии см.: *Шнитца* II, с. 823—824.

написана для сопрано соло как застольная музыка; имена оброченных неизвестны<sup>1</sup>. Кантата сохранилась случайно; если бы Ринк, ученик Пейтера 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:

467 Adagio  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
p

В это время гобой поет страстно-томительную, мечтательную мелодию; такие мелодии создавал только Бах<sup>2</sup>.

Ария, воспевающая резвых коней, на которых Феб мчится через возрожденный мир, начинается так:

468 Allegro assai

Набросок к этой теме встречается в заключительном Allegro шестой сонаты для скрипки и клавесина<sup>3</sup>, 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. 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: чество-

<sup>1</sup> Б. XI/2, с. 75 и след.

<sup>2</sup> Приводится на с. 389.

<sup>3</sup> См. с. 285. Соната помещена в Б. IX, с. 154 и след.

вание 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<sup>1</sup>. Со студентами в первое время он тоже не имел никакого контакта, так как не руководил ни одной из Collegium musicum. Состоятельные горожане не считали его композитором, способным сочинять галантные и чувствительные мелодии. Лейпцигские патриции тоже ожидали большего от кётенского и вейсенфельсского придворного композитора. Поэтому весьма вероятно, что Бах за всю свою жизнь в Лейпциге получил только незначительную долю заказов на музыку «по случаю». Гёрнер 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<sup>2</sup>. Кантата «Der zufriedengestellte Aeolus» («Умиротворенный Эол»; № 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,

<sup>1</sup> С. 87 и след.

<sup>2</sup> Текст кётенской поздравительной кантаты «Schwingt freudig empor» (№ 36с, 1726) написан тоже Пикандером. См. с. 497.

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 Augustus»<sup>1</sup>.

Музыкальное изображение исключительно разнообразно. В первом хоре и в речитативе живописуется дикое буйство выпущенных на свободу ветров<sup>2</sup>. 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:



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,

<sup>1</sup> Конечно, автор текста имел в виду известную сцену из «Энеиды» Вергилия.

<sup>2</sup> С. 349.

ihr Feinde» (№ 205a), 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Нет, из этого только видно, как он торопился, чтобы его общество первым отпраздновало коронавание 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 Готтлиб Корте (1698—1731) был утвержден профессором римского права<sup>3</sup>. Вступительный марш исполнялся духовыми при входе в актовй 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<sup>4</sup>. 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 острую 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 качья (taille); I и II скрипок; альты, континуо. Как показывают инструментальные партии, на каж-

<sup>1</sup> Этот текст сохранился в Дрезденской библиотеке. Напечатан у Шпитты (II, с. 881).

<sup>2</sup> Шпитта II, с. 457.

<sup>3</sup> Б. XX/2, с. 73.

<sup>4</sup> Б. XIX, с. 16 и 30.

дый голос, кроме третьей трубы и литавр, приходилось по несколько 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» (№ 207a)<sup>1</sup>.

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», которая в указателе Брейткопфа, выпущенном ко дню архангела Михаила 1761 года, упоминается как исполнявшаяся 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<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. Король был тогда в Лейпциге и слушал музыку Баха из окна дома Апеля. Музыка 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 изображения, он заставляет говорить реки — Плейсе и Нейсе<sup>4</sup>. Впоследствии Бах изменил текст, поставив Аполлона и Меркурия на место Плейсе и Нейсе и заставив их петь во славу города Лейпцига и его магистрата (№ 216a)<sup>5</sup>. 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, с. 3) и «Kaffeekantate» («Кофейная кантата»; № 211). Обе написаны около 1732 года.

<sup>1</sup> Новый текст с несколькими вновь сочиненными речитативами помещен в Б. XX/2, с. 141 и след.

<sup>2</sup> Сообщено в Б. XX/2, с. 51 и след. Текст написан коллегой Баха магистром Винклером.

<sup>3</sup> Сообщено в Б. XX/2, предисловие, с. 43. См. также *Шнумта* II, с. 459. Текст имеется в Лейпцигской городской библиотеке.

<sup>4</sup> От этой кантаты сохранились только партии вокальных голосов (сопрано — Нейсе, альт — Плейсе).

<sup>5</sup> Оба текста помещены в Б. XX/2, предисловие, с. 46 и след. См. также *Шнумта* II, с. 465, 891.

Сюжет «Феба и Пана» Пикандер заимствовал у Овидия, однако он внес и много своего, чтобы приспособить текст к музыке<sup>1</sup>. 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:

473 *Vivace e Allegro*



Выбирают третейский суд; Феб просит быть его защитником Тмола, Пан — Мидаса.

Затем Феб поет мелодию — прототип целого ряда баховских тем, выражающих невыразимо страстное томление:

474



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:

475



В средней части — *Largo* — Пан пародирует элегическую тему Феба в угловатом четырехдольном размере:

476



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, вдохновенную 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»

<sup>1</sup> Б. XI, с. 3 и след.

надеть еще колпак с бубенцами, звон которых слышен в сопровождении арии:



В 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<sup>1</sup>. 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 Фома доставлял Баху такие же неприятности, как Бидерман — его ученику. Поэтому Бах живо заинтересовался дискуссией, вызванной этим трактатом; все видные музыканты во 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»<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. Правда, Шейбе опубликовал свои взгля-

<sup>1</sup> «Johann Sebastian Bach als Polemiker». Westermannsche Monatsschrift 1856.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. Шпитта II, с. 373 и след. Соответствующие документы — у Адлунга и Марпурга.

<sup>3</sup> 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, с. 473 и след.).

ды на музыку кантора церкви Св. Фомы впервые в 1737 году в своем журнале «Hamburger Critischer Musicus»<sup>1</sup>, 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.

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.

Орбиллом называет себя воинственный школьный учитель у Горация; под именем Гортензия, латинского риторика, скрывается, конечно, Эрнести; ненавистный ректор школы Фомы занимался преимущественно латинской риторикой.

<sup>1</sup> О Шейбе и Бахе см. с. 129 и след.

Кофейная кантата «Schweigst stille, plaudert nicht» (№ 211) менее призывательна. Ее назначение — только развлекать<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

Сюжет поэмы Пикандера следующий: папаша Шлендриан<sup>3</sup> хочет отучить свою дочь Лизхен от кофе. «Отец, не будь 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»<sup>4</sup> 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.

<sup>1</sup> Б. XXIX, с. 141 и след. Текст напечатан в «Серьезно-шуточных и сатирических стихотворениях Пикандера». Часть третья. Лейпциг, 1732. Там же помещено «Состязание между Фебом и Паном».

<sup>2</sup> См. *Шпумта* II, с. 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).

<sup>3</sup> Schlendrian по-немецки значит рутина, старый обычай, что С. Городецкий удачно переводит словом «стародум». См.: *И. С. Бах. Кофейная кантата. Музгиз, 1934. (Прим. Я. С. Друскина.)*

<sup>4</sup> «Frankfurter Nachrichten», 1739. См.: *Шпумта* II, с. 473.

Сопрановая кантата «Von der Vergnügbarkeit» («О довольстве», № 204; Б. XI/2, с. 105 и след.) 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 религиозные мотивы. Подлинная удовлетворенность — это спокойствие и упокоение в Боге. Так банально начатое произведение заканчивается прославлением «божественного довольства», которое бедных делает богатыми и равняет с князьями. Вот каким было душевное состояние великого немецкого мистика Баха, принявшего облик «уютного» бюргера XVIII века.

Однако Бах стремится 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 драма была сочинена по случаю дня рождения наследного принца, которому исполнилось тогда одиннадцать лет<sup>1</sup>. 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 каждый 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<sup>2</sup>. Вообще Шпитта принимает светские кантаты Баха только с некоторыми оговорками.

<sup>1</sup> Б. XXXIX, с. 121 и след.

<sup>2</sup> Шпитта II, с. 460.

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 Сластолюбие 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.

*Рождественская оратория:*

Спи, дорогой, освежи себя сном,  
Добрый 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 эхо обусловлено текстом. В арии же из «Рождественской оратории» эффект эхо 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, взвизгивает 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:

480



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:

481



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»<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> Шпитта II, с. 460.

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 der Königin zu Ehren»<sup>1</sup>. Она была 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 знаками J. J. (Jesu Juva — «Иисус помоги») и S. D. Gl. (Soli Deo Gloria — «Единому Богу слава»).

Текст написан самим Бахом: в сборнике программ, изданном у Брейткопфа, автор не назван<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. 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»; № 205а)<sup>4</sup>.

Осенью того же года король и королева приехали в Лейпциг. Бах спешно пишет кантату «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen» («Славь свое счастье, благословенная Саксония»; № 215; Б. XXXIV, с. 245). 5 октября она была исполнена на рыночной площади перед окнами дома, где остановилась королевская чета.

<sup>1</sup> Б. XXXIV, с. 177 и след. 8 декабря был день рождения королевы.

<sup>2</sup> Оригинальное издание текста хранится в Дрезденской королевской библиотеке. Следовательно, программы высылались ко двору.

<sup>3</sup> *Кантата ко дню рождения*

*Рождественская оратория*

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.

<sup>4</sup> С. 500 и след.

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»<sup>1</sup>.

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 врагов  
(Хоть им нередко туго приходилось),  
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 симфоническую 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» («Крадись, игривые волны»; № 206; Б. XX/2, с. 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:

482

piano forte piano

<sup>1</sup> Б. XXXIV, предисловие, с. 30.

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. Кажется 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, с. 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 Шмет-

тау 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»<sup>1</sup>.

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 нападков 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»<sup>2</sup>. 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»; № 30а), написана в 1737 году<sup>3</sup>. 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 стбит вождельня,  
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.

<sup>1</sup> Б. XXXIV, с. 48 и след.; там же приведен и текст.

<sup>2</sup> *Шпитта* II, с. 462.

<sup>3</sup> Б. XXXIV, предисловие, с. 36 и след., 325 и след.

По аналогичному случаю сочинена кантата «*Mer hahn en neue Oberkeet*» («У нас новое начальство»; № 212<sup>1</sup>. Она исполнялась, когда камергеру Карлу Генриху фон Дискау 30 августа 1742 года было пожаловано 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<sup>2</sup>.

Бах с удовольствием взялся за сочинение веселой деревенской музыки, так как он любил шутку. Почти все части построены на танцевальных мотивах; увертюра — попури 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<sup>3</sup>. 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 валтор-

<sup>1</sup> Б. XXIX, с. 175 и след.

<sup>2</sup> *Bitter*. С. Ph. Emanuel und W. F. Bach. II, с. 215.

<sup>3</sup> О происхождении этих мелодий см.: *Шнитца* II, с. 659; там же приведены и другие народные напевы.

на. 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 и Пана» для текста «Dein Wachstum sei feste»; текст поется на музыку песни Пана «Zum Tanze, zum Sprunge»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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 Берлинской королевской библиотеке.

Произведение относится к последнему творческому периоду и принадлежит к тому же грациозному искусству, которое Бах создает в «Фебе и Пане»<sup>3</sup>. Полна лукавой привлекательности ария «Schweig, 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»; № 210a), в которой в самых общих выражениях поется хвала искусству<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. 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...»

<sup>1</sup> См. с. 502 и след. В первоначальном виде этот номер приведен в Б. XI/2, с. 38.

<sup>2</sup> Б. XXIX, с. 69 и след. Как и другая свадебная кантата, «Скройтесь, печальные тени», и эта написана для сопрано.

<sup>3</sup> Ария «Großer Gönner, dein Vergnügen» заимствована из кантаты № 30a, где она фигурирует с текстом «So wie ich die Tropfen zolle» (Б. XXXIV, с. 338).

<sup>4</sup> В таком облике кантата приводится в: Б. XXIX, с. 245 и след.

<sup>5</sup> См. с. 504 и след.

Вполне в баховском духе заключение вступительного речитатива:

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)<sup>1</sup>. Первая написана для баса с сопровождением чембало — это единственный случай у Баха; во второй — для сопрано соло — сопровождение поручено струнным и флейте. Прекрасная симфония 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 познакомиться музыкальный мир с Бахом — автором привлекательной музыки. Прошел уже почти век с тех пор, как опубликована большая 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», «Скройте, печальные 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 Баховское общество имело смелость в первых же концертах выступить со светскими кантатами, в их числе исполнялись «Скройте, сумрачные

<sup>1</sup> Б. XI/2, с. 93 и след. и XXIX, с. 45 и след. Первая из них снабжена одновременно и хорошим немецким переводом. Третья итальянская кантата «Andro dall colle al prato» утеряна. См.: *Шпунта* II, с. 467.

тени», «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, печальные 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»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

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» помечен на вокальных партиях как «мотет на погребение покойного профессора и ректора Эрнести»; он умер в октябре 1729 года.

<sup>1</sup> Мотет «Ich lasse dich nicht» принадлежит Иоганну Христофу Баху и сохранился в копии, сделанной Иоганном Себастьяном; жалько, 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.

<sup>2</sup> 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».

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 богослужбной музыке, не интересовало композиторов того времени. Они занимались только «главной музыкой» — кантатой. По некоторым указаниям в актах, посвященных делу Краузе<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>.

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 «Fürchte dich nicht, ich habe dich erlöset; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein». В тексте мотета «Jesu meine Freude» Бах перемежает строфы мистической песни с разъясняющими их стихами восьмой главы Послания к римлянам; задумано это 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<sup>3</sup>. В письме к Гёте Цельтер обещает своему другу, что он почувствует себя «в центре мира, если пожелает услышать какой-либо мотет Баха»<sup>4</sup>. 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.

<sup>1</sup> С. 101 и след.

<sup>2</sup> См.: *Шпитта* II, с. 903.

<sup>3</sup> См. с. 168, где приведено свидетельство Рохлица о неожиданно возникшем у Моцарта увлечении Бахом.

<sup>4</sup> См. с. 174. Правда, возможно, что Цельтер под «мотетом» подразумевает кантату; мы знаем со слов Мендельсона, что он исполнял таковые в узком кругу.

Что касается исполнения мотетов, то остается спорным, петь ли их а *sappella* или поддерживать голоса органом, а при желании и инструментами.

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 а *sappella* 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 Orchestre*» («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 а *sappella* 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 saccia*. — 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 хоро-вых произведений. В кантатах находим целый ряд хоров, которые, в сущности, являются теми же мотетами<sup>1</sup>. Они тоже не имеют самостоятельного оркестрового сопровождения, инструменты только поддерживают вокальные голоса. Одновременно они показывают, как далек Бах от идеала подлинного пения а 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<sup>2</sup>. 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 а 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 звуко-

<sup>1</sup> См. хор «Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit kommen wird» из кантаты «Es ist euch gut, daß ich hingehe» (№ 108), хор «Wer an ihn glaubet, wird nicht gerichtet» из кантаты «Also hat Gott die Welt geliebt» (№ 68), вступительные хоры из кантат: «Christum wir sollen loben schon» (№ 121), «Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit» (№ 14), «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (№ 38) и «Ach Gott vom Himmel sieh darein» (№ 2).

<sup>2</sup> 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.

вая окраска получает своеобразную прелесть и становится слышной каждая деталь голосоведения. Если опыты с инструментальным сопровождением мотетов разочаровывали, то лишь потому, что ограничивались 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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Как уже было указано в главе об истории хоральных мелодий, 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»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> О песенном сборнике Шемелли и участии Баха в его создании см. с. 19 и след.

<sup>2</sup> Все мелодии из сборника Шемелли приведены в Б. XXXIX. Сочинениями Баха считаются: «Vergiß mich nicht», «Dir, dir Jehova will ich singen», «Mein Jesus, was für Seelenweh», «Gott wir groß ist deine Güte», «Kommt Seelen, dieser Tag», «Kommt wieder aus der finstern Gruft», «Komm süßer Tod», «Ach, daß nicht die letzte Stunde», «O liebe Seele, zieh die Sinnen», «Ich halte treulich still», «Ich liebe Jesum alle Stund», «Selig wer an Jesum denkt», «Jesu, deine Liebeswunden», «Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt», «Eins ist Not! Ach Herr dies eine», «O finstre Nacht, wann wirst du doch», «Dich bet' ich an, mein höchster Gott», «Jesu, Jesu, du bist mein», «Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange», «Ich steh' an deiner Krippe hier», «So wünsch' ich mir zu guter Letzt», «Auf, auf, die rechte Zeit ist hier», «Ich laß dich nicht», «Meines Lebens letzte Zeit».

<sup>3</sup> Bist du bei mir, geh ich mit Freuden  
zum Sterben und zu meiner Ruh.  
Ach, wie vergnügt wär' so mein Ende,  
Es drückten deine lieben Hände  
Mir die getreuen Augen zu.

Если ты со мной, то я с радостью  
пойду навстречу смерти.  
Каким прекрасным был бы мой конец,  
Если бы твои милые руки  
Закрыли мои преданные глаза.

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»<sup>1</sup>. Арию же о трубке для курения он сочинил сам<sup>2</sup>. Как и две арии из первой «Клавирной книжечки» — «Bist du bei mir» и «Gedenke doch», она содержит размышление о смерти.

- <sup>1</sup> Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an,  
Daß unser beider Denken niemand erraten kann.  
Die Liebe muß bei beiden allzeit verschwiegen sein,  
Drum schließ' die größten Freuden in deinem Herzen ein.

Если хочешь подарить мне свое сердце, сделай это тайно,  
чтобы никто не угадал наши мысли.  
О любви оба должны молчать,  
потому спрячь свои восторги у себя в сердце.

- <sup>2</sup> So oft ich meine Tabakpfeife, mit gutem Knaster angefüllt,  
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,  
So gibt sie mir ein Trauerbild  
Und füget diese Lehre bei, daß ich derselben ähnlich sei.

Когда я беру свою трубку, набитую хорошим табаком,  
просто так, ради удовольствия,  
она являет мне печальную картину  
и напоминает меня самого.

## XXXII

# ОРАТОРИИ

**С**ОХРАНИЛСЯ 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.

Проставленное 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<sup>1</sup>.

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 теноровой арии «Ich will nur dir zu Ehren leben», альтовой арии «Bereite dich

<sup>1</sup> Из «Dramma per musica zu Ehren der Königin» заимствованы:

1. Хор «Jauchzet, frohlocket» (I кантата).
2. Ария «Großer Herr und starker König» (I кантата).
3. Ария «Frohe Hirten eilt» (II кантата).
4. Хор «Herrscher des Himmels» (III кантата).

Из «Геркулеса на распутье» заимствованы:

5. Ария «Bereite dich Zion» (I кантата).
6. Ария «Schlafe mein Liebster» (II кантата).
7. Дуэт «Herr dein Mitleid» (III кантата).
8. Хор «Fallt mit Danken» (IV кантата).
9. Ария «Flößt mein Heiland, flößt dein Name» (IV кантата).
10. Ария «Ich will nur dir zu Ehren leben» (IV кантата).

Из кантаты *gratulatoria in adventum regis* (приветственная кантата по случаю прибытия королевской четы) «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (исполнялась 5 октября 1734 г.) заимствованы:

11. Ария «Erleucht' auch meine finstre Sinnen» (V кантата).

Из неизвестных кантат «по случаю» взяты следующие номера:

12. Ария «Schließe mein herze dies selige Wunder» (III кантата).
13. Хор «Ehre sei dir, Gott, gesungen» (V кантата).
14. Терцет «Ach wann wird die Zeit erscheinen» (V кантата).
15. Хор «Herr, wenn die stolzen Feinde toben» (VI кантата).
16. Ария «Nur ein Wink von seinen Händen» (VI кантата).
17. Ария «Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken» (VI кантата).

Zion» и дуэта «Herr dein Mitleid» особенно ясно обнаруживает, насколько нарушилась связь музыки с текстом<sup>1</sup>. Даже неподготовленный слушатель почувствует, что текст чужд музыке: большинство арий не трогает его особенно сильно. По 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 «Lasset uns hingehen» 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 «Ehre sei Gott» и № 26 «Lasset uns nun gehen» 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 agt», 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 симфонии, 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

<sup>1</sup> Подробности см. на с. 508.

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 симфонии 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 симфонию, тот неизбежно задаст вопрос: действительно ли Бах хотел вложить в нее то, что мы ищем и чего не могут «отгадать» исполнители?<sup>1</sup>

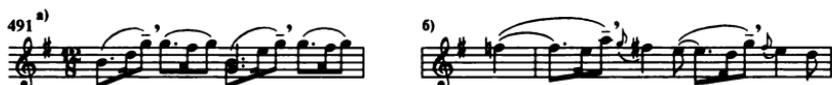
Но если подойдем к этой симфонии непредвзято, то можем найти в ней совсем другое содержание. Смысл пьесы станет ясным тому, кто уже знает, что мотив струнных и флейт в этой симфонии появляется у Баха тогда, когда речь заходит об ангелах<sup>2</sup>. Заметим еще, что пьеса исполняется двумя различными 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 парит сонм 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 *riano* 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 *riano*, как будто ангелы прислушиваются к свирели пастухов. Так в эту пьесу вносится прекрасная и естественная смена звучностей, и всякий слушатель сможет сразу понять ее.

<sup>1</sup> Шпитта считает основным настроением симфонии «привлекательность восточной идиллии и серьезность северной ночи с ясным звездным небом» (II, с. 411).

<sup>2</sup> См. с. 366, где приведены обе темы симфонии.

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. Для первого вечера хорошо подходит предрождественское или рождественское время, для второго — крещенское.

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<sup>1</sup>.

Можно даже вычеркнуть все арии — большого вреда от этого не будет; скорее действие выделится красивее и яснее<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

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 нахо-

<sup>1</sup> Можно, например, выбросить басовую арию № 8 «Großer Herr» из первой части, теноровую № 15 «Frohe Hirten» из второй, альтовую № 31 «Schließe mein Herz» из третьей и басовую № 47 «Erleucht auch» из пятой; требуются купюры в сопрановой арии № 39 «Flößt mein Heiland» из четвертой части и в терците «Ach wann wird die Zeit» из пятой части. Можно выбросить и небольшие речитативы «Was Gott dem Abraham» «Ja, mein Herz».

<sup>2</sup> Речь идет только о больших самостоятельных ариях «Bereite dich Zion», «Großer Herr», «Frohe Hirten», «Herr dein Mitleid», «Schließe mein Herz», «Flößt mein Heiland», «Ich will dir zu Ehren», «Erleucht' auch meine finstre Sinnen», «Ach wann wird die Zeit», «Nur ein Wink», «Nun mögt ihr stolzen Feinde». Сольные номера созерцательного характера, относящиеся к действию, должны быть оставлены. Мы предлагаем 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.

<sup>3</sup> Конечно, тогда выпадает и предшествующий арии речитатив № 18 «So geht denn hin», и альтовый речитатив № 32 «Ja, ja mein Herz» из третьей части. Непонятно, почему Бах помещает колыбельную после сообщения ангелов. И в случае неполного сокращения арий колыбельную рекомендуется перенести на подходящее ей место.

дим в сохранившихся партиях, это произведение действительно было ораторией: мать 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<sup>1</sup>.

Величественно оркестровое изображение торопливости и поспешного бега в этой части оратории. Интересно отметить, что первоначально текст гласил: «Kommt, gehet und lauffet»; 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 сопровождается первые и вторые скрипки под сурдину, их удваивают флейты; это одна из лучших духовных колыбельных, когда-либо написанных Бахом. Когда ее слушаешь, кажется, что в дремоте глядишь на слегка оживленную поверхность моря и созерцаешь вечность<sup>2</sup>:



Альтовая ария «Saget mir geschwinde, wo ich meinen Jesum finde» в подвижном оркестровом сопровождении изображает нетерпеливое ожидание, о котором говорит текст. Заключительный гимн «Preis und Dank» написан в стиле Sanctus из си-минорной мессы. Прекрасная симфония 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, динамичного хора, возможно,

<sup>1</sup> См. предисловие к Б. XXI/3. Можно считать установленным, что произведение было создано в 1736 г. Даты двух последних редакций установить сейчас невозможно.

<sup>2</sup> Текст арии следовало бы слегка изменить, чтобы немного реже упоминался «потный платок» Иисуса.

заимствована из какой-либо светской торжественной кантаты. Эти подзрения вызваны не всегда удовлетворительной декламацией, например:

493



Sucht sein Lob recht zu - - - ver - glei - chen

или:

494



Lo - bet Gott

Однако некоторые недостатки декламации не вредят общему впечатлению от этого захватывающего хора.

Заключительный хор разработан в виде хоральной фантазии на последнюю строфу песни «Gott fährt 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 тот день скорей!

Мистический любовный жар пылает в музыке к этим словам. Все сопровождение повторяет страстный мотив:

495



## XXXIII МЕССЫ

**В** МЕСТЕ С ПРОШЕНИЕМ о пожаловании титула придворного композитора, помеченным 27 июля 1733 года<sup>1</sup>, Бах посылает своему государю голоса Кюрие 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: Кюрие (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 Кюрие 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.

<sup>1</sup> Об этом прошении см. с. 100 и след.

Партии Credo достались Эммануилу; он исполнял эту часть мессы в Гамбурге со своим собственным инструментальным вступлением. Сохранились и партии Sanctus; сейчас они находятся в Берлинской королевской библиотеке. В заключении автографа партитуры этой части сказано, что партии хранятся у графа Шпорка в Богемии.

Имперский граф Франц Антон фон Шпорк<sup>1</sup>, штатдхальтер Богемии, был близок с лейпцигскими художниками и учеными. По-видимому, он живо интересовался музыкой; услышав 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 штатдхальтер 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 раздано в разные руки, другие же пропали, между прочим, часть их отдана садовнику для обвертывания деревьев»<sup>2</sup>.

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»)<sup>3</sup>.

Кстати отметим, что в мессе есть заимствованные номера. Gratias перешло в мессу из кантаты «Wir danken dir» (№ 29); Qui tollis взято из кантаты «Schauet doch und sehet» (№ 46); Patrem omnipotentem — из кантаты «Gott, wie dein Name» (№ 171); Crucifixus — из кантаты «Weinen, Klagen» (№ 12); Osanna — из светской кантаты «Preise dein Glücke» (№ 215); Agnus Dei — из кантаты «Lobet Gott in seinem Reiche» (№ 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 су-

<sup>1</sup> О графе Шпорке см.: *Шнумта* II, с. 523.

<sup>2</sup> См. предисловие к Б. VI. Неизвестно, были ли это посланные графу Шпорку партии Sanctus, так как заметка в заключении партитуры уже не может быть точно расшифрована.

<sup>3</sup> См. *Шнумта* II, с. 521. Баховское общество, издавшее мессу в 1855 году, еще не знало этой партитуры.

ществуют еще в другой форме и с другим, однородным по настроению текстом.

Взволнованная возвышенность — вот что определяет содержание си-минорной мессы. С первого же аккорда Кюрие 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* одновременно католическая и протестантская и при этом столь же загадочна и непостижимо глубока, как и религиозное чувство ее автора.

Уже в первых номера выступает двойная сущность мессы. Начальный хор Кюрие *eleison* — Господи, помилуй — величав; торжественная молитва возносится к Богу; святая соборная христианская Церковь взывает к Небесному Отцу и преклоняется перед ним; кажется, будто все новые толпы присоединяются к молению<sup>1</sup>.

*Christe eleison* проникнуто светлой бодростью. Это радостно-доверчивая мольба души к своему Спасителю.

В последнем хоре Кюрие 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 Кюрие к Gloria? Вначале кажется, что лучше это делать сразу, без перерыва, — тогда контраст сильнее. Все же правиль-

<sup>1</sup> Непонятно, почему многие дирижеры кончают эту часть *pianissimo* вместо *fortissimo*. Вступление темы в басу требует возможно более звучного проведения ее.

нее сделать беззвучную, довольно длительную 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 «*Nominibus bonae voluntatis*» указывает на более живой темп всей второй части.

Прекрасное скрипичное сопровождение к *Laudamus te* типично для баховского мотива радости<sup>1</sup>. В *Gratias agimus*, как и в последнем Кюрие, сталкиваются две родственные темы, каждая из которых требует своего темпа. Первые слова этого хора передаются удивительно бодрой и спокойной темой:

498



Дальше, при словах «*Propter magnam gloriam tuam*», появляется значительно более оживленный мотив:

499



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 собой по тексту, и это должно быть отмечено в исполнении при переходе от одной части к другой.

<sup>1</sup> Приведен на с. 387.

Сольные номера из этих частей исполняются обычно слишком медленно; если же певцы добавляют еще от себя свои *gallentandi*, то живое течение музыки совсем нарушается<sup>1</sup>.

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, связанная с образом Бога-Отца, включает *Credo* и *Patrem omnipotentem*; вторая, повествующая о Христе, состоит из *Et unum deum*, *Et incarnatus est*, *Crucifixus*, *Et resurrexit*; к третьей группе, посвященной Святому Духу, относятся *Et in spiritum sanctum* и *Confiteor*. Три группы разделяются совсем короткими паузами, отдельные же части из каждой группы исполняются непосредственно друг за другом<sup>2</sup>.

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*. Он понимал, что представлялось мысленному взору греческих Отцов Церкви, когда они стремились доказать, что Христос единосущен Богу-Отцу, и вместе с тем установить различие и независимость ипостасей. Для Баха-догматика параллелизмы в тексте *Et in unum Dominum* (И во единого Бога) —

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> На правильную группировку номеров мессы надо обратить серьезное внимание, так как она очень сильно влияет на восприятие, а литургическое сознание некоторых современных дирижеров не всегда достаточно развито для того, чтобы не допускать ошибочных, произвольных пауз.

deum de deo (Бога от Бога), lumen de lumine (Света от Света), genitum, non factum (рожденного, несотворенного), consubstantialem (единосущного) — не пустые слова для озвучивания; он знал, о чем идет речь, и представил это в музыке. Он поручает обоим певцам петь одни и те же ноты, но таким образом, чтобы партии различались; поэтому голоса движутся в строгой канонической имитации; один голос возникает из другого, подобно тому, как Христос рождается от Отца:

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

Так мастер доказывает, что догмат может быть выражен в музыке гораздо яснее и доступнее, нежели в формулах. Истолкование этих фраз «Никео-Цареградского Символа Веры» породило борьбу и войны, которые многие века лихорадили Восток и в конце концов привели к возникновению ислама. В баховском изложении догма становится близкой и понятной даже не склонному к догматике человеку.

В свежей, как роса, живо и стремительно протекающей музыке баховской арии «Et in spiritum sanctum» композитора вдохновляет слово «vivificantem» («животворящего»), он изображает «животворящий дух»:

504

В заключении дуэта «Et in unum Dominum» при словах «Descendit de coelis» («Сошедшего с небес») появляется нисходящий мотив:



В хоре *Et incarnatus* небесный дух витает над землей, ищет существо, в котором мог бы воплотиться:



При словах «*Et homo factus est*» («И воочеловечился») он успокаивается и опускается вниз:



И сразу же мотив появляется в басу, передавая так унижение Бога, принявшего человеческую плоть.

*Crucifixus* построен на остигнatom 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, как будто в то время, когда мастер создавал эту музыку, в самой глубине его души звучало слово умирающего Спасителя: «Совершилось».

Хор *Et resurrexit* передает победное ликование искупленного человечества. Обратим внимание не только на великолепную линию смелой, стремительной темы, но и на прекрасную естественность декламации:



Тема хора *Credo* — прекрасный старинный григорианский напев:



Уверенное и непрерывное движение в восемь четвертей 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:



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 альтом и с девяносто второго — в победоносном увеличении в теноре. Вот этот напев<sup>1</sup>:

511

Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma  
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Своеобразно передает Бах «*Et expecto resurrectionem mortuorum*»<sup>2</sup>. Ожидаешь таинственно-госкующей музыки; вместо этого инструменты передают ликование избранных в день суда и радостно проводят мотив воскресения:

512

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 шестой главе Книги пророка Исаии, откуда и взят текст. В начале шестой главы там рассказывается, как Господь Саваоф сидел на высоком троне, а окру-

<sup>1</sup> «Верую во едино крещение во оставление грехов».

<sup>2</sup> «Чаю воскресения мертвых».

жавшие 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:

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 с его религиозным чувством — это спокойное заключение целого, умиротворение. В бетховенском *Agnus Dei* крик о спасении измученной души звучит со страшной силой, тогда как у Баха это песнь спасенной души.

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* — Даруй нам мир — тоже скорее доверчивая надежда и прославление мира, чем мольба. Глубокий смысл заключен в тождественности этой музыки с музыкой хора на слова *Gratias agimus* — Благодарим Тебя. 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 него 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<sup>1</sup>. Кто сопровождал симфоническую 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*.

<sup>1</sup> См. замечания Зейфферта — *Vachjahrbuch* 1904, S. 72 ff.

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 подобных 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<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>. 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 торжественно 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 мес-

<sup>1</sup> С. 520 и след.

<sup>2</sup> 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 exspecto 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.

сы... или хотел исполнять. В письмах к Гёте 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 Берлинским 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 Кюрие 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<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> На основании сохранившихся кантат можно доказать следующие заимствования:

<i>Месса f-moll:</i>	«Qui tollis» и «Quoniam»	из кантаты № 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben»
	«Cum sancto spiritu»	из кантаты № 40 «Dazu ist erschienen»
<i>Месса A-dur:</i>	«Gloria»	из кантаты № 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ»
	«Qui tollis»	из кантаты № 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht»
	«Quoniam»	из кантаты № 79 «Gott der Herr ist Sonn' und Schild»
	«Cum sancto spiritu»	из кантаты № 136 «Erforsche mich Gott»
<i>Месса g-moll:</i>	«Kyrie»	из кантаты № 102 «Herr, deine Augen»
	«Gloria»	из кантаты № 72 «Alles nur nach Gottes Willen»
	«Gratias», «Domine», «Cum sancto spiritu»	из кантаты № 187 «Es wartet alles auf dich»
<i>Месса G-dur:</i>	«Kyrie», «Quoniam»	из кантаты № 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht»
	«Gloria», «Domine Deus»	из кантаты № 79 «Gott der Herr ist Sonn' und Schild»
	«Gratias»	из кантаты № 138 «Warum betrübst du dich»
	«Cum sancto spiritu»	из кантаты № 17 «Wer Dank opfert»

Подробнее см. предисловие к Б. VIII.

Шпитта считает Кюрие из мессы A-dur оригинальной; однако не всегда безупречная декламация заставляет предполагать, что и это Кюрие заимствовано из какой-либо утерянной кантаты.

Willen» (№ 72). Gloria мессы A-dur является переработкой басового соло с хором «Friede 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 Кугие мессы F-dur. Это прекрасный краткий четырехголосный хор, в котором валторны и гобои трижды играют хоральную мелодию «Christe, du Lamm Gottes»; этой мелодией Бах воспользовался и в кантате № 23 «Du wahrer Gott und Davids Sohn». В вокальном басу проводится Кугие из литании. Вот две мелодии, проходящие через это произведение:

514 <sup>a)</sup> «Christe, du Lamm Gottes»

6)

Ky - ri - e e - lei - - -  
 son Chri - ste e - lei - son.  
 Ky - ri - e e - lei - son  
 e - lei - son

Поскольку литания пелась только во время Великого поста и в пред рождественское время, а в первый адвент исполнялось концертного характера Кугие, то Шпитта предположил, что первая часть мессы F-dur была сочинена именно для этого воскресенья. Она являет собой прекрасный пример единения протестантской и католической церковной музыки.

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 не знаменитых, немецких и итальянских<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перечень этих копий см. в предисловии Руста к Б. XI/1, также: *Шпитта II*, с. 510.

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».

## КАНТАТЫ, СОЗДАННЫЕ ПОСЛЕ 1734 ГОДА

**С**ОХРАНИЛОСЬ 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.

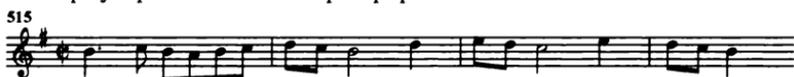
Кантата «Lobe den Herrn, meine Seele» (№ 143, вторая композиция) была исполнена, вероятно, в день Нового, 1735 года. Текст арии «Tausendfaches Unglück, Schrecken» («Тысячи несчастий, ужасов») рассказывает о войне и повсеместной нужде, изнурявшей народы в течение прошлых месяцев; Саксония же, оглядываясь 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 аллилуйя. 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<sup>1</sup>. В первой, «Unsre Stärke heißt zu schwach, unserm Feind zu widerstehen» («Наши силы слишком слабы, чтобы сопротивляться врагу»), оркестр изображает шум мировой битвы, во время которой верующие молят о помощи; во второй, «Gott, bei deinem starken Schützen sind wir von den Feinden frei» («Под твоей крепкой защитой, Боже, мы свободны от врагов») — мощный терцет двух гобоев и континуо выражает идею крепкой Божьей защиты.

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<sup>2</sup>.

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 собою и вокальные голоса<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. Музыкальное изображение, как правильно заметил Шпитта, очень напоминает использованное в арии с хором из кантаты № 80.

<sup>1</sup> Автор понимает здесь «реалистическую манеру» как изображение в музыке описываемых в тексте событий. (Прим. М. С. Друскина.)

<sup>2</sup> Как правильно замечает Шпитта, текст в начале речитатива читается так: «Ja, hätte Gott es zugegeben», а не «Ja, hätt'es Gott nicht zugegeben», как написано в издании Баховского общества.

<sup>3</sup> Шпитта (II, с. 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, с. 162 и след.).

<sup>4</sup> См. с. 373 и след.

Из следующих кантат, предназначенных для воскресений после Пасхи, девять можно объединить в одну группу. Они охватывают промежуток времени от второго воскресенья после Пасхи до третьего дня празднования Троицы. Шпитта случайно открыл, что их тексты принадлежат Марианне Циглер, издавшей в 1728 году «*Versuch in gebundener Schreibart*» (Erster Teil)<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

Кантата «*Ich bin ein guter Hirt*» (№ 85, на второе воскресенье после Пасхи) написана для сольного квартета. Она относится к числу наиболее привлекательных лирических произведений композитора. Особенно следует отметить простую и сердечную теноровую арию «*Seht, was die Liebe tut*». Сопрановая ария «*Der Herr ist mein getreuer Hirt*» 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, на третье воскресенье после Пасхи) протекает в непрерывном противополжении темы, построенной на ритме радости, и мотива жалобы:



<sup>1</sup> 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). О Марианне фон Циглер см. также с. 85 гл. VIII. В сборнике стихов Марианны Циглер нет текстов кантат № 43 «*Gott fährt auf mit Jauchzen*» и № 85 «*Ich bin ein guter Hirt*»; тем не менее по своему характеру и стилю эти тексты близки ее творчеству и не могут быть приписаны никому другому.

<sup>2</sup> *Шнумма* II, с. 550 и след. Это кантаты «*Ich bin ein guter Hirt*» (№ 85, *Misericordias* — второе воскресенье после Пасхи), «*Ihr werdet weinen und heulen*» (№ 103, *Jubilate* — третье воскресенье после Пасхи), «*Es ist euch gut, daß ich hingehe*» (№ 108, *Kantate* — четвертое воскресенье после Пасхи), «*Bisher habt ihr nichts gebeten*» (№ 87, *Rogate* — пятое воскресенье после Пасхи), «*Gott fährt auf mit jauchzen*» (№ 43, *Vознесение*), «*Auf Christi Himmelfahrt allein*» (№ 128, *Vознесение*), «*Sie werden euch im den Bann tun*» (№ 183, вторая композиция, *Exaudi* — воскресенье между Вознесением и Троицей, то есть шестое воскресенье после Пасхи и последнее перед Троицей), «*Wer mich liebet, den wird mein Wort halten*» (№ 74, первый день Троицы), «*Also hat die Welt geliebt*» (№ 68, второй день Троицы), «*Er ruhet seinen Schafen*» (№ 175, третий день Троицы).

В последней теноровой арии «Erholet euch, betrübte Schatten» мотив радости вовлекает все голоса оркестра в буйно оживленный танец. Эта музыка воплощает слова из средней части: «О радость ни с чем не сравнимая»<sup>1</sup>.

Текст кантаты «Es ist euch gut, daß ich hingehe» (№ 108, на четвертое воскресенье после Пасхи) 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» (Иоанн, 16, 7) — Бах передает в басовом ариозо, в котором струнные сопровождают душистые арабески гобоев д'амур нежными 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»<sup>2</sup>.

Второе изречение — «Когда же придет он, дух истины, то наставит вас на всякую истину» (Иоанн, 16, 13) — разработано в виде мотета. В теноровой арии «Mich kann kein Zweifel stören» 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 «Was mein Herz von dir begehrt, ach, das wird mir wohl gewährt», при этом первая скрипка исполняет мотив радости в разнообразнейших формах. Эта кантата очень точно передает то своеобразное настроение, которым проникнуто прощальное слово Христа в изложении Иоанна.

Тем же настроением проникнута кантата для альты, тенора и баса «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen» (№ 87, на пятое воскресенье после Пасхи). 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.

<sup>1</sup> Басовый мотив в сопровождении этой арии приведен на с. 389.

<sup>2</sup> С. 462.

Музыкальные достоинства текстов Марианны фон Циглер особенно ясно проступают в большой двухчастной кантате «Gott fährt auf mit Jauchzen» (№ 43, на Вознесение). 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 «Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen» скрипки в унисон проводят тему, которая своим волнообразным движением напоминает арию «Gerne will ich mich bequemen» из «Страстей по Матфею»<sup>1</sup>. И здесь восходящее и нисходящее движение мелодии имеет определенный смысл: изображают движение земли и неба, которые, по словам текста, колыхнутся под колесницей возносящегося Господа.

Сопрановая ария, заключающая первую часть кантаты, ритмом марша напоминает вступительное ариозо кантаты «Es ist euch gut, daß ich hingehe» (№ 108)<sup>2</sup>. В тексте идет речь о возвращении сына к отцу. Этим, может быть, объясняется поступательное движение, проходящее через всю пьесу.

В басовой арии «Er ist's, er ist's, der ganz allein» (№ 43), сопровождаемой одной трубой, при описании победы Иисуса используется ветхозаветный образ виноградной давилни. Разумеется, Бах не упускает случая передать в музыке гордую тяжелую поступь; его не пугают даже такие басовые шаги:



Последняя альтовая ария «Ich sehe schon im Geist, wie er zur Rechten Gottes auf seine Feinde schmeißt», 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 гляжу ему вслед». В диалоге двух гобоев чувствуется тоска по небесной родине. И эта пьеса типична для арии свободной формы, которую избирает теперь Бах.

<sup>1</sup> С. 446.

<sup>2</sup> С. 547.

Вторая, меньшая по размерам кантата «Auf Christi Himmelfahrt allein» (№ 128, на Вознесение)<sup>1</sup> 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 хора:



Басовая ария «Auf, auf, mit hellem Schall» — бравурная пьеса для солирующей трубы. Она построена на мотиве радости и несколько напоминает теноровую арию «Erholet euch» из кантаты «Ihr werdet weinen und heulen» (№ 103).

И эта кантата на Вознесение кончается скорее задумчивой, чем блестящей арией.

Кантата «Sie werden euch in den Bann tun» (№ 183, вторая композиция; сольная кантата для сопрано, альты, тенора, баса, на шестое воскресенье после Пасхи) 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 противопоставляются остальные части, выражающие радость смерти. В последней сопрановой арии «Höchster Tröster, Heiliger Geist, der du mir die Wege weist, darauf ich wandeln soll» странствование по пути смерти сопровождается веселой танцевальной музыкой:



Первый хор кантаты «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten» (№ 74, на Вознесение) является переработкой начального дуэта одноименной веймарской кантаты (№ 59). Оттуда же заимствована музыка следующей сопрановой арии «Komm, mein Herze steht dir offen». 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, на второй день празднования Троицы) обе арии основаны на заимствованиях из веймарской светской кантаты № 208 «Was mir behagt ist nur die muntre Jagt»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Для праздников требовалось две кантаты, так как «музицировали» и на вечерней службе тоже. См. с. 92 и след.

<sup>2</sup> Б. ХХІХ, с. 25 и след., с. 12 и след. Ср. также с. 496 настоящей работы.

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».

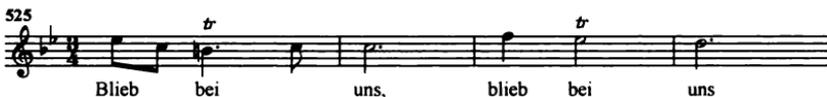
Сольная кантата для альты, тенора и баса «Er rufet seinen Schafen mit Namen» (№ 175, на третий день празднования Троицы) начинается с ариозо и арии для трех флейт. В этих прекрасных пасторальных пьесах композитор применяет не поперечную флейту, а старую — продольную. Последняя басовая ария «Öffnet euch» сопровождается только двумя трубами<sup>1</sup>.

В середине тридцатых годов написаны «Ergreut 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 «Bleib bei uns, denn es will Abend werden» (№ 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:<sup>2</sup>



<sup>1</sup> Теноровая ария «Es dünket mich, ich seh dich kommen» заимствована из светской кантаты «Durchlauchtster Leopold» (№ 173а, Б. XXXIV, с. 32); заключительная гармонизация хора «Nun werter Geist» взята из кантаты «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten» (№ 59).

<sup>2</sup> 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:



При этом передается боязливый трепет:



В Andante средней части трехдольный размер сменяется четырехдольным. Еще больше мольбы и страха слышится при 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 Господом.

Тем же настроением дышит вступительная симфония к кантате «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42, на первое воскресенье после Пасхи), 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<sup>1</sup>.

В пассажах струнных видны тени наступающих сумерек:



Гобой отвечают таким же «парящим» мотивом:



Темнеет... Но страха нет — только бесконечная тоска по миру и покою. Вот первый гобой запел страстно-томительную песню, задерживаясь на длинных нотах; песня исчезает в темной ночи:



<sup>1</sup> 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.

Второй гобой отвечает:



Темнота все более сгущается:



Пьеса заканчивается в миноре. На трепетном биении баса в речитативе поется: «К вечеру той же субботы, когда двери 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 симфонии.

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<sup>1</sup>:



Ликующая радость прорывается в заключительной басовой арии.

От кантаты «Nun ist das Heil und die Kraft» (№ 50, на день архангела Михаила) сохранился только первый двойной хор, столь мощный по общему плану и разработке, что легко примиришься 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<sup>2</sup>. Эта двойная fuga для хора отсылается к числу наиболее впечатляющих вокальных произведений композитора.

Кантата «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes» (№ 48, на девятнадцатое воскресенье после Пасхи) передает рассказ евангелиста Матфея о расслабленном, которого Иисус исцеляет от его страданий и одновременно обещает ему прощение грехов.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Тема приведена на с. 392.

В то время как хор поет слова отчаяния из седьмой главы Послания к римлянам, инструментальное сопровождение неизменно повторяет скорбный вопрос:



В это время трубы и гобои канонно поют хорал «Herr Jesu Christ, ich schrei' zu dir».

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, в молитве к Иисусу: «Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder, sofern es dein Wille, zerstöret danieder» («Если есть на то Твоя воля, разруши Содом греховного тела»). Музыка призывает к радостному приятию смерти. Тема ее уже предвещает страстно-стремительное движение следующей теноровой арии «Vergibt mir Jesus meine Sünden, so wird mir Leib und Seel' gesund» («Если Иисус отпустит мне грехи, то исцелится и тело мое, и душа»). Вот начало темы последней арии:



Поэтому предшествующую арию нельзя исполнять слишком медленно; последнюю же 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 «O Ewigkeit, du Donnerwort!» (№ 20) Бах создает подобную же музыку, только в миноре, чтобы передать внезапное вступление слов: «О человек, спаси свою душу, избегни рабства Сатаны и будь свободен»<sup>1</sup>.

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 ветхозаветные 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.

<sup>1</sup> Тема приведена на с. 448.

Музыкальное родство их<sup>1</sup> 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, на первое воскресенье после Троицы), «*Es wartet alles auf dich*» (№ 187, на седьмое воскресенье после Троицы), «*Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist*» (№ 45, на седьмое воскресенье после Троицы).

В целом наиболее совершенна кантата «*Es wartet alles auf dich*» (№ 187), удовлетворительная и по тексту. Первый библейский стих разработан в виде хора; второй основывается на прекрасном изречении из Нагорной проповеди: «Итак, не заботьтесь и не говорите: что нам есть или что нам пить?..» (басовое ариозо). В альтовой арии «*Du Herr, du krönst allein das Jahr*», заключающей первую часть кантаты, оркестр играет радостную мелодию, в которой Бах отмечает оттенки почти в каждом такте. В сопрановой арии «*Gott versorget alles Leben*» в первой части — *Adagio* — господствует торжественный ритм; при словах «Скройтесь, заботы» появляются стремительно проносящиеся пассажи; темп этой части — *Un poco Allegro*<sup>2</sup>.

Своеобразно неуверенный, колеблющийся ритм сопровождения первой части хора из кантаты «*Brich dem Hungrigen das Brot*» (№ 39) характеризует шествие бедных и бездомных, которых, как рассказывает текст, поддерживая, ведут в дом<sup>3</sup>; вторая часть хора проникнута совсем другим настроением — это хвалебная песнь. Басовое ариозо «*Wohlzutun und mitzuteilen, vergesset nicht*», с которого начинается эта часть, слабее, чем музыка второго библейского стиха из кантаты «*Es wartet alles auf dich*» (№ 187).

Бесформенную фразу из пророка Михея, на которую написан первый хор кантаты «*Es ist dir gesagt, Mensch*» (№ 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*».

<sup>1</sup> Это кантаты: «*Brich dem Hungrigen dein Brot*» (№ 39), «*Es ist dir gesagt, Mensch*» (№ 45), «*Es wartet alles auf dich*» (№ 187), «*Es ist ein trotzig und verzagt Ding*» (№ 176), «*Wer Dank opfert*» (№ 17), «*Unser Mund sei voll Lachens*» (№ 110), «*Wir müssen durch viel Trübsal*» (№ 146).

<sup>2</sup> Маленькая месса *g-moll* (Б. VIII), начиная с *Domine Deus*, состоит исключительно из номеров кантаты «*Es wartet alles auf dich*» (№ 187).

<sup>3</sup> Проблема этого хора рассматривается также на с. 340 и след.

От этой кантаты сохранились еще просмотренные и исправленные Цельтером партии<sup>1</sup>. Он думал, что «освобождает» баховские творения от тонкого слоя позолоченной мишуры и «вскрывает непосредственно скрытое за ней содержание»<sup>2</sup>.

Каждая из кантат — «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (№ 176, на Троицу), «Wer Dank opfert» (№ 17, на четырнадцатое воскресенье после Троицы), «Unser Mund sei voll Lachens» (№ 110, на Рождество) и «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen» (№ 146, на третье воскресенье после Пасхи) — 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:

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 «Dein sonst hell beliebter Schein», 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<sup>3</sup>.

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, с. 66 и след.). Поэтому он оказался окаймленным вступительным и заключительным Grave из этой увертюры<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Примеры редакции Цельтера — Б. Х, предисловие, с. 17 и след.

<sup>2</sup> См. высказывания Цельтера в письме к Гёте, приведенном на с. 165 и след. Но его поправки вызывают только улыбку: будто он намеренно стремится заменить одухотворенную декламацию Баха наиболее бездушной.

<sup>3</sup> Об этом удивительном сочинении см. с. 341.

<sup>4</sup> О вставке хора в увертюру см. также с. 294, где приведена тема Allegro.

Хор кантаты «Wir müssen durch viel Trübsal» (№ 146) вставлен в Adagio клавишинного концерта d-moll (Б. XVII, с. 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»<sup>1</sup>. Элегическое настроение Adagio ре-минорного концерта превосходно подходит к первым словам хора «Многими скорбями надлежит нам»<sup>2</sup>.

Сольное пение в последней кантате — исключительной красоты. Арии немного растянуты, но и это не вредит им. В сопрановой арии «Ich säe meine Zähren mit bangem Herzen» в каждом такте гобой роняют по капле слезы, передавая слова «Я сею свои слезы».



Дуэт тенора и баса «Wie will ich mich freuen» принадлежит к красивейшим и ароматнейшим пьесам, сотканным из мотива радости.

Кантата «O ewiges Feuer» (№ 34), как свидетельствуют старые сохранившиеся партии, переделана из одноименной венчальной кантаты (№ 34а)<sup>3</sup>. Шестнадцатые первой скрипки пробегают через весь хор, как яркие языки огня, воспламеняющие сердца:



Сохранившийся текст не вполне соответствует чудесной колыбельной музыке альтовой арии «Wohl euch, ihr auserwählten Seelen». 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.

<sup>1</sup> Дуэт для тенора и баса «Ehre sei Gott» из этой кантаты является переработкой «Virga Jesse floruit», первоначально принадлежавшей к «Магнификату» D-dur (Б. XI/1, с. 110 и предисловие, с. 11).

<sup>2</sup> Allegro клавишинного концерта d-moll превосходно получается на органе, если давать красивую, не слишком сильную звуковую окраску.

<sup>3</sup> Декламация нового текста не всегда безупречна, о чем свидетельствует первый хор.

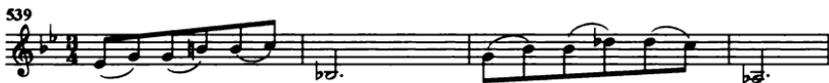
Прекрасный заключительный хор «Friede über Israel», вероятно, является сокращенным вариантом неизвестного подлинника.

И кантата «Freue dich, erlöste Schar» (№ 30) тоже не оригинальна. Ее музыка заимствована из светской кантаты «Angenehmes Wiederau» (№ 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 (может быть, рождественский) 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<sup>1</sup>.

Немногие сохранившиеся сольные кантаты рассматриваемого времени — конца тридцатых годов — относятся почти исключительно к рождественскому и крещенскому времени<sup>1</sup>.

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 да саро. 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 сломя врагов». Чудесно звучат слова средней части: «Сокрушенный дух, не

<sup>1</sup> Это кантаты: «Selig ist der Mann» (№ 57, сопрано, бас, на второй день Рождества), «Süßer Trost, mein Jesus kömmt» (№ 151, сопрано, альт, тенор, бас, на третий день Рождества), «Liebster Jesus mein Verlangen» (№ 32, бас, сопрано, на Богоявление), «Meine Seufzer, meine Tränen» (№ 13, сопрано, альт, тенор, бас, на второе воскресенье после Богоявления), «Es reifet euch ein schreckliches Ende» (№ 90, альт, тенор, бас, на двадцать пятое воскресенье после Троицы).

плачь», а в сопровождении слышатся вздохи скрипок. Душа, радуясь смерти, поет в оживленной арии: «Скоро закончу свою земную жизнь» (вторая сопрановая ария, размер на  $\frac{3}{4}$ ); весело танцуя, она спешит из этого мира к своему Спасителю<sup>1</sup>.

Кантата «Süßer Trost, mein Jesus kömmt, Jesus wird anitzt geboren» (№ 151, сопрано, альт, тенор, бас) состоит, не считая речитативов, из двух арий и заключительного хора. В первой арии скрипки *piano* поют колыбельную младенцу-Христу:

540 *Molto adagio*



В то же время в партиях флейты изобильно представлены пассажи и фигурации.



Тема альтовой арии «In Jesu Demut kann ich Trost, in seiner Armut Reichtum finden» («В смиреннии Иисуса я найду утешение, в Его бедности — богатство») построена так же, как и тема «Gerne will ich mich bequemen» из «Страстей по Матфею». Смирение изображается мелодией, которая опускается вниз, затем поднимается вверх, снова понижается 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 «Weihnet nur, betrübte Schatten» (Б. XI/2). В заключительном дуэте между верующей душой и Иисусом (*Vivace*) улетучиваются все заботы и невзгоды. Тема, в которой гобой все время торопят струнные, такова:

542 *Vivace*



Вторые скрипки и альты на протяжении всей пьесы играют восьмые *staccato*.

<sup>1</sup> Непонятно, почему Шпитта считает эту кантату скорее «домашней духовной музыкой», чем церковным сочинением. Баховские произведения не дают никаких оснований для подобной классификации.

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»<sup>1</sup>. Сумрачное впечатление производят вступительная ария и первый хорал с оркестровым сопровождением.

В первой арии кантаты «Es geißet euch ein schrecklich Ende» (№ 90, альт, тенор, бас, на двадцать пятое воскресенье после Троицы) композитор заставляет несколько раз так декламировать слово «ужасный»:



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. Даже Шпитта вынужден признать здесь живописные замыслы Баха<sup>2</sup>. В этой арии мы 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 изла-

<sup>1</sup> Тема приведена на с. 392.

<sup>2</sup> Подобный образ — колыхание пламени — всегда привлекает Баха.

гать 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 фугированный 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 Бах-художник 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<sup>1</sup>:

«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 талеров, так как владелец их крайне нуждался. Но где сейчас этот цикл, я не знаю».

Его купил, согласно не лишеной вероятности догадке Рохлица, кантор церкви Св. Фомы Долес<sup>2</sup>. Вряд ли цикл хоральных кантат был в то время полным. Рохлиц сообщает только о двадцати шести баховских хоральных кантатах, принадлежавших Долесу.

Партии этих произведений достались 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<sup>3</sup>, например новогодняя кантата «Jesu, nun sei gepreiset» (№ 41); в первой части хора в оркестре главенствует мотив радости, и обе трубы, сопровождая пение, играют прекрасные фигуры:



При словах «чтобы в доброй тишине», когда кончается хвала и переходит к просьбам, мотив радости в сопровождении умолкает. Только к кон-

<sup>1</sup> Б. XXXV, предисловие, с. 29. Кто был адресат, неизвестно.

<sup>2</sup> См. интересную статью Б. Ф. Рихтера «Über die Schicksale der Thomasschule zu Leipzig angehörnden Kantaten J. S. Bachs». Bachjahrbuch 1906, S. 43—73.

<sup>3</sup> Вполне возможно, что и более ранние хоральные кантаты, например № 80 «Ein feste Burg ist unser Gott» и № 95 «Christus ist mein Leben», 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.

цу, 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, на девятое воскресенье после Троицы) 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 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, на девятнадцатое воскресенье после Троицы). Чарующее журчание слышится в партии солирующей скрипки из теноровой арии «Ergieße dich reichlich, du Göttliche Quelle, ach walle mit blutigen Strömen auf mich!», так как в тексте упоминаются «источник» и «ручьи». Главный мотив этого сопровождения снова появляется в большой оркестровой симфонии к первому хору кантаты «Christ unser Herr zum Jordan kam» (№ 7). И ария для баса «Verstummte Höllenheer» тоже производит сильное впечатление. Напротив, сольные номера кантаты № 94 «Was frag ich nach der Welt» 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 «Was frag ich nach der Welt» он разделяет паузой не части слова, а отдельные слова, но так, что это производит не менее странное впечатление:



Обе арии рождественской кантаты № 133 очень характерны. Первая начинается с восклицания: «Утешься!»



Во второй — «Wie lieblich klingt es in den Ohren, dies Wort: Mein Jesus ist geboren» преобладает мистическое настроение; но при словах «в ушах звучит весть» («klingt es in den Ohren») 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 альты скрипки в унисон проводят тему в торжественном ритме<sup>1</sup>, символизируя небесное величие Иисуса, 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 «Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Heiland schon»<sup>2</sup>. В тексте говорится о «радостных прыжках» младенца во чреве Елизаветы, приветствующей Марию. 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:



<sup>1</sup> См. цитату на с. 376. Исполняя это прекрасное произведение, речитатив с хоралом «Der Glanz der höchsten Herrlichkeit» лучше всего выпустить.

<sup>2</sup> Тема приведена на с. 370.

Три флейты играют хорал к речитативу для сопрано «Die Engel, welche sich zuvor vor euch, als vor Verfluchten scheuten, erfüllen nun die Luft im höhern Chor» [«Ангелы, ранее избегавшие вас, как проклятых, заполняют сейчас небо в высшем хоре».] В хоровом терците для сопрано и тенора «O wohl uns» альт ведет мелодию, а инструментальные басы сопровождают ее мотивом ангелов; так Бах представлял себе пение ангелов в «высшем хоре»<sup>1</sup>.

Кантата на Богоявление «Liebster Immanuel» (№ 123) принадлежит к прекраснейшим произведениям баховской мистики. Первый хор очень напоминает вступительный номер из кантаты «Du Hirte Israel» № 104. «Любимейший Эммануил! Любимейший Эммануил!» — восклицает оркестр, инструменты которого все время повторяют начало мелодии:



Кажется, будто народ молит своего господина, чья слава открылась при Крещении, окружает, теснится, чтобы поцеловать край его одежды. Текст необыкновенно красив:

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,  
 Du meiner Seelen Heil, komm nur bald!  
 Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,  
 So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.  
 Nichts kann auf Erden mir Lieb'res werden,  
 Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.

Любимейший Эммануил, князь благочестивых,  
 Исцеление моей души, приди же скорей!  
 Ты, величайшее сокровище, взял мое сердце,  
 Которое горит любовью к тебе.  
 Ничто на земле не может быть мне дороже моего Иисуса.

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 узнаёт 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 го-

<sup>1</sup> 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 «Ehre sei Gott in der Höhe» (№ 21). Мотив приведен на с. 366.

бая д'амур, в которые Бах вложил всю глубину своего чувства. В трагической 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»:



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<sup>1</sup>. Кантата «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 3, вторая композиция, на второе воскресенье после Богоявления) также кончается радостным дуэтом «Wenn Sorgen auf mich dringen»; и каждый голос снова рекомендуется исполнять нескольким певцам. В первом хоре этой кантаты *santus firmus* проходит только в басу. В скорбно-оживленном инструментальном сопровождении особенно ясно слышны вздохи первых скрипок:



Остальные струнные и инструментальный бас придают этому хору маршеобразный характер; этого требует текст, где рассказывается об узком, горестном пути, ведущем на небо. Упрямый остигатный 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:



надо петь так, чтобы слушатель почувствовал торжественное ликование.

Как праздничный, радостный марш звучит дуэт для альты и тенора, передавая слова текста: «Пойду я смелыми шагами». Первая скрипка сопутствует вступлению вокальных голосов:

<sup>1</sup> Вообще многие из позднейших хоральных кантат кончаются простыми дуэтами и терцетами.

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 «Ich will auch mit gebrochnen Augen» мы еще можем обнаружить мотив шага, но теперь музыка, как и в дуэте «So geh ich mit beherzten Schritten» из кантаты «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» (№ 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, на Благовещение) Бах применяет две концертующие скрипки. Его музыка 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 — «Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen, die nach euch verlangende, gläubige Brust» — встречаются слова «небесные божественные огни». В музыке Бах как будто пытается передать картину колыхания пламени. Во второй арии он снова применяет две концертующие скрипки.

Кантата «Mein Seel' erhebt den Herren» (№ 10) написана на текст немецкого «Магнификат». В мощном вступительном хоре бас поет мотив радости, стремительно поднимаясь вверх<sup>1</sup>. Образ смелого восхож-

<sup>1</sup> Мотив приведен на с. 387.

дения покоряет баховскую фантазию и дальше, в арии для сопрано, где речь идет о силе и мощи; первая скрипка проводит следующий пассаж:



Обратим также внимание на горделивые фигуры шестнадцатых в басу.

В остигатном басу второй арии «Gewaltige stößt Gott vom Stuhl» («Низложил сильных с престолов» [Лука 1, 52]) Бах, следуя тексту, объединяет в одной теме два мотива: падения и упрямой силы<sup>1</sup>. Дуэт альты и тенора с *cantus firmus* из «Магнификат», переделанный позже в хоральную прелюдию (VII, № 42), требует по несколько 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 «Der alte Drache brennt vor Neid» упоминается «старый дракон». Конечно, Бах изображает змею, которая, яростно извиваясь, стремится вверх:



Эта ария, сопровождаемая тремя трубами и литаврами, — одно из труднейших для исполнения вокальных сочинений Баха<sup>2</sup>.

В инструментальном сопровождении кантаты «Christ unser Herr zum Jordan kam» (№ 7, на день Иоанна Крестителя) композитор широкими мазками изображает то же, что и в хоральных прелюдиях (VI, № 17 и 18) на этот хорал<sup>3</sup> и в первом хоре светской кантаты «Schleicht, spielende Wellen» (№ 206, Б. XX/2). Живописание ритма и шума волн предельно реалистично. Кажется, 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:

<sup>1</sup> Мотив приведен на с. 373. О значении фигуры тридцатьвторых в речитативе «Was Gott den Vätern aller Zeiten» см. с. 363.

<sup>2</sup> Простую же теноровую арию «Laß o Fürst der Cherubinen» надо поручить нескольким певцам, при этом первые и вторые скрипки в унисон поддерживают флейту.

<sup>3</sup> С. 349.



Речитатив «Merkt und hört, ihr Menschenkinder», возвещающий о крещении и о необходимости верить в него, идет в сопровождении темы, передающей твердый, уверенный шаг. Как и в хоральной прелюдии «Jesus Christus, unser Heiland» (VI, № 30)<sup>1</sup>, Бах так воплощает непоколебимость веры в таинство:



И в большом хоре кантаты «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (№ 26, на двадцать четвертое воскресенье после Троицы) Бах рисует картину, набросок с которой до того дал в хоральной прелюдии на ту же мелодию (V, № 1)<sup>2</sup>.

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 взять более быстрый. Фразировка ясно указана строением басовой фигуры:

<sup>1</sup> С. 351.

<sup>2</sup> Темы приведены на с. 349.

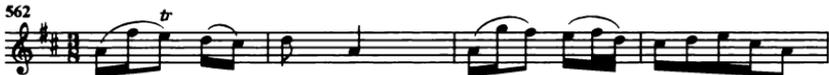


Особенное внимание следует обращать на то, чтобы первая шестнадцатая на четвертой доле такта была безударной. При малейшем акценте нарушается восходящее движение всей линии.

Обе арии очень характерны, при этом звучат превосходно. В первой — «So schnell ein rauschend Wasser schießt, so eilen unsers Lebens Tage» — Бах изображает поспешное бегство так же, как и в начале «Пасхальной оратории» «Kommt, eilet und laufet» (Б. XXI/3). 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, на девятое воскресенье после Пасхи) 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 «разбивается, падает, рушится то, что не удерживает Бог в своей крепкой руке», он охотно воспользовался поводом для звуковой живописи<sup>1</sup>.

Очень живописно сопровождение в басу арии «Das Brausen von den rauhen Winden». В последней арии для сопрано «Meinem Hirten bleib' ich treu, will er mir den Kreuzkelch füllen, ruh' ich ganz in seinem Willen, er steht mir im Leiden bei» Бах передает неземную радость одухотворенным танцевальным напевом:



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, на пятнадцатое воскресенье после Троицы) Бах использовал красивую песнь Ганса Сакса; 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, выразительная музыка первого хора, в сопровождение которого также включены хоральные мотивы.

<sup>1</sup> Об этом сочинении см. с. 368.

В заключение поется простой хорал с оживленным оркестровым сопровождением<sup>1</sup>. 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'g Mensch und Gott» (№ 127). Вспомним, что в одной из арий кантаты № 91 «Gelobet seist du Jesu Christ» Бах применяет такое же движение, чтобы передать повествующий также о божественной и человеческой природе Христа текст: «Бедность, которую Бог взял на себя». Значит, оба раза музыка изображает Божественное величие. Но в данной кантате, предназначенной для последнего воскресенья перед началом Великого поста, в звучание праздничных ритмов врывается хорал «Christe, du Lamm Gottes»; хорал проводится по очереди струнными и духовыми.

В тексте сопрановой арии «Die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Erde diesen Leib bedeckt... ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken» («Душа покоится в руках Иисуса, когда земля укрывает тело... ах, призовите же меня скорее, колокола смерти») упоминаются «колокола смерти», поэтому похоронный звон слышится в партии флейт в то время, как гобой поют страстную, восторженную песнь. Широко разработанное заключительное ариозо дает Баху возможность изобразить в музыке ужасы Страшного суда и светопреставления. Он делает это с таким же воодушевлением, как и в первых лейпцигских кантатах.

В кантатах «Ach lieben Christen seid getrost» (№ 114, на семнадцатое воскресенье после Троицы) и «Mache dich mein Geist bereit, wache, fleh' und bete» (№ 115, на двадцать второе воскресенье после Троицы) 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 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (№ 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 «приготовь-

<sup>1</sup> Красивую басовую арию, сопровождаемую мотивом радости, Бах переносит в мессу G-dur для *Gratias agimus* (Б. VIII, с. 178 и след.). Хорал Ганса Сакса помещен в Виттенбергском сборнике 1586 года.

ся», нимало не задумываясь о мрачном настроении, главенствующем в тексте. Сказанное особенно бросается в глаза в первом хоре кантаты «Mache dich mein Geist bereit» (№ 115). Упомянем еще, что сохранилось и другое начало хора — пять тактов (Б. XXIV, предисловие, с. 24), которое Бах отбросил, предпочтя 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? Erguntre dich doch!» из кантаты «Mache dich mein Geist bereit» (№ 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 «Ach lieben Christen seid getrost» (№ 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:



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:



В хорале для сопрано на текст «Пшеничное зерно не дает плода, не упав на землю» остигатный бас изображает движение руки сеятеля и падение зерен:



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:



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 хора 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, на двадцать первое воскресенье после Троицы), 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, на тринадцатое воскресенье после Троицы) мотив радости в сплошных шестнадцатых передает светлую доверчивость. Мощный мотив шага, иногда появляющийся в сопровождении, олицетворяет непоколебимость веры. Может быть, этот мотив вызван словами: «Только на тебя, Господь Иисус Христос, моя надежда здесь, на земле». В наиболее остро отточенной форме он имеет следующий вид:



В скрипичной партии арии «Wie furchtsam wankten meine Schritte» мотив шага становится неуверенным и бессильным; при этом остальные струнные своими *pizzicati* создают ритм марша:



Конечно, акцентировать надо синкопированные восьмые, а не сильные доли такта, так как иначе теряется живописное назначение данного образа<sup>1</sup>.

В басовой арии «Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt» из кантаты «Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn» (№ 96, на восемнадцатое воскресенье после Троицы) Бах изображает колеблющийся шаг:



При словах «Приди же, мой Спаситель» в голосах сопровождения неровный шаг прекращается и заменяется нежным маршем. Хор этой кантаты совершенно исключительной красоты. Подвижные шестнадцатые флейт *riccolo* и скрипок *riccolo* пронизывают эту часть, придавая ей своеобразный оттенок. *Cantus firmus* проходит только в альте.

Первый хор кантаты «Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort» (№ 126, на восьмое воскресенье после Пасхи) изображает доверчивую радость. В сопровождении наряду с мотивом радости  проводится нисходящая фигура из шестнадцатых. Она сильно напоминает подобную же тему из кантаты на день архангела Михаила «Es erhub sich ien Streit» (№ 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».

<sup>1</sup> Заключительный дуэт рекомендуется исполнять не солистами, а небольшим хором.

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<sup>1</sup>. Как это часто бывает, между реалистически выдержанными номерами Бах вставляет просветленную музыку. Два гобоя в теноровой арии «Sende deine Macht von oben» поют славу небесным благам.

Мистически звучит нежное триольное движение, проходящее через большой вступительный хор кантаты «Schmücke dich, o liebe Seele» (№ 180, двадцатое воскресенье после Пасхи). Чувствуется, что композитор обрабатывает свою излюбленную тему. Теноровая ария «Erguntre dich, dein Heiland klopft, ach öffne bald!» ярко контрастирует с первым певучим хором — флейты, весело торопясь, исключительно живо поют мотив радости:



Бурными, величественными волнами проносится оркестровое сопровождение к хвалебной песне сопрано в заключительной арии «Lebenssonne, Licht der Sinnen».

Первый хор кантаты «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält» (№ 178, на восьмое воскресенье после Троицы) сопровождается торжественным ритмом. В сольных номерах живописное начало выступает почти слишком сильно. Оживленно волнующиеся линии в сопровождении басовой арии «Gleichwie die wilden Meereswellen» 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 («Schweig' nur, taumelnde Vernunft») встречаются слова «шаткий разум», и композитор думает только об одном — как бы возможно ярче изобразить шатание:



В позднейших кантатах особенно сильно проявляется живописный момент. Это обнаруживает и кантата «Wohl dem, der sich auf seinen Gott» (№ 139, на двадцать третье воскресенье после Троицы). В басовой арии

<sup>1</sup> Тема приведена на с. 368.

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 обвиваются цепи:



Второй изображает спасительную руку; она тащит погибающего вверх:



Третий символизирует мерцающий вдалеке свет пламени:



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 непрерывным повторением мотива.

Кантата «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott» (№ 101, на десятое воскресенье после Троицы) 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 альты «Gedenk an Jesu bitterm Tod; nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen», по своему замыслу родственна теме вздохов и всхлипываний арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею». Она представляет интерес и благодаря поучительной фразировке, указанной Бахом:



Первый хор кантаты «Ach Gott vom Himmel sieh darein» (№ 2, на второе воскресенье после Троицы) написан в виде простого мотета. В арии «Tilg, o Gott, die Lehren, so dein Wort verkehren» слово «verkeh-

ген» («извращают») передается вполне по-баховски. Музыка заключительной арии, по-видимому, заимствована.

В кантате «Ach Herr, mich armen Sünder» (№ 135, на третье воскресенье после Троицы) 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<sup>1</sup>. 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, на одиннадцатое воскресенье после Пасхи). Хор исключительно прост; голоса поют фигурированный хорал с оркестровым сопровождением.

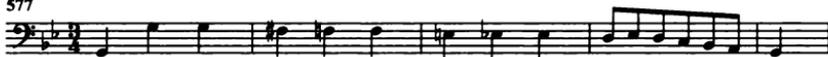
В кантате «Jesu, der du meine Seele» (№ 78, на четырнадцатое воскресенье после Троицы) текст гласит:

Jesu, der du meine Seele  
Hast durch deinen bitteren Tod  
Aus der Teufels finstren Huhle  
Und der schweren Seelennot  
Kräftiglich herausgerissen...

Иисус, своей мучительной смертью  
освободивший мою душу  
из темного адского подземелья  
и от тяжелой душевной нужды...

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.

<sup>1</sup> Главная тема этой интересной арии приведена на с. 371.

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 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 «Ach lieben Christen, seid getrost» (№ 114):



К этому сопровождению хор пел сумрачную общинную песню о Князе-миротворце, помощнике в беде. Понимали ли жители Лейпцига в то воскресенье, о чем проповедовал за органом их кантор?

## 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 соответствии 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. Проверая переписанные партии, он, случалось, пропускал ошибки, которые заметил бы при более внимательном чтении, и тем не менее старательно расставлял дуги<sup>1</sup>.

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 предьявлял 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.

<sup>1</sup> Для примера укажем на кантаты «Christus, der ist mein Leben» (№ 95) и «Ich bin ein guter Hirt» (№ 85).

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 оратория». 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: «Wer sich selbst erhöhet» (№ 47), «Herr gehe nicht ins Gericht» (№ 105), «Liebster Gott, wann werd ich sterben» (№ 8), «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 58), «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 60), «Ich habe genug» (№ 82), «Ich will den Kreuzstab» (№ 56), «Christus, der ist mein Leben» (№ 95), «Ihr werdet weinen und heulen» (№ 103), «Erfreut euch, ihr Herzen» (№ 66), «Bleib bei uns» (№ 6), «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42), «Es wartet alles auf dich» (№ 187), «Süßer Trost, mein Jesus kömmt» (№ 151), «Liebster Jesus, mein Verlangen» (№ 32), «Meine Seufzer, meine Tränen» (№ 13), «Christ unser Herr zum Jordan kam» (первый хор, № 7), «Nimm von uns, Herr» (№ 101)<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>, 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:

<sup>1</sup> В этих произведениях, конечно, не все номера в одинаковой мере снабжены фразировочными указаниями.

<sup>2</sup> Общие принципы баховской фразировки изложены в гл. XVI, с. 263 и след.



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

а) 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 больший 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

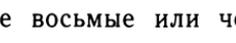
а) Кантата № 47, ария

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 не 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:



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<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> О различных видах ритма  и его значениях см. с. 376 и след.

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:



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 «Jede Woge meiner Wellen» из светской кантаты «Schleicht, spielende Wellen»

(№ 206, Б. XX/2) нормальному движению  в басу

противопологается другое — . В басу альтовой арии «Fromme Musen» из кантаты «Tönet ihr Pauken» (№ 214, Б. XXXIV), наоборот, необычной фразировке противопологается нормальная:



В верхних голосах сдвиги фразировки не противопоставляются столь резко, но зато они богаче и интереснее. В сопровождаемой солирующей скрипкой арии из светской кантаты «Der zufriedengestellte Aolus» (№ 205, Б. XI/2) Бах попеременно использует три вида фразировки:



В теноровой арии «Seht was die Liebe tut» из кантаты «Ich bin ein guter Hirt» (№ 85), соединяя лигами, он противопоставляет шесть последних восьмых трем первым:



Этот оттенок настолько тонок, что инструменталисты обычно не замечают его и играют три одинаковые триоли.

В пассажах альтовой арии из кантаты «Es wartet alles auf dich» (№ 187) очень ясно выступает антагонизм между естественным ритмом такта и ритмом, определяющимся фразировкой:



Следующие примеры дают представление о чарующем многообразии баховской фразировки, с помощью которой он нарушает монотонность трехдольного размера:





Целое скопление вариантов фразировки находим в трех тактах вступления к арии из кантаты «Lobe den Herren» (№ 137):



Для понимания баховской фразировки в трехдольном такте особенно рекомендуется изучение светской кантаты «Крадитесь, игривые волны» (№ 206, Б. XX/2).

И в двенадцатидольном такте, этом удивительном соединении трехдольности с четырехдольностью, Бах часто вводит сдвиги фразировки:



В движении на четыре четверти фразировочные сдвиги у Баха так широко не применяются. Все же они встречаются достаточно часто — например, в альтовой арии «Schließe mein Herze» (№ 31) из «Рождественской оратории», откуда приводим три такта из партии солирующей скрипки:



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 «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 58):



Ту же цель преследует фразировка, в которой регулярно чередуются *staccato* и *legato*. Очень характерна фразировка в арии из «Кофейной кантаты» (№ 211, Б. XXIX):



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 «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» (№ 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, играют 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  $\frac{2}{4}$   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 «Ich habe genug» (№ 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 инстру-

менталистам 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» из 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 удастся найти бесспорное решение. Непрерывное *staccato* встречается у Баха редко; поучительны в этом отношении кантаты «*Liebster Jesu, mein Verlangen*» (№ 32) и «*Wo soll ich fliehen hin*» (№ 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<sup>1</sup>, 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:



Чем слабее играют вторую ноту и чем быстрее она исчезает, тем больше это соответствует замыслу Баха. Такие произведения, как большой заключительный хорал «O Mensch, bewein' dein Sünde groß» 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:



В первом хоре си-минорной мессы этот акцент настолько сильней, что естественный акцент на первой и третьей четверти совсем пропадает:



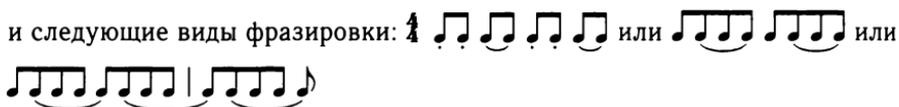
Для изучения трех слигованных нот очень поучительны вступительные номера кантат «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe» (№ 25) и «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (№ 81). Оркестр звучит совсем иначе, если вместо почти равномерной игры с некоторой настойчивостью подчеркивают вторую ноту:

<sup>1</sup> Общие принципы баховского акцентирования описаны на с. 270 и след.



Бах преследует здесь ту же цель, что в оркестровом сопровождении первого Кюрие 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 преобразуется 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:



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:



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 пред-акцентом для подчеркивания главного акцента на третьей восьмой:



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:



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 ясным 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 длиннее 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:



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:



теперь же:



Далее в этом хоре нельзя играть так:



но так:



Если соответственно отмечать конечные точки линий и характерные интервалы, то верхние голоса — скрипки, альты, гобои, флейты, противопоставляясь 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:



из инструментального сопровождения первого хора кантаты «Was Gott will, das g'scheh allzeit» (№ 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 «Wachet auf!» № 140 можно убедиться, как сильно воздействует осмысленная разработка даже небольших линий. Для этого надо только осмелиться фразировать мотив из шестнадцати, передающий внезапный подъем, не по обычной схеме трехдольного такта, но в соответствии с его характером. Следовательно, так:



На данном хоре можно еще поучиться правильному исполнению баховских мелодических линий, составленных из отрезков гаммы. В этом отношении полезно изучить еще первый хор кантаты «Ach wie flüchtig» (№ 26)<sup>1</sup>.

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 подготавливает главный акцент:

<sup>1</sup> С. 538 и след., гл. XXXIV.



Если так акцентировать и тяжело играть нисходящие ноты после «пред-акцента» 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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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 чувствуют себя, 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. — *Прим. Я. С. Друскина*) 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

<sup>1</sup> Об этой теме см. также с. 446.

<sup>2</sup> Фразировка и акцентирование в ряде тем рассматривались при разборе отдельных произведений.

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<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>.

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, 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 все-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Темп полностью или частично указан в си-минорной мессе, в некоторых светских кантатах; из духовных же назовем «Gottes Zeit» (№ 106), «Du wahrer Gott und Davids Sohn» (№ 23), «Nun komm, der Heiden Heiland» (№ 61), «Weinen, Klagen» (№ 12), «Selig ist der Mann» (№ 57), «Süßer Trost» № 151, «Mache dich, mein Geist, bereit» (№ 115).

<sup>3</sup> Приведем примеры наиболее оживленных темпов: заключительный дуэт «Laß, Seele, keine Leiden» из кантаты «Ärgere dich, o Seele, nicht» (№ 186) и арии — альтовая «O Mensch, errette deine Seele» из первой части кантаты «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 20) и последняя, сопрановая «Wirf, mein Herze, wirf dich doch» из кантаты «Mein Gott, wie lang, ach lange» (№ 155).

го получают у них кадансы. Они чрезмерно и 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 *rallentando* 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 достигается 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 движении 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 действительны 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 «Ihr werdet weinen und heulen» (№ 103). Подобные хоры, в которых композитор ясно предписывает несколько темпов, нередки<sup>1</sup>. 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 «Christen, ätzt diesen Tag» (№ 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

<sup>1</sup> Например, вступительные хоры кантат «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» (№ 31, Allegro, Adagio, Allegro) и «Jesu, nun sei gepreiset» (№ 41, в средних частях композитор требует Adagio и Presto). В юношеских хорах Бах почти всегда сочетает несколько темпов, так как каждую строку текста он сочиняет отдельно. Примеры сочинений, в которых темповое напряжение возникает из-за использования двух разных мотивов, приводятся при разборе мессы h-moll, с. 354.

некоторые дирижеры — даже в хорах — 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 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» (№ 67) замедление на последнем такте раздела, построенного на мотиве тревоги, только ослабит впечатление мирного покоя, с мотивом которого вступают духовые<sup>1</sup>; *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. Восклидания хора «Wohl ups» и «Негг» 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<sup>2</sup>.

Трель вообще играют слишком поспешно и беспорядочно. Нашим инструменталистам удивительно трудно вжиться в баховскую манеру исполнения. Лучше всего, если бы дирижер выписал украшения в головах 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:



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<sup>3</sup> предположил, что знаки *t* и *tr* в подобных случаях обозначают своего рода *tenuto*. Эта гипотеза неправдоподобна. При ближайшем рассмотрении создается впечатление, что очень часто Бах ставит знак трели для простого двойного пральтриллера. Во всяком

<sup>1</sup> См. с. 455.

<sup>2</sup> О баховской орнаментике см. с. 249 и след., а также предисловие Руста к Б. VII (орнаментика в кантатах).

<sup>3</sup> Б. VII, предисловие, с. 18.

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:



а такое:



В вокальной партии арии для тенора «*Was willst du dich, mein Geist, entsetzen*» из кантаты «*Liebster Gott, wann werd' ich sterben*» (№ 8) в партитуре стоит знак  $\wedge$ , в голосах же он выписан двумя маленькими нотами<sup>1</sup>. 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:



Здесь шлейфер полностью выписан нотами. В таком случае, как предполагают многие знатоки, — и, по-видимому, справедливо, — Бах не считался с тактовой чертой<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>.

Апподжиатура 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:

<sup>1</sup> Правда, издатели не правы в том, что дали в нотном тексте расшифровку, а в предисловии (с. 27) аутентичный знак: нужно было сделать как раз наоборот. В арии «*Ach schläfrige Seele*» из кантаты «*Mache dich, mein Geist, bereit*» (№ 115) и в других местах Баховское общество уже поступает верно, печатая знак  $\wedge$ .

<sup>2</sup> Например, Штокгаузен из Франкфурта вообще полагает, что баховские шлейферы не всегда исполняются в такт. Насколько подобный взгляд оправдан исторически, не будем сейчас решать.

<sup>3</sup> С. 251.

615

drei - mal ver - leug - nen

а петь надо так:

616

drei - mal ver - leug - nen

и также каданс:

617

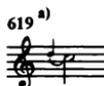
nicht al - le - zeit

в действительности звучит так:

618

nicht al - le - zeit

Этот способ записи напоминает еврейское «Q're» «K'thlib»: прочтение отличается от написания. Как это объяснить? По-видимому, музыканты прежнего времени избегали нотировать задержания; исходя из тех же

предпосылок, 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<sup>1</sup>.

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 акцентуруемый форшлаг звучит естественнее неакцентуруемого.

В инструментальных произведениях Баха трель всегда начинается с соседней ноты. Допустимы ли для баховских вокальных произведе-

<sup>1</sup> Эти сведения сообщил мне господин Теодор Герольд, учитель пения во Франкфурте, многие годы работавший у Штокгаузена в качестве его помощника.

ний 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 ускорят:



Знак *tr* на коротких нотах обозначает большей частью пральтриллер или двойной пральтриллер.

Для изучения динамики вокальных произведений рекомендуются следующие кантаты: светские — «Schleicht, spielende Wellen» (№ 206, Б. XX/2) и «O holder Tag» (№ 210, Б. XXIX); духовные — «Ach, ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe» (№ 162), «Herz und Mund und Tat und Leben» (№ 147), «Mein liebster Jesus ist verloren» (№ 154), «Schauet doch und sehet» (№ 46), «Herr, gehe nicht ins Gericht» (№ 105), «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» (№ 8), «Ich bin vergnügt mit meinem Glücke» (№ 84), «Christus, der ist mein Leben» (№ 95), «Erfreut euch, ihr Herzen» (№ 66), «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42), «Es wartet alles auf dich» (№ 187), «Süßer Trost, mein Jesus kömmt» (№ 151), «Liebster Jesu, mein verlangen» (№ 32), «Ich elender Mensch» (№ 48), «Ich freue mich in dir» (№ 133), «Gelobet seist du» (№ 91), «Das neugeborne Kindelein» (№ 122).

В некоторых из своих кантат Бах весьма детально отмечает оттенки *forte*, *piano* и *pianissimo*, например в первом хоре кантаты «Das neugeborne Kindelein» (№ 122) и в ариях из кантат «Das neugeborne Kindelein» (№ 133) и «Es wartet alles auf dich» (№ 187). Обычно же он довольствуется простым чередованием *forte* и *piano*. Тем не менее 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 ограничился 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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.

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<sup>1</sup>. Чудесное изменение звучности, получаемое с помощью такого приема, с современным смычком, к сожалению, уже недостижимо.

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 *diminuendo*, 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.

<sup>1</sup> С. 151.

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 излишним 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 немислимы и его кантаты. Наши певцы обычно исполняют его арии слишком тяжело.

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 лучшем 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 пропойет сопрановую кантату «*Jauchzet Gott in allen Landen*» (№ 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 альты, 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 «Умиротворенный Эол» (№ 205), как будто специально созданы для таких хоров. Может быть, работа над баховскими произведениями 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 хорах, 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 струнны-

ми 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 а 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<sup>1</sup>. 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 а cappella большими и малыми хорами вообще недопустимо; бывают обстоятельства, ког-

<sup>1</sup> 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.

да 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 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<sup>1</sup>, 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 «Die Himmel erzählen» (№ 76), «Ich glaube, Lieber Herr» (№ 109), «Gott ist mein König» (№ 71), в заключительном хоре «Was betrübst du dich» из первой части кантаты «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21) и в первом хоре «Alles nun, was ihr wollt» кантаты «Ein ungefärbt Gemüte» (№ 24). Для вступительного хора кантаты «Unser Mund sei voll Lachens» (№ 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!

<sup>1</sup> Термин объясняется на с. 90 и след.

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 проведений или в лирических хорах из кантат «Du Hirte Israel» (№ 104) и «Liebster Immanuel» (№ 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»<sup>1</sup>. В хорах 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<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

Никто не оспаривает, что вступительный дуэт из «Пасхальной оратории» (Б. XXI/3) требует хорового исполнения; целый ряд дуэтов и тер-

<sup>1</sup> С. 461.

<sup>2</sup> Кто скажет, что слышал более или менее удовлетворительное исполнение вступительного дуэта кантаты «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 60)? При одном взгляде в партитуру сразу видишь, что и лучшие певцы-солисты не могут справиться со своей партией.

<sup>3</sup> W. Voigt. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. Bachjahrbuch 1906, S. 1—42.

цетов из позднейших кантат также лучше всего звучит, если каждый голос поручается нескольким певцам, — об этом мы уже говорили, разбирая последние кантаты<sup>1</sup>.

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 начинают понимать преимущество *piano*, достигаемого уменьшением числа инструменталистов, 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 альты; для виолончели и контрабаса — по одному<sup>2</sup>. В одном из речитативов кантаты «*Ich liebe den Höchsten*» (№ 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 первом номере и в дуэте «*Ich hab' vor mir ein schwere Reis'*» из кантаты «*Ach Gott, wie manches Herzeleid*» (№ 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 хо-

<sup>1</sup> См., например, превосходные простые дуэты и терцеты в кантатах «*Allein zu dir, Herr Jesu Christ*» (№ 33), «*Aus tiefer Not*» (№ 38), «*Du Friedenfürst, Herr Jesu Christ*» (№ 116), «*Gott der Herr ist Sonn' und Schild*» (№ 79), «*Meinen Jesum laß ich nicht*» (№ 124), «*Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin*» (№ 125), «*Meine Seel' erhebt den Herren*» (№ 10), «*Herr Jesus Christ, du höchstes Gut*» (№ 113), «*Jesu, der du meine Seele*» (№ 78).

<sup>2</sup> 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.

рал. Подобное же находим и в альтовой арии из кантаты «Süßer Trost, mein Jesus kömmt» (№ 151). Гобой д'амур сопровождают ее; в разделах tutti скрипки и альты присоединяются к партии гобоев. В первом хоре кантаты «Was frag' ich nach der Welt» (№ 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 гобой и скрипки играют в унисон, piano часто предписывает умолкнуть то духовым, то струнным. Это правило хорошо испытать на кантатах «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (№ 56) и «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» (№ 55); по партитуре Баховского общества во вступительных номерах указанных кантат гобой 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» (Б XXI/3) флейты удваивают в октаву скрипки. Но вряд ли они 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 привлечь 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 «Und was der Ewig gü't'ge Gott» из кантаты «Wahrlich, wahrlich, ich sage euch» (№ 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 «Sie werden euch in den Bann tun» (№ 44), в первой арии кантаты «Jesu, nun sei gepreiset» (№ 41) и в хоральной арии для сопрано «Valet will ich dir geben» из кантаты «Christus, der ist mein Leben» (№ 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 «Laß, o Fürst der Cherubinen» из кантаты «Herr Gott, dich loben alle wir» (№ 130).

Очень часто хорошее впечатление производит поддержка гобоев флейтами. В кантате «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (№ 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<sup>1</sup>. Первая и последняя арии превосходно звучат в таком исполнении.

Гобои в сопровождении хоров обязательно сопровождают 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 *riccolo*, 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 «Nerr, gehe nicht ins Gericht!» (№ 105), чтобы выделить гобой, Бах присоединяет даже валторну.

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 толковал 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 регистрирует на органе: дает главную звуковую окраску<sup>2</sup>. 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 инструментровки. Если же при этом случайно утеряны

<sup>1</sup> См. тонкие замечания Руста: Б. XX/1, предисловие, с. 14.

<sup>2</sup> 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.

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!<sup>1</sup>

Следовательно, мы не предлагаем открыть двери любому произволу, а только осуществлять при исполнении инструментальных партий то, что сделал бы сам композитор, если бы у 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 «*Liebster Immanuel*» (№ 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 «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» (№ 1) две валторны присоединяются к двум гобоям, двум концертирующим скрипкам и другим струнным; вступительный хор кантаты «*Es ist nichts gesundes an meinem Leibe*» (№ 25) сопровождают струнные и гобои, а хор из четырех медных духовых инструментов и трех флейт проводит хорал; в кантате «*Lobe den Herrn*» (№ 143) композитор добавляет три валторны.

Праздничный оркестр отличается от обычного четырьмя трубами, присоединенными к струнным и деревянным духовым. Типична инструментовка кантаты «*Preise Jerusalem*» (№ 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 «*Er rufet seinen Schafen*» (№ 175) он применяет флейты; инструментальная часть басовой арии исполняется двумя трубами. Речитатив кантаты «*Sie werden euch in den Bann*

<sup>1</sup> Об этом документе см. с. 97. См.: *Шнитца* II, с. 75 и след.

тун» (№ 183, вторая редакция) сопровождается двумя гобоями da caccia и двумя гобоями д'амур. В первой арии кантаты «Herr Gott, dich loben alle wir» (№ 130) и в басовой арии «Heiligste Dreieinigkeit» кантаты «Erschallet, ihr Lieder» (№ 172) вокальный голос состязается с тремя трубами и литаврами; в одном из речитативов кантаты «Preise Jerusalem» (№ 119) совместно играют литавры, четыре трубы, две флейты и два гобоя; одной трубой он ограничивается в последней арии «Ach, es bleibt in meiner Liebe» из кантаты «Du sollst Gott deinen Herrn» (№ 77). Насколько он любит металлическую звучность, показывает целый ряд его мотетных хоров, в которых вокальные голоса удваиваются медными духовыми<sup>1</sup>.

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 «Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn» (№ 96); она исполняет там концертирующую партию вместе с флейтой piccolo.

Гамба, к которой композитор обращается в «Страстях», — шести-струнный 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<sup>2</sup>. Исполнитель

<sup>1</sup> С. 520.

<sup>2</sup> Баховские Violone не могли исполнять басовых партий, например, таких, как в первом хоре кантаты «Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut» (№ 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 (*Шнумта* II, с. 76). Обычно исполнители на Violone и неопытные

ограничивался основными опорными нотами, предоставляя играть остальные виолончелям и другим струнным, звучавшим на октаву выше: изобретенной Бахом *Viola pomposa*<sup>1</sup> и виолончели *piccolo*. В кантатах позднейшего времени Бах часто поручает виолончели *piccolo* сольные партии<sup>2</sup>.

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 органнх 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 накопником). В этом отношении он был уже единственным среди музыкантов того времени. Продольная флейта встречается даже в его более поздних произведениях, например в кантате «Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott» (№ 127), написанной в конце тридцатых годов<sup>3</sup>. От-

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 симфонии свадебной кантаты «Der Herr denkt an uns» (№ 196, Б. XIII/1, с. 73 и след.) и в арии для баса «Kraft und Stärke» из кантаты «Man singet mit Freuden vom Sieg» (№ 149). Иногда замечается некоторая независимость между обоими басами, например, в хоральном дуэте для сопрано и тенора «Verzage nicht» из кантаты «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42); вполне независимы они в альтовой арии «Ach, wann kommet der Tag» из кантаты «Wachet, betet» (№ 70). См. еще кантаты «Bereitet die Wege» (№ 132) и «O holder Tag» (№ 210, Б. XXIX).

<sup>1</sup> О *Viola pomposa* см. с. 148 и след. В партитурах этот инструмент не обозначен. Возможно, что *Viola pomposa* и виолончель *piccolo* — один и тот же инструмент; в таком случае *Violoncello piccolo* есть партитурное обозначение изобретенного Бахом инструмента.

<sup>2</sup> Инструмент звучал на октаву ниже, чем нотировался, как это с несомненностью выясняется из партий кантаты «Jesu nun sei gepreiset» (№ 41, Б. X, предисловие). Соло для виолончели *piccolo* встречается и в других кантатах, например в кантате «Ich geh' und suche mein Verlangen» (№ 49).

<sup>3</sup> Из более ранних кантат, в которых он применяет этот инструмент, назовем кантату «Actus tragicus» (№ 106) и «Jesus schläft» (№ 81).

существование 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<sup>1</sup>.

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 принятая 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 saccia* и гобой *д'амур* заменяли до сих пор английским рожком, который превосходно замещает гобой *da saccia*, но является плохим суррогатом для гобоя *д'амур*, так как последний звучит значительно мягче и нежнее английского рожка<sup>2</sup>. Но сейчас уже ввели в современный оркестр гобой *д'амур*. Любой более или менее опытный исполнитель без большого труда научится играть на нем. Хороший гобой *д'амур* стоит приблизительно от двухсот до двухсотпятидесяти марок<sup>3</sup>. Множество прекрасных партий из баховских партитур, предназначенных для гобоя *д'амур*, впервые зазвучат по-настоящему, если будут исполнены на этом инструменте. И немусыкант сразу же заметит различие.

Очень запутан вопрос о медных инструментах. Композитор применяет тромбоны, корнеты, трубы и валторны.

<sup>1</sup> Были даже мощные басовые инструменты данного типа. См.: *Ernst Euting. Zur Geschichte der Baßinstrumente im XVI und XVII Jahrhundert. Inaugural-dissertation, Berlin 1899, S. 15 ff.*

<sup>2</sup> Гобой *д'амур* приблизительно соответствует альтовому гобою, гобой *da saccia* — теноровому; *taille* — третий гобой — без ущерба может быть заменен английским рожком, который является только усовершенствованным старинным гобоем *da saccia*. 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.

<sup>3</sup> Прекрасные гобои *д'амур* страсбургского «Вильгельмер-хора» строит тамошний мастер Ринкель (ученик Бюргера, Клеберплац, 18). Цена 200 марок. Аренда 10 марок в месяц.

Братья Александер в Майнце (Велико княжеская Гессенская придворная фабрика музыкальных инструментов) тоже строят великолепные гобои *д'амур*. Цена 200 марок. Аренда 10 марок в месяц.

Ко времени Баха семейство тромбонов существовало еще в полном виде и разделялось на сопрановые, альтовые, теноровые и басовые тромбоны<sup>1</sup>. 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 «Ach Gott vom Himmel sieh darein» (№ 2).

Следуя городским трубачам, Бах часто заменял дискантовый тромбон корнетом (Zinken). Цинк был инструментом с чашеобразным мундштуком и обычно S-образно изогнутым деревянным стволом, обтянутым кожей. К этому же семейству относится и серпент — басовый корнет — и, по всей вероятности, Lituus, предписанный для кантаты «O Jesu Christ, mein's Lebens Licht» (№ 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. 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 вентиляльными<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. 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.

<sup>1</sup> Кулиса тромбона впервые упоминается у Царлино в 1588 году. См.: *Euting. Blasinstrumente*, 1899.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> При этом рекомендуется испробовать органное сопровождение с тонкими язычковыми голосами.



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<sup>1</sup>. 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.

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 противостать 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 вентиляные 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. Но техника дувания (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

<sup>1</sup> Чем уже мензурована труба, тем легче дается верхний регистр и труднее — низкий. В среднем и нижнем регистрах она звучит сухо, в высоком звук ее красив.

<sup>2</sup> Комбинации трех вентилях современной трубы дают семь положений.

<sup>3</sup> Не получается только натуральная нижняя терция.

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<sup>1</sup>.

Конечно, искусство уверенного и чистого извлечения высоких тонов дается не сразу; тем более невозможно с первой же репетиции исполнить баховскую партию трубы, равно как 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<sup>2</sup>.

Нельзя умолчать также о том, что современные вентиляльные трубы несколько затрудняют технику вдувания (*Clarínblasen*). 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 вентиляльной и натуральной трубы будут мало чем отличаться друг от друга.

Итак, для правильного исполнения баховской партии трубы требуется легко построенная и узко мензурованная вентиляльная труба, продуманный до деталей мундштук и опытные трубачи<sup>3</sup>.

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. Рекомендуем трубы *in D* придворного мастера Александра (Майнц). Они не только намного облегчат игру освоившим их трубачам, но и обладают звуком, который — особенно в верхнем регистре — значительно мягче обычного. То, что труба *in F* той же фирмы лучше всего подходит для исполнения Второго Бранденбургского концерта, уже говорилось при обсуждении этого сочинения<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Трубач брюссельских консерваторских концертов после многолетних поисков избрал 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.

<sup>2</sup> И сейчас уже, как сообщил автору Геварт, молодые трубачи, еще обучаясь в консерватории, превосходят своих учителей в легкости игры в верхнем регистре.

<sup>3</sup> Заметим, что слух трубачей баховского времени в отношении интервалов, увлекаемых 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.

<sup>4</sup> Труба *in D* стоит 60—100 марок, труба *in F* — 100 марок. Плата за аренду одного инструмента — 25 марок за четыре недели.

Однако даже опытный музыкант не должен отчаиваться, если после многонедельных занятий он не будет уверенно играть свою партию на новом инструменте. Привыкание требует не недель и не месяцев, а лет.

Вряд ли баховские партии исполнял один трубоч. 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 трубочей, 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. Дело, по-видимому, идет к тому, что духовики будут специализироваться на Бахе и Генделе и в качестве солистов будут столь же востребованы, ценимы и оплачиваемы, как и солисты-певцы.

Там, где нет хороших трубочей, лучше всего передать партию верхней трубы двум или трем С- или D-кларнетам или, во всяком случае, поручить им помощь в исполнении высоких нот<sup>1</sup>.

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 «Es erhub sich ein Streit» (№ 19).

Будем ли мы когда-либо наслаждаться ариями с сопровождением двух или трех труб, партии которых играют хорошие трубочи 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 *cornu da caccia* — охотничий рог, вошедший в употребление в Париже на рубеже XVIII века. Валторнист, точно так же как и трубоч, был обучен применению в высоких регистрах особого мундштука. Поэтому лучше говорить о трубе в форме валторны, чем о подлинной валторне<sup>2</sup>. Звук современной валторны несколько более глухой, чем этого требует Бах. В высоком регистре партию *cornu da caccia* рекомендуется разделить между валторнистом и трубачом, ибо только исключительно хорошие валторнисты хорошо извлекают

<sup>1</sup> См. поучительную статью: *Voigt. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Ausführung Bachscher Kirchenkantaten. Bachjahrbuch 1906, 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.

<sup>2</sup> *Eichborn. Die Dämpfung beim Horn. Leipzig 1897.*

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<sup>1</sup>.

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 хором. При исполнениях под руководством Баха инструментальный хор даже преобладал: в праздничных кантатах двенадцати певцам противостояло от восемнадцати до двадцати инструменталистов<sup>2</sup>. 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 переоркест-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> О хоре и оркестре, которые были в распоряжении Баха, см. с. 90 и след.

ровки при правильном соотношении между количеством инструменталистов и певцов большой хор не будет заглушать оркестр; и, если правильно им руководить, последний не звучит тяжело.

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<sup>1</sup>. Только так звучат хор и оркестр.

Однако совершенно неправильно, когда при современном расположении оркестра дирижер, следуя дурной традиции, заставляет его при вступлении хора играть *riapo*. 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. Обязательные 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

<sup>1</sup> Этого совета придерживается также Фойгт (Vachjahrbuch 1906, S. 7).

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, определяющая 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, как 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<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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

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<sup>1</sup>, был только орган — это следует и из исторических и из практических соображений. Применение Бахом чембало для сопровождения сольного пения континуо не доказано<sup>2</sup>. Все же дошедшие до нас

*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 «Jesus schläft, was soll ich hoffen» (№ 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 альты; 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 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 обязательными голосами воспроизвести мелким шрифтом в нотах расшифрованную цифровку в том случае, если она не содержится полностью в обязательных голосах; 3) напечатать внизу, под нотной строкой, партию генерал-баса в цифровом обозначении; 4) если в баховской рукописи партия генерал-баса отсутствует и гармония реконструирована, указать на это вначале, отметив также особенности инструментовки.

<sup>1</sup> Для неспециалистов поясним: «генерал-бас» — то же, что «цифрованный голос континуо». Речь идет о записи партии инструментального баса с внесенными Бахом цифровыми обозначениями аккордов.

<sup>2</sup> См. возражения Фойгта против гипотезы Зейфферта (*Vachjahrbuch* 1904, S. 64, 1906, S. 11).

цифрованные партии континуо, большей частью написанные рукой Баха, транспонированы на один тон ниже, как полагалось для органа<sup>1</sup>. Нетранспонированные или, иначе говоря, пригодные для чембало партии генерал-баса существовали лишь в виде редкого исключения<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> Строй органа и чембало был различный. Кстати, строй, в котором исполнялись вокальные и инструментальные произведения, был почти на полтона ниже нынешнего.

<sup>2</sup> 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 распоряжении исправный позитив, он не давал цифровку в тех пьесах, которые не должны были сопровождаться большим органом (см. с. 478 и след.). 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 «Jesu, laß dich finden» из кантаты «Mein liebster Jesus ist verloren» (№ 154); альтовая же ария «Doch Jesus will» из кантаты «Schauet doch und sehet» (№ 46); сопрановая ария «Wie zittern und wanken» из кантаты «Herr, gehe nicht ins Gericht» (№ 105) и ария «Aus Liebe will mein Heiland sterben» 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 «Siehe, ich will viele Fischer aussenden» (№ 88), — значит, Бах сам вел все сопровождение на позитиве.

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 лабильным голосам: значит, его произведения производят наиболее естественное впечатление, когда их исполняют так, как они были задуманы. Слушателю оказывают бульшую услугу, воспитывая его для понимания и наслаждения 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<sup>1</sup>. На основании этого считали несомненным, что цифровка композитора дает только гармонические устои для свободного сопровождения, особенности которого определяются лишь духом целого<sup>2</sup>. 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 — строго 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, расцифрованные в нотах Кирнбергером, конечно, в духе своего учителя<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst*, II, S. 375 ff.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Источниками для изучения баховской цифровки являются:

1) Правила, изложенные в «Клавирной книжечке» Анны Магдалены (см. с. 81, гл. VII; *Shnumma* II, с. 913). 2) Баховский диктант о реализации цифровки,

Тот, кто всерьез попытается воссоздать генерал-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<sup>1</sup>.

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 хорах и в речитативах, сопровождаемых оркестром. И в том случае, когда аккор-

записанный Петером Кельнером (см. с. 157. *Шнумма* II, с. 915—950). 3) Скрипичная соната Альбинино, цифровка которой расшифрована Гербером под руководством Баха (см. с. 157 и след.; *Шнумма* II, в заключении). 4) Расшифровка генерал-баса к трио из «Музыкального приношения», выполненная Кирнбергером (см. с. 303; Б. XXXI/2, с. 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.

<sup>1</sup> Так, фантастическая реализация цифровки басовой арии «Gewaltige stößt Gott» из кантаты «Meine Seel erhebt den Herren» (№ 10) приведена в фортепианном переложении, изданном Брейткопфом и Гертелем: пассажи из тридцать-вторых, 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 «Ich gehe hin» из кантаты «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten» (№ 74). Как трудно при отсутствии цифровки находить верхние голоса к басу, знает всякий органист, которому приходилось сопровождать последнюю арию «Öffne dich» из кантаты «Nun komm, der Heiden Heiland» (№ 61).

ды 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 воздуха звук получается глухим и не сливается ни с вокальными голосами, ни с инструментами<sup>1</sup>. Органная звучность должна служить мягким гармоническим грунтом, в котором ясно вырисовываются линии облигатных голосов. Но наше органное сопровождение скорее смазывает эти линии, делает их неясными. Если удастся 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<sup>2</sup>.

Правда, звук современного переносного органа не говорит в пользу этого единственного, исторически оправданного инструмента. Как будто органные мастера задалась целью показать, какой грубый звук можно извлечь из этих миниатюрных органов. Но если бы снова построили

<sup>1</sup> О том, сколь непригодны наши современные органы для исполнения баховской музыки, говорилось на с. 212 и след.

<sup>2</sup> К сожалению, и такие знатоки старинных инструментов, как Геварт и Зейфферт, стали апостолами фисгармонии.

инструмент по образцу зильбермановских переносных органов, мы увидели бы, как превосходно он звучит и какую идеальную поддержку оказывает его нежный звук певцам и инструментам. 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 «флейта» 4' — на второй клавиатуре и «бордун» 16' и «принципал» 8' — на первой. К тому же переносный орган (Portativorgel) стоит не дороже фисгармонии<sup>1</sup>.

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 придадут звуку своеобразное «жужжание». Лучше уж увеличить число виолончелей и добавить к ним фаготы. Хороший эффект могут дать и альты; за отсутствием виолончели *risolo* 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 завеща-

<sup>1</sup> Разумеется, современные органы (Schrankorgeln) строятся со швеллерными ящиками, чтобы сделать возможным исполнение *crescendi* и *diminuendi*. Рекомендуется также изготовление педали. Эльзасская органная фирма Dalstein & Härfpfer поставляет вышеназванные портативные органы, построенные по зильбермановскому образцу, одномануальный за 1405 марок, двухмануальный за 2800 марок. Двухмануальный орган, содержащий на второй клавиатуре «бордун» 8' и «салиционал» 8', а на первой — «принципал» 8', обойдется в 2355 марок.

ет 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*. Следовательно, 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 — альты — 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<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> Например, в первом хоре кантаты «*Ein' feste Burg ist unser Gott*» (№ 80) бас проводят только 8-футовыми голосами, а 16-футовые применяют только там, где *cantus firmus* выступает в низком регистре; во вступительном хоре кантаты «*Du sollst Gott, deinen Herren*» (№ 17) 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.

«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 «бордун» в глубокой октаве часто производит более благоприятное впечатление. Во всяком случае, органнй 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<sup>1</sup>.

По-видимому, *Violone* у Баха часто молчит, когда вступает сольный голос, и начинает снова играть лишь в следующем *tutti*<sup>2</sup>. Однако, если есть два хороших контрабаса, мы не возражаем против того, чтобы они играли *riano*.

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 органнй 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 «*Ich will den Kreuzstab gerne tragen*» (№ 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

<sup>1</sup> В теноровой арии «*Hasse nur*» из второй части кантаты «*Die Himmel erzählen*» (№ 76) гамбы идут вместе с басом; в басовой арии «*Streite, siege, starker Held*» из кантаты «*Nun komm, der Heiden Heiland*» (№ 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 *riano*, то есть там, где вступает пение.

<sup>2</sup> Так указано, например, в альтовой арии из кантаты «*Was Gott tut, das ist wohlgetan*» (№ 100). Очень поучительна в этом отношении светская кантата «*O holder Tag*» (№ 210, Б. XXIX), испещренная пометками «*con Violone*» и «*senza Violone*».

возникает беспокойство и своеобразная нечеткость. Однако даже самый слабый, неслышный в ансамбле «бордун» и «салиционал» придают скрипичной партии совсем другой характер — значительно более спокойный и устойчивый, хотя звучность от этого не усиливается<sup>1</sup>.

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 на слушателя не пестрыми, часто сменяющимися звуковыми комбинациями, но тонкими переходами различных

<sup>1</sup> Интересный пример совместного исполнения аккордов оркестром и органом дает последний басовый речитатив «Verdoppelt euch demnach» из кантаты «Christen ätzt diesen Tag» (№ 63): орган соединяет аккорды по четвертям, оркестр же играет их восьмыми, разделенными паузами.

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 «Gottes Zeit» (№ 106), «Ich hatte viel Bekümmernis» (№ 21), «Ein' feste Burg» (№ 80), «Wachet auf» (№ 140), «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (№ 56), «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» (№ 79), «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (№ 26), «Halt' im Gedächtnis» (№ 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<sup>1</sup>. 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 «Komm, du süße Todesstunde» (№ 161), «Himmelskönig, sei willkommen» (№ 182), «Wachet, betet» (№ 70), «Erwünschtes Freudenlicht» (№ 184), «Herr, gehe nicht ins Gericht» (№ 105), «Schauet doch und sehet» (№ 46), «Liebster Gott, wann werd' ich sterben» (№ 8), «Es erhuh sich ein Streit» (№ 19), «Christus, der ist mein Leben» (№ 95), «Herr, deine Augen» (№ 102), «Es ist nichts gesundes an meinem Leibe» (№ 25), «Gott fährt auf mit jauchzen» (№ 43), «Am Abend aber desselbigen Sabbats» (№ 42, с частичным сокращением речитативов и пересочинением текста средней части первой арии), «Nun ist das Heil und die Kraft» (№ 50), «Es wartet alles auf dich» (№ 187, прекрасный текст), «Jesu, nun sei gepreiset» (№ 41, очень большой хор), «Gelobet seist du, Jesu Christ» (№ 91), «Meinen Jesum laß ich nicht» (№ 124), «Meine Seel' erhebt den Herren» (№ 10), «Mache dich, mein Geist, bereit» (№ 115), «Ach, lieben Christen, seid getrost» (№ 114), «Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ» (№ 116).

Легко исполнимы и более доступны кантаты «Aus der Tiefe» (№ 131), «Uns ist ein Kind geboren» (№ 142), «Nun komm, der Heiden Heiland» (№ 61, первая редакция), «Sehet, welch eine Liebe» (№ 64), «Es ist das Heil uns kommen her» (№ 9), «Wer da glaubet und getauft wird» (№ 37),

<sup>1</sup> См.: Voigt, Bachjahrbuch 1906, S. 2, ff.

«Das neugeborene Kindelein» (№ 122), «Aus tiefer Not» (№ 38, без основанной на заимствовании арии «Ich höre»), «Ach Herr, mich armen Sünder» (№ 135, без арии тенора, вероятно, основанной на заимствовании).

Чтобы заинтересовать Бахом музыкально образованную, но еще недостаточно хорошо знающую его музыку публику, можно с успехом исполнить одну из следующих кантат: «Die Himmel erzählen» (№ 76), «Sie werden aus Saba alle kommen» (№ 65), «Du wahrer Gott und Davids Sohn» (№ 23), «Herr, wie du willst» (№, 73), «Du Hirte Israel» (№ 104), «Ihr werdet weinen und heulen» (№ 103), «Ich elender Mensch» (№ 48), «Liebster Immanuel» (№ 123), «Was mein Gott will» (№ 111).

Из сольных кантат рекомендуются: «Mein Gott, wie lang', ach lange» (№ 155; альт, тенор, бас), «Meine Seele rühmt und preist» (№ 189; тенор), «Schau, lieber Gott, wie meine Feind» (№ 153; альт, тенор, бас, вполне доступная), «Mein liebster Jesus ist verloren» (№ 154; альт, тенор, бас), «Erfreute Zeit im neuen Bunde» (№ 83; альт, тенор, бас; очень красивый текст), «Wahrlich, wahrlich, ich sage euch» (№ 86; сопрано, альт, тенор, бас, легко понятная, текст очень красивый), «Wo gehest du hin?» (№ 166; альт, тенор, бас, легко понятная, текст очень красивый), «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn» (№ 157; тенор, бас), «Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem» (№ 159; альт, тенор, бас), «Ich habe genug» (№ 82; бас), «Jauchzet Gott in allen Landen» (№ 51; сопрано), «Schlage doch, gewünschte Stunde» (№ 53; альт), «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» (№ 55; тенор), «Was soll ich aus dir machen, Ephraim» (№ 89; сопрано, альт, бас), «Siehe, ich will viel Fischer» (№ 88; сопрано, альт, тенор, бас), «Ich bin ein guter Hirt» (№ 85; сопрано, альт, тенор, бас), «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen» (№ 87; альт, тенор, бас), «Selig ist der Mann» (№ 57; сопрано, бас), «Süßer Trost, mein Jesu kömmt» (№ 151; сопрано, альт, тенор, бас), «Liebster Jesu, mein Verlangen» (№ 32; сопрано, бас), «Meine Seufzer, meine Tränen» (№ 13; сопрано, альт, тенор, бас), «Es reifet euch ein schreckliches Ende» (№ 90; альт, тенор, бас), «Meine Seele rühmt und preist» (№ 189; тенор; простая и короткая), «Der Friede sei mit dir» (№ 158; бас, очень простая, в сопровождении только континуо и солирующая скрипка), «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 60; вторая редакция, альт, тенор, бас), «Ach Gott, wie manches Herzeleid» (№ 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 приоб-

рести себе целый ряд кантат, в которых содержатся прекраснейшие номера для их голосов<sup>1</sup>.

Даже певцы-профессионалы плохо знают баховские арии. Мы только наполовину используем баховские сокровища, если кантаты будут исполняться лишь в концертах и останутся изъятными 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.

То, что кантаты исполняются столь редко (особенно в церковных певческих объединениях), связано с денежными затруднениями. Затраты на исполнение этих сочинений так высоки потому, что Бах почти всегда требует четверых солистов. Но пусть это не будет помехой. 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 альты и баса или сопрано и тенора. Подобное 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<sup>2</sup>, внутренне таких несвязных и неоднородных по тексту, что исполнение их целиком обнаружилось бы лишь их поэтическое несовершенство.

В произведении, составленном из нескольких кантат, будут преобладать хоры и хоралы. Подобное разнообразие — большее, чем в обычной кантате, — не повредит. В сущности это значит, что от неинтересной кантатной схемы Ноймейстера, которую Бах принял, так как другой

<sup>1</sup> 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 альты и тенора имеются в кантатах № 63, 80, 111; для альты и баса — № 106; для сопрано и баса — № 140, 152; для сопрано и альты — № 172, 184, 186.

<sup>2</sup> С. 559 и след.

ему не предлагали, мы вернемся к более содержательной, старой немецкой кантате.

Но в любом случае, всякий благоразумный музыкант должен будет признать, что кантаты, исполняемые вместе, должны быть связаны друг с другом по смыслу, и что церковный календарь, даже в наше нецерковное время, не должен настолько игнорироваться при составлении программ, как это повсеместно происходит. Искусство такого художника как Бах только выиграет, если подобное религиозное и литургическое варварство мало-помалу будет изживаться, и, наверное, еще наступит такое время, когда концерты баховской музыки в наших залах будут построены так, что станут богослужениями — поминальными, рождественскими, новогодними, крещенскими, страстными, пасхальными и троицкими. Кантаты, предназначенные для времени после Троицы, могут группироваться по определенным поэтическим и религиозным идеям или же связываться с праздничными кантатами.

Что касается простой богослужебной музыки, доступной даже для тех церковных хоров, которые не решаются братья за Баха, то в кантатах ее больше, чем можно предположить, так что музыка Баха может использоваться в скромных богослужениях гораздо чаще, чем это происходит. Прежде всего укажем на мотетные хоры 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.

Из прочих простых хоров назовем: «Weinen, Klagen» из № 12, «Aller Augen warten» из № 23, «Nimm von uns, Herr» из № 101, «Das neugeborne Kinderlein» из № 122, «Meinen Jesum laß ich nicht» из № 124, «Aus der Tiefe» из № 131, «Ich will den Namen Gottes» из № 142, «Wenn es meines Gottes Wille» из № 161, «Rühre, Höchster, unsern Geist» из № 173, «So lasset uns gehen in Salem der Freuden» (№ 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. Для литургических богослужений подходят и одноголосные хоральные мелодии с инструментальным сопровождением; исполнение таких мелодий можно поручить нескольким мальчикам. Подобные номера содержат кантаты № 6, 36, 51, 85, 86, 92, 130, 140, 143, 166, 178.

В качестве богослужебной музыки хорошо использовать также ряд простых, легко исполнимых сольных номеров. Назовем следующие:

«O Menschenkind», дуэт для альты и тенора из № 20; «Gott, der du die Liebe heißt», дуэт для тенора и баса из № 33; «Nun komm, der Heiden Heiland», дуэт для сопрано и альты, № 36; «Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt», дуэт для сопрано и альты из № 124; «Laß, o Fürst der Cherubine», теноровое соло из № 130; «Händen, die sich nicht verschließen», дуэт для сопрано и баса из № 164; «So hat Gott die Welt

geliebt», дуэт для сопрано и баса из № 173, «Jesu, laß durch Wohl und Weh», теноровое соло из № 182; «Barmherziges Herze der ewigen Liebe», дуэт для сопрано и тенора из № 185; «Darum sollt ihr nicht sorgen», басовое соло из № 187; «Jesum soll mein alles sein», дуэт для тенора и баса из № 190.

Многие дуэты и терцеты так просты, что их может исполнить, как уже было сказано, небольшой хор. Назовем следующие: «Er denket der Barmherzigkeit» (альт, тенор), из № 10, «Herr Gott, Vater» (для сопрано и альты) из № 37, «Wenn meine Trübsal» (сопрано, альт, бас) из № 38, «Wir eilen mit schwachen» (сопрано, альт) из № 78, «Gott, ach Gott, verlaß» (сопрано, бас) из № 79, «Ach, wir bekennen» (сопрано, тенор, бас) из № 116, «Ist Gott versöhnt» (сопрано, альт, тенор) из № 122, «Zedern müssen von den Winden» (альт, тенор, бас) из № 150.

Когда Баховское общество готовило свое крупное издание, то в качестве покупателей в первую очередь имелись в виду церковные хоры; расчет не оправдался. В деле исполнения кантат церковные хоры тоже доныне не сделали того, что от них можно было бы ожидать. Причиной была большей частью предубежденность дирижеров, полагающих, что Баха невозможно исполнять по оригиналу. Они сложа руки ждали, когда весь Бах будет обработан в каком-нибудь «издании для практического употребления». Но в будущем все должно измениться. Из статей, вышедших из-под пера Зейфферта (*Wachjahrbuch* 1904) и Фойгта (*Wachjahrbuch* 1906), следует, что обработку оригинальной партитуры в соответствии с исполнительскими возможностями и средствами они могут делать сами. Вообще, подобные работы, обобщающие исполнительский опыт и содержащие наставления о том, как разучивать и исполнять баховские произведения, сегодня нужны в первую очередь. Желательно, чтобы и другие эксперты по Баху высказались на эту тему в издании Баховского общества. Какой успех можно было бы ожидать, если бы такой эстетик и практик, как Кречмар, взял дюжину кантат и детально изложил все, что касается их разучивания и исполнения самими обычными, скромными силами!

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, сообщая, 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.

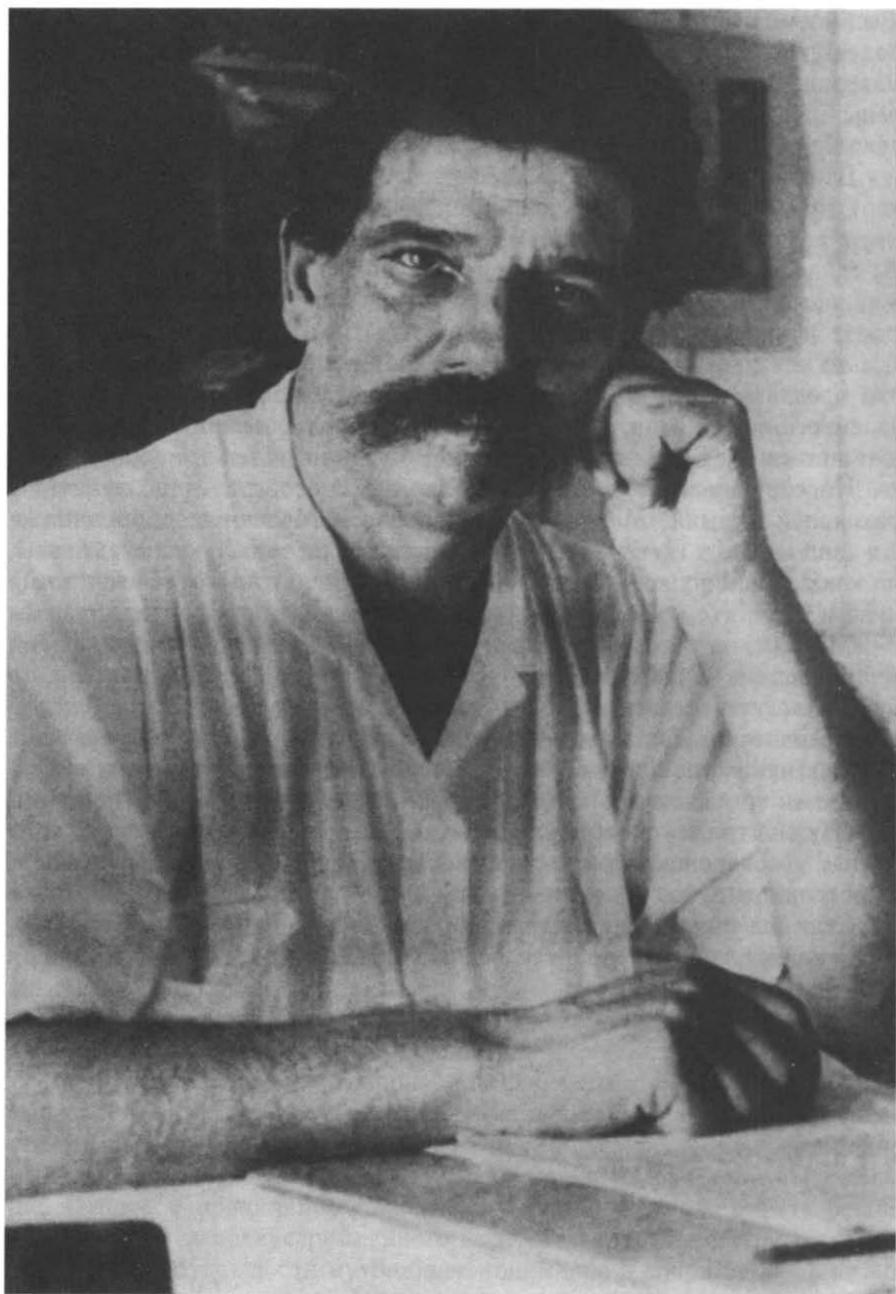
Но когда будет достигнуто общее понимание в вопросах техники исполнения, все же еще останутся разногласия и различие мнений по поводу художественного истолкования. Это зависит не только от нас, но и от самой музыки. Прекрасный знаток Баха фон Люпке пишет в письме к автору: «Бах — двуликий Янус; одно 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 Мозевеус, 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 Мозевеуса, 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.



Альберт Швейцер. Ок. 1930

М. ДРУСКИН

## АЛЬБЕРТ ШВЕЙЦЕР И ЕГО КНИГА О БАХЕ

Профессор Парижской консерватории, глава новой французской органной школы Шарль Мари Видор<sup>1</sup> писал в 1907 году:

«Осенью 1893 года мне представился один молодой эльзасец и попросил разрешения сыграть на органе. “Что именно?” — спросил я. “Конечно, Баха”, — ответил он.

В ближайшие годы он систематически наезжал ко мне то на длительный, то на короткий срок, чтобы “утвердить себя в праве играть на органе”, как выражались в баховские времена.

Однажды — это было в 1899 году, — когда мы просматривали хоральные прелюдии, я признался ему, что многое в этих сочинениях мне кажется загадочным. “Насколько ясной и простой, — сказал я, — является музыкальная логика мастера в прелюдиях и фугах, настолько затемняется она, как только он обрабатывает хоральную мелодию. Откуда эти подчас столь резкие антитезы чувств? Почему он использует контрапунктические мотивы к хоральной мело-

Послесловие М. С. Друскина к книге Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» (1964, 1965) — «Швейцер и вопросы баховедения» — было затем опубликовано под названием «Альберт Швейцер — музыкант» в книге «Альберт Швейцер — великий гуманист XX века. Воспоминания и статьи» (М., 1970. С. 213—226) и позднее, в авторской редакции и под названием «Альберт Швейцер», в сб.: *Друскин М. Избранное: Монографии. Статьи* (М., 1981. С. 243—257). В настоящем издании этот очерк обогащен материалами более поздних баховедческих статей М. С. Друскина: «Из истории зарубежного баховедения», «Нерешенные вопросы баховедения» и «Дополнение к бахиане» (см. *Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки*. Л., 1987. С. 120—197), «Концепции творчества и личности И. С. Баха в исторической перспективе» (*Друскин М. Избранное*. С. 306—310). Эта работа выполнена Л. Г. Ковнацкой.

Библиографическая информация, отсутствовавшая в послесловии М. С. Друскина и в последующих его публикациях, найдена и уточнена О. А. Комок и М. П. Мищенко.

Благодарю Немецкий музыкальный информационный центр (Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn) в лице Кристин Флендер (Christine Flender) за предоставление малодоступных сведений; Лорел Фэй (Laurel Fay) — за поиски необходимой информации.

Благодарю А. П. Милку за ценные советы. — *Л. Ковнацкая.*

<sup>1</sup> Видор Шарль Мари (Widor Charles-Marie, 1844—1937) — французский органист, композитор, музыковед, педагог.

ии, которые никак не соответствуют “настроению” напева?.. Почему так непостижим план и разработка этих фантазий? Чем больше я их изучаю, тем меньше понимаю”.

“Многое останется туманным, — возразил ученик, — если вы не обратите внимание на тексты хоралов, здесь ищите разгадку”<sup>1</sup>.

Отныне начались часы совместного обучения: учитель приобщал ученика искусству органной игры, а тот помогал ему познать Баха не только как концертпунктиста, не имеющего себе равных, но и как композитора, наделенного несравненным поэтическим даром. Остается добавить, что мэтру в то время (1899) было 55 лет, а ученику — это был Альберт Швейцер — 24 года. Несмотря на молодость, он на рубеже столетий уже вполне сформировался как музыкант-мыслитель.

Альберт Швейцер родился в 1875 году в пасторской семье<sup>2</sup>. Страсть к органу он унаследовал от своего деда (по материнской линии его фамилия Шиллингер), который был также пастором, играл на органе, интересовался органным трюительством. Альберт начал обучаться музыке в пять лет; через два года дивлялся близким исполнением обиходных мелодий хора с собственной гармонизацией; с восьми лет, еле дотягиваясь до ножной клавиатуры, стал играть на ргане. «Мне было десять лет, — вспоминал Швейцер, — когда я познакомился с хоральными прелюдиями Баха. Эуген Мюнх<sup>3</sup>, 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 валькеревского органа»<sup>4</sup>.

Занятия у Эугена Мюнха (игра на органе и фортепиано) продолжались восемь лет — с 1885 по 1893 год, — до окончания Швейцером гимназии в том же Мюльхаузене. Он наезжал в соседние города: в Гюнсбах (в районе Люнстерсталя), где отныне служил пастором его отец, в Кольмар — здесь незабываемое впечатление оставили картины Изенгеймского алтаря, принадлежащие кисти немецкого художника XVI века Грюневальда<sup>5</sup> (его воспел Хинемит в своей опере «Художник Матис»).

Осенью 1893 года по приглашению богатых братьев отца — банкира Гюста Швейцера и профессора-германиста Сорбонны Шарля Швейцера —

<sup>1</sup> См. предисловие Ш. М. Видора в кн.: *Schweitzer Albert. J. S. Bach. Leipzig, 1951. Vorrede, S. VII.* В русском издании (М., 1964) это предисловие опущено.

<sup>2</sup> Любопытные подробности о семье, из которой вышел будущий биограф Баха, сообщает Жан Поль Сартр (*Sartre Jean Paul, 1905—1980*) — французский писатель, философ и публицист, дальний родственник Швейцера. См.: *Сартр Ж. П. Слова.* М., 1966.

<sup>3</sup> Eugene Münch (1857—1898) — в год смерти этого немецкого органиста Швейцер анонимно издал небольшую брошюру о нем на французском языке: *Eugène Münch, 1857—1898. Mülhausen, 1898.*

<sup>4</sup> См.: *Schweitzer A. J. S. Bach. Leipzig, 1951. Vorwort. S. 5.* Валькер Эберхард Фридрих (*Walker Eberhard Friedrich, 1794—1872*) — немецкий органнй мастер, основатель известной фирмы, строившей органы по старому, времен Баха, образцу.

<sup>5</sup> Грюневальд Матис (*Grünewald Matthias*) — Готхарт Нитхарт Матис (*Gothart Neithart Mattheaus, между 1470 и 1475—1528*) — немецкий художник эпохи Возрождения. С XVII века его стали называть Грюневальдом.

18-летний Альберт приезжает в Париж. Он прибыл сюда в самый разгар празднеств, ознаменовавших заключение русско-французского альянса. Но он сторонится шума; его мечта — стать учеником композитора и органиста Видора. Мечта сбылась. Учение скрепилось дружбой, сохранившейся до смерти Видора (он умер глубоким старцем в 1937 году, в возрасте 93 лет). Их сблизили к тому же воспоминания юности — учитель Швейцера был сыном органиста из Эльзаса. Часто наезжая в Париж, Швейцер, однако, обосновался в Страсбурге, где поступил в университет для изучения философии и богословия<sup>1</sup>. Вскоре, в 1895 году, он становится помощником и, можно сказать, ближайшим музыкальным советником дирижера Эрнста Мюнха<sup>2</sup>, брата Эугена. На протяжении тринадцати лет Швейцер сопровождал за органом в церкви Св. Вильгельма, где работал Эрнст Мюнх, исполнение баховских «Страстей» и кантат (общим числом 60, то есть примерно около трети всех дошедших до нас духовных кантат Баха). «Сколько вечеров проводили мы вместе, — вспоминает Швейцер, — изучая партитуры баховских кантат и “Страстей”, обсуждая проблемы их исполнения»<sup>3</sup>. Он также сблизился с сыновьями своего старшего друга — с Фрицем<sup>4</sup>, который потом сменил отца на его посту (Эрнст Мюнх умер в 1928 году) и Шарлем Мюншем<sup>5</sup> (так звучит его фамилия во французском произношении) — тогда скрипачом, а позже прославленным дирижером. Продолжались и занятия на фортепиано у известных парижских педагогов — профессора Исидора Филиппа<sup>6</sup> и знаменитой пианистки, ученицы Листа, Мари Жаэль-Траутман<sup>7</sup> (также родом из Эльзаса!). Совмещать эти занятия было нелегко. «Я должен был играть утром “в манере Жаэль”, — говорил Швейцер, — а после полудня у Филиппа — “по Филиппу”»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Швейцер — автор нескольких богословских трактатов: *Das Abendmahlsproblem auf Grund der wissenschaftlichen Forschung des 19. Jahrhunderts und der historischen Berichte*. Tübingen, 1901 (теологическая диссертация на получение «*lizenziat theologii*»); *Das Messianitäts- und Leidensgeheimnis. Eine Skizze des Lebens Jesu*. Tübingen, 1901 (на получение места приват-доцента университета); две другие, более поздние и наиболее известные работы: *Von Reimarus zu Wrede*. Tübingen, 1906 (начиная с издания 1913 года — *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*) и *Die Mystik des Apostels Paulus*. Tübingen, 1930.

<sup>2</sup> Мюнх Эрнст (Münch Ernst, 1859—1928) — органист, профессор Страсбургской консерватории.

<sup>3</sup> А. Schweitzer. *Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig, 1931, S. 17.

<sup>4</sup> Мюнх Фриц (Münch Fritz, 1890—1970) — директор Страсбургской консерватории.

<sup>5</sup> Мюнш Шарль (Münch Charles, 1891—1968) — скрипач, концертмейстер оркестра *Gevandhaus*, дирижер Парижского филармонического оркестра.

<sup>6</sup> Филипп Исидор (Philipp Isidore, 1863—1958) — французский пианист венгерского происхождения, педагог.

<sup>7</sup> Жаэль-Траутман Мари (Jaëll-Trautmann Marie, 1846—1925) — французская пианистка, педагог; училась у И. Мошелеса, работала секретарем Ф. Листа. Швейцер был анонимным переводчиком на немецкий язык ее методического труда о фортепианном туже: *Jaëll M. Le toucher: enseignement du piano basé sur la physiologie*. Paris, 1895 (*Der Anschlag: neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage*. Leipzig, 1912).

<sup>8</sup> Schweitzer A. *Aus meinem Leben und Denken*, S. 22.

Забегая несколько вперед, приведем свидетельство Ромена Роллана — оно относится к 1905 году: «Профессор Мюнх, органист храма Св. Вильгельма, особенно много потрудился для музыки в городе Страсбурге; он наладил там превосходные хоры («хоры Св. Вильгельма») и организует большие баховские концерты с помощью другого эльзасца, чье имя отлично известно историкам музыки: Альберта Швейцера, директора семинарии Св. Фомы (Thomasstift), пастора, органиста, профессора Страсбургского университета, автора интересных работ по философии, теологии и книги, отныне уже знаменитой, — «Иоганн Себастьян Бах»<sup>1</sup>. Попутно отметим, что с этого времени укрепились дружеские отношения Швейцера с Роменом Ролланом, который любовно именовал его «смеющимся львом»<sup>2</sup>. А когда Роллан в 1915 году, в разгар Первой мировой войны, в осуждение милитаристского шовинизма опубликовал сборник статей «Над схваткой», то наряду со Стефаном Цвейгом, Огюстом Роденом, Бертраном Расселом, Бернардом Шоу, Альбертом Эйнштейном горячо откликнулся на него и Альберт Швейцер, живший тогда среди тропических лесов Центральной Африки.

Но вернемся к его биографии.

...Приближались годы окончания университета. Швейцер работает над диссертацией по философии; ее тема — «Религиозная философия Канта»<sup>3</sup>. После успешной защиты в 1899 году Швейцеру было предложено место пастора в одной из страсбургских церквей, в 1902-м — должность профессора, а со следующего года — пост директора богословского семинария. «Теология и музыка, — любил говорить Швейцер, — это, так сказать, мое естество, ибо с детских лет я был приурочен к деятельности пастора и органиста»<sup>4</sup>.

С годами все более ширятся его музыкальные связи. Начиная с 1896 года он частый гость в Байрейте, где восхищается творениями Вагнера, длительно поддерживает связи с его семьей (так, в 1951 году, когда после Второй мировой войны восстановились байрейские торжества, он послал приветственное письмо Виланду и Вольфгангу Вагнерам — внукам гениального композитора, которые были режиссерами и художественными руководителями этих фестивалей). В Берлине Швейцер знакомится с профессором Генрихом Рейманом<sup>5</sup> — органистом Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Gedächtniskirche (церкви памяти кайзера Фридриха-Вильгельма), крупным деятелем «баховского возрождения» на рубеже столетий; в Лейпциге — с Карлом Штраубе<sup>6</sup> (учеником Реймана), выдающимся органистом и кантором церкви Св. Фомы, этой цитадели пропаганды баховского творчества; в Париже, помимо Ромена Роллана, дружит со знато-

<sup>1</sup> Роллан Ромен. Французская и немецкая музыка // Роллан Ромен. Музыканты наших дней. М., 1938. С. 217—218.

<sup>2</sup> Швейцер уточнял: «С Роменом Ролланом я познакомился что-то около 1905 года. Сначала мы были друг для друга только музыкантами, но потом ближе сошлись и стали друзьями». См.: Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken, S. 31.

<sup>3</sup> Schweitzer A. Die Religionsphilosophie. Tübingen, 1899.

<sup>4</sup> Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken, S. 9.

<sup>5</sup> Рейман Генрих (Reimann Heinrich, 1850—1906) — органист, композитор, музыковед.

<sup>6</sup> Штраубе Карл (Straube Karl, 1873—1950) — органист, музыковед, дирижер, пропагандист творчества Баха и Генделя.

ком немецкой музыки Анри Лиштанберже<sup>1</sup>, с директором Ecole Normale de la Musique Жаком Фешоттом<sup>2</sup>, с президентом французского Баховского общества Гюставом Бре<sup>3</sup> и т. д. Швейцера тесно связан в этом обществом, нередко участвует как органист в организуемых им в Париже концертах. Он концертирует и в других странах, в том числе в Испании. Этот на редкость интенсивный период исканий, тревог, сомнений продолжался около двенадцати лет (1893—1906) и завершился созданием упомянутой выше книги о Бахе на французском языке. Она будет дальше рассмотрена. Сейчас же подчеркну, что в знаменательный для Швейцера 1905 год он окончательно принял решение, которое круто, хотя и не сразу, изменило его дальнейшую судьбу.

\* \* \*

Мысли о том, не слишком ли удачливо складывается его жизнь, преследовали Швейцера с юношеских лет. Имеет ли он на это право, когда кругом столько горя и бедствий? До сих пор он брал от жизни все, что она так щедро ему предлагала, — не пора ли отдать взятое?

Идеалист-мечтатель, сначала он думал принять на свое иждивение сирот или заняться духовным перевоспитанием уголовных преступников, отбывших тюремное заключение. Но этого ему показалось мало. Случайно он познакомился с описанием трудной участи миссионеров в Африке. Не поехать ли туда? Как пастору, ему снова придется обратиться к слову. Довольно слов — необходимо дело! И чем тяжелей, тем лучше. Выход найден: надо поехать врачом к неграм. В октябре 1905 года он из Парижа извещает об этом своих родных и близких.

Чтобы овладеть новой специальностью, профессор Страсбургского университета садится на студенческую скамью того же университета: семь лет, с 1905 по 1912 год, он обучается на медицинском факультете, становится врачом-биологом, а позже крупным знатоком сонной болезни, свирепствовавшей в Африке. Весной 1913 года — Швейцера 38 лет — он отплывает туда, увозя с собой 70 ящиков с медицинской аппаратурой и лекарствами, которые приобрел на гонорары от концертов и лекций. Его сопровождает молодая жена Хелена Бреслау<sup>4</sup>, дочь страсбургского профессора, ради него избравшая профессию медицинской сестры.

Открывается новая, обширная глава в жизни Швейцера, полная тяжелых испытаний, безмерно тяжелого труда. Местом жительства избирается Ламбарене (Французское Конго)<sup>5</sup> в центре Экваториальной Африки. Тут, на берегу

<sup>1</sup> Лиштанберже Анри (Lichtenberger Henri, 1864—1941) — профессор литературы в Парижском университете, исследователь немецкой литературы, знаток немецкой музыки.

<sup>2</sup> Фешотт Жак (Feschotte Jaques, 1894—1966) опубликовал книгу о Швейцере, в которой обрисовал также его облик как музыканта (*Feschotte Jaques. Le musicien et l'esthéticien: Albert Schweitzer. Paris, 1952*).

<sup>3</sup> Гюстав Бре (Bret Gustave, 1875—1969). См.: *Bret G. Bach, Schweitzer et la Société J.-S. Bach de Paris. 1950*.

<sup>4</sup> Бреслау Хелена (Bresslau Helene, 1879—1957). Женитьба Швейцера состоялась 18 июня 1912 года.

<sup>5</sup> В 1876 году в Ламбарене была открыта американская миссия, а с 1892 года район Габона, к которому принадлежал Ламбарене, аннексировали французы; сейчас Габон — независимое государство.

реки, — кругом тропический лес! — он организует госпиталь; на челнах к нему съезжаются больные. Он день за днем отдает им все свои силы в нечеловечески трудных условиях. В редкие свободные часы упражняется на пианино со специально оборудованной ножной клавиатурой (как у органа), подаренном ему парижским Баховским обществом<sup>1</sup>.

Так проходят четыре года. В сентябре 1917 года Швейцера как немецкого подданного интернируют по распоряжению французских властей, заключают в лагерь, где он также работает врачом и пользуется любой возможностью, чтобы поиграть на фисгармонии. Друзья хлопочут о его освобождении. Оно приходит не сразу. Наконец, после почти годичных мытарств, он вновь на родине — в Эльзасе. Круг замкнулся.

И опять Швейцер повсеместно концертирует как органист, выступает с докладами, пишет философские и культурно-исторические труды<sup>2</sup>. Причем, как он сам замечает, за четыре с половиной года африканского одиночества среди первобытных лесов ему удалось еще глубже усвоить дух баховской музыки: «Таким образом, я вернулся в Европу, усовершенствовав свою органную технику, и смог как исполнитель добиться большего признания»<sup>3</sup>. Но недолгий отдых, если такую одухотворенную деятельность можно назвать отдыхом, предоставил себе Швейцер: в 1924 году он возвратился в Ламбарене.

С годами расширяется его госпиталь (сначала был рассчитан на 40 коек, потом на 200). Соответственно увеличиваются заботы. Теперь в Европу, где все более возрастала его слава, Швейцер выезжает на меньшие сроки. Каждый приезд — полон событий: концерты, доклады, почести... В январе 1939 года он в Страсбурге, где участвует в Баховском фестивале; в марте в седьмой раз отбывает в Африку, и теперь надолго — на 10 лет.

Швейцер с горечью воспринял известие о нацистском перевороте в Берлине и категорически отверг предложение посетить Германию. (Гегбельс свое послание закончил традиционной у нацистов формулой: «С немецким приветом»; Швейцер в заключение своего ответа написал: «С центральноафриканским приветом».) Еще горше стало ему в годы опустошительной Второй мировой войны.

Лишь осенью 1948 года Швейцер решился посетить Европу. Теперь, приезжая сюда, он останавливается преимущественно в тихом, приветливом Гюнсе

<sup>1</sup> О своей жизни в Африке Швейцер писал в книгах: *Zwischen Wasser und Urwald. Berg*, 1921 (сначала на шведском языке, в 1922 году по-немецки); *Africanische Geschichten*, 1936; *Ein Pelikan erzählt aus seinen Leben*, 1950. См. также автобиографический труд: *Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig, 1931 (2-е изд., 1947). Приведенные в статье отрывки из воспоминаний Швейцера заимствованы из этой книги (в переводе на русский язык см.: *Швейцер А. Из моей жизни и мыслей. Автобиография*. Пер. А. Л. Чернявского // *Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное*. М., 1993. С. 41—230). См. также: *Швейцер А. Письма из Ламбарене*. М., 1978; *Геттинг Г. Встречи с Альбертом Швейцером* / Пер. с нем. В. Я. Шапиро; отв. ред. и автор предисл. Ю. А. Левада. М., 1967 (это первая из работ о Швейцере, опубликованная на русском языке, — см. с. 13 предисловия Левады).

<sup>2</sup> Главный среди них — двухтомное исследование *Kulturphilosophie* (1923). На русском языке издана с названием второй части этого исследования: *Швейцер А. Культура и этика*. Пер. с нем. Н. А. Захарченко и Г. В. Колшанского / Общ. ред. и предисл. В. А. Карпушина. М., 1973.

<sup>3</sup> *Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken*, S. 178.

бахе, с которым связано столько юношеских воспоминаний<sup>1</sup>. Здесь навестил его Жак Фешотт; они беседуют о старых друзьях в Страсбурге и Париже, о музыке, о кризисе морали, об учителе жизни Гёте (в 1949 году Швейцер закончит труд о нем<sup>2</sup>), о новых медицинских открытиях в борьбе с проказой. Он ведет друга в церковь, играет Баха на старом органе: «Это мой любимый арабский конь», — говорит Швейцер<sup>3</sup>.

Жизнь близится к концу, но он по-прежнему неутомим. Из своего далека — из Ламбарене — ему, гуманисту с прекрасной чистой душой, трудно примириться с тем, что люди по-прежнему обуяны желанием уничтожить и принизить друг друга. В 1955 году он издает книгу «Проблема мира в сегодняшнем мире», где между прочим читаем: «Десятилетиями рассуждают среди нас со все растущим легкомыслием о войне и завоеваниях, как если бы речь шла о сражениях на шахматной доске. Так создается общественное мнение, согласно которому судьбу отдельного человека уже не представляешь себе, а только видишь ее в виде цифр и неодушевленных предметов»<sup>4</sup>. И чем сильнее нависала над миром угроза войны, тем более крепнул 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 русском<sup>5</sup>. Швейцер требовал запрета испытания атомных бомб. А в январе 1960 года — в день 85-летия — Швейцер опубликовал призыв к человечеству: «Я и впредь буду отдавать все силы борьбе за мир. Все 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 собой чудовищные последствия. Мы должны проникнуться этой мыслью и стремиться, чтобы это осознал весь мир»<sup>6</sup>.

Таково его духовное завещание.

Спустя пять лет, 4 сентября 1965 года, Альберт Швейцер скончался.

<sup>1</sup> Позднее дом в Гюнсбахе будет превращен в мемориальный музей Швейцера — ныне там содержится его архив.

<sup>2</sup> *Schweitzer A. Goethe, der Mensch und das Werk // Amsterdam: Die Neue Rundschau*, B. XV (1949, S. 340—365); *Schweitzer A. Goethe. Vier Reden*. Leipzig, 1939; *Schweitzer A. Goethe: Four Studies*. Translated by Charles R. Joy. Boston, 1949 (немецкое издание появилось в следующем году: *Goethe. Vier Reden*. München, 1950).

<sup>3</sup> Парафраз слов Листа из «Путевых писем бакалавра музыки. К Адольфу Пикте»: «...мой рояль для меня то же, что моряку его фрегат, арабу его конь, — больше того — до сих пор он был моим я, моим языком, моей жизнью!» (пер. Н. Мамуна). См.: *Лист Ф. Избранные статьи*. М., 1959. С. 82.

<sup>4</sup> Цит. по ст.: *Шагинян Мариэтта. Портрет человека // Литературная газета*, 1957, 20 июня, № 74. См.: *Schweitzer A. The problem of peace in the world of today*. Nobel Peace Prize Address, delivered in Oslo, November 4, 1954. N.Y., 1954 (*Das Problem des Friedens in der heutigen Welt*, 1955).

<sup>5</sup> *A Declaration of Conscience // Saturday Review (NY)*, 1957, April 24.

<sup>6</sup> Из письма редактору «Литературной газеты». Опубликовано в «Литературной газете», 1960, 14 января, № 6. С. 4. См. также: *Альберт Швейцер*. Редактору «Литературной газеты» // Альберт Швейцер — великий гуманист XX века. Воспоминания и статьи / Отв. ред. В. А. Карпушин. М., 1970. С. 231—232.

В течение многих десятилетий музыка — спутник жизни Швейцера. Особенно музыка Баха. Как органист он многократно исполняет почти все его произведения. Романтически-возвышенная, поэтичная игра Швейцера покорила слушателей<sup>1</sup>. Но предпочитая старые органы (восхищался их «серебристой» звучностью) новым, концертным, он выступал только в церкви. Ему не нравятся современные инструменты — Швейцер называет их «фабричными» — они жестки и шумливы, рассчитаны на внешний эффект, их 15 труб звучат как 50 в старых органах, но нет ясности, мягкости, отточенности звука. Швейцер вспоминает: «Многие ночи я проводил без сна, все время заново продумывая свои органные планы. Многие поездки осуществлял, чтобы на месте изучить, надо ли реставрировать старый орган или заново строить. Сотни и сотни писем я отправил мастерам и органистам... И многие из этих писем и поездок были напрасными, ибо адресаты все же склонялись к покупке так соблазнительно выглядевших на бумаге фабричных органов»<sup>2</sup>. Его друзья шутили: «В Африке он лечит старых негров, а в Европе старые органы»<sup>3</sup>.

Еще осенью 1905 года, до поступления на медицинский факультет, он закончил книгу «Немецкое и французское органное строительство и органное искусство»<sup>4</sup>. Швейцер полагал, что лучшие органы строились в Европе XIX века примерно между 50-ми и 80-ми годами, когда в качестве идеала сохранялась структура инструментов баховского времени, которая, однако, совершенствовалась благодаря использованию новейшей техники. С этой точки зрения он превыше всего ценил парижского мастера Аристиде Кавайе-Колля<sup>5</sup>. На инструменте его изготовления Видор 64 года подряд играл в церкви Св. Сульпиция. Его же, Кавайе-Колля, органы украшали собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам) и церковь Св. Клотильды, где некогда долгие годы (с 1858 по год смерти — 1890) служил органистом Сезар Франк. На III конгрессе Интернационального музыкального общества, проходившем в Вене в 1909 году, Швейцер добился принятия решения об упорядоченности органного строительства. «Мне кажется, — писал он, — мы ослеплены ложным представлением о “концертном органе”. Что же такое концертный орган? Разве есть два вида органов?

<sup>1</sup> Сохранились грамофонные записи органной игры Швейцера. Первые диски выпущены в 1936 году в связи с 60-летием Швейцера; вторая запись осуществлена в 1952 году, когда ему минуло 77 лет.

<sup>2</sup> Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken, S.73.

<sup>3</sup> Ibid., S. 74.

<sup>4</sup> Schweitzer A. Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst // *Die Musik*. Bd. 13 und 14. Leipzig, 1906 (2-е издание. — Leipzig, 1927). См. также: Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern // *International Musical Society: Congress Report*, Vienna, 1909. S. 581—607; Zur Reform des Orgelbaus // *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, XXXII, 1927. S. 148—154; Gutachten über die Orgel zu St. Jacobi in Hamburg // *Mehrkens K.* Die Schnitger-Orgel in der Hauptkirche St. Jacobi zu Hamburg. Kassel, 1930. S. 15.

<sup>5</sup> Кавайе (Кавалье)-Коль (Колль) Аристид (Cavaille, Cavaille-Coll Aristide, 1811—1899) — младший и самый выдающийся член династии французских органостроителей, реформатор органостроения.

Или не правильнее ли полагать, что есть один лучший орган, этот лучший именно тот, что стоит в старых церквях»<sup>1</sup>.

Он так страстно высказывался по этим вопросам потому, что стремился сделать баховскую музыку еще более доступной, понятной широким кругам слушателей. С той же целью он предпринял полное, критически выверенное издание органных произведений Баха. Эта трудоемкая работа была начата совместно с Видором в 1911 году. Американское издательство «Ширмер» в 1912—1914 годах выпустило в свет пять солидных томов, включающих сонаты, концерты, прелюдии и фуги<sup>2</sup>. Каждый из них предваряется пространством предисловием. Шестой том, содержащий хоралы, был опубликован много позже — в 1954 году; в подготовке его к печати Швейцеру помог его ученик по Страсбургу Эдуард Низ-Бергер, органист одной из церквей Нью-Йорка<sup>3</sup>.

Но центральный труд жизни Швейцера — его книга о Бахе.

Сначала о том, как она создавалась.

Вернемся к годам обучения у Видора. Вновь предоставим ему слово. Он рассказывает (в предисловии):

«Я просил Швейцера написать для французских органистов небольшой очерк о хоральных прелюдиях и попутно дать характеристику недостаточно хорошо нам известной сущности немецкого хорала и немецкой церковной музыки во времена Баха, дабы еще глубже проникнуться духом баховских творений.

Он принялся трудиться. Спустя несколько месяцев (напомню, что речь идет о 1899 году: — М. Д.) он писал мне, что вынужден включить раздел о кантатах и “Страстях”, так как установление взаимосвязи между вокальными сочинениями и хоральными прелюдиями поможет их пониманию. “Тем более ценной будет Ваша работа”, — отвечал я ему.

Сведения о хорале и богослужебной музыке в баховское время множились — потребовался специальный очерк истории протестантской церковной музыки, а наблюдениям о сути музыкальной выразительности у старинного мастера была посвящена глава “Музыкальный язык Баха”; появилась потребность и в литературном воссоздании портрета личности лейпцигского кантора; добавилась и глава об исполнении баховских произведений... Так из статьи о хоральных прелюдиях на протяжении шести лет выросла исчерпывающая книга о Бахе»<sup>4</sup>.

Швейцер писал ее по-французски, которым он владел в совершенстве и все же хуже, нежели немецким — своим родным языком. Но главная трудность заключалась в другом, о чем откровенно поведал Швейцер: «Собственно говоря, это было сомнительное предприятие — взяться за книгу о Бахе! Хотя я длитель-

<sup>1</sup> С тех же позиций Швейцер выступал в защиту старого немецкого дугообразного скрипичного смычка, которым, как он считал, надо играть произведения Баха для скрипки соло (с XVIII века повсеместно был принят прямой, итальянский смычок); об этом он писал статьи в 1933 и 1950 годах. См. ст.: *Der Runde Violinbogen // Schweizerische Musikzeitung / Revue Musicale suisse*, 1933, N XXIII. S. 197—203.

<sup>2</sup> J. S. Bachs Praeludien und Fugen für Orgel, kritische Ausgabe mit praktischen Angaben über die Wiedergabe dieser Werke. 5 vols. New York, Schirmer, 1911—1914. Последний, восьмой том вышел в свет в 1967 году.

<sup>3</sup> Низ-Бергер Эдуард (Nies-Berger Edouard, 1903—2002). *Nies-Berger Edouard. Albert Schweitzer and the Bach Edition: Memoirs of a Collaboration*. New York, 2002.

<sup>4</sup> *Widor C.-M. Vorrede // Schweitzer A. J. S. Bach*. Leipzig, 1951. S. VIII.

но изучал историю и теорию музыки, но специально музыковедением не занимался. Да я и не ставил себе задачей собрать новый исторический материал о Бахе и его времени. Как музыканту, мне хотелось говорить с музыкантами о баховской музыке. То, что в предшествующих работах слишком кратко освещалось, занимало меня больше всего, а именно — объяснение сути музыки Баха и вопросов осмысленного ее исполнения. Соответственно, изложение биографических и исторических материалов имело характер своего рода введения»<sup>1</sup>.

Итак, в 1905 году книга Швейцера издана в Париже под названием «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт». Ею заинтересовались в Германии, поступило предложение о переводе. Но оказалось, что Швейцеру легче написать свой труд заново, нежели переводить его. Он приступил к работе в следующем году, вдохновленный прекрасным исполнением вагнеровского «Тристана» в Байрейте. Тут же, в Байрейте, и были написаны первые страницы нового исследования. Швейцер все переработал, в результате чего через два года пораженный издатель вместо 455 страниц старой книги получил 844 новой!<sup>2</sup> В начале 1908 года вышла из печати эта сильно дополненная и во многом измененная немецкая редакция швейцеровского исследования.

В 1911 году она была переведена на английский язык, а потом и на многие другие иностранные языки<sup>3</sup>.

\* \* \*

В последовательности глав книги о Бахе ясно прослеживается замысел автора. Немецкий склад мышления, со склонностью к мечтательности и мистицизму, своеобразно уживается у Швейцера с французским рационализмом.

Медлительно, как эпическое сказание, развертываются первые главы, где говорится о происхождении хоральных текстов и мелодий, о роли хора в немецком богослужении, об органном хоральном прелюдиях и фантазиях. В главе VI — о добаховских кантатах и «Страстях» — дается историческая панорама, на фоне которой вырисовывается исполнская фигура Баха. Возникает первый перевал: автор обращается к рассказу о жизненном пути композитора. Много книг посвящено этому, но ни одному биографу не удалось, подобно Швейцеру, так любовно и вместе с тем 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 штрихами намечен баховский облик, правда сильно романтизированный.

Второй перевал образует глава XII — «Смерть и возрождение» (буквально «Смерть и воскресение»). Впервые в исследовательской литературе так полно воссоздана картина широкого утверждения музыки Баха в истории европейской культуры XIX века. (В позднейшей научной литературе будут внесены тут существенные коррективы.) Затем осуществляется переход к анализу орган-

<sup>1</sup> Schweitzer A. Aus meinem Leben und Denken, S. 59.

<sup>2</sup> Подробные сведения о том, как готовилось это издание, опубликованы в ежегоднике *Vach-Jahrbuch*, 1975.

<sup>3</sup> В русском переводе книга была впервые напечатана в 1934 году (А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. Пер. З. Ф. Савеловой, ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934). В основу этого перевода было положено, однако, французское, более раннее и краткое издание (J. S. Bach, le musicien-poète. Paris; Leipzig, 1905). К тому же делались сокращения.

ных, клавирных, камерно-инструментальных и оркестровых 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 практически ценного!..

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 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. После чего Швейцер переключается на анализ вокально-инструментальных сочинений соответственно хронологии их создания (более поздними исследователями и в этот вопрос будут внесены очень важные поправки).

Таково строение книги.

Эстетические положения, на которые Швейцер опирается, естественно искать в кульминационных, «эстетических» главах. Они действительно там содержатся. Швейцер пытается установить новые категории в оценке индивидуального стиля композитора. 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»<sup>1</sup>. К числу последних Швейцер причисляет Баха. Исходя из этих предпосылок, он ищет в его музыке живописно-изобразительные моменты.

\* \* \*

Труд Швейцера получил всеобщее признание. Его стали называть, наряду с некоторыми другими работами о Бахе, классическим. Тем не менее, многое отличает его от аналогичных работ. Об этом уже сказал сам Швейцер в цитированном выше отрывке из воспоминаний. Дополним его заключительными фразами из предисловия к немецкому изданию. «Эта книга, — говорит Швейцер, — в плане не исторического, а эстетического и одновременного практического пособия. <...> 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 любители музыки приобщились к Баху»<sup>2</sup>.

Свою знаменитую книгу Швейцер написал, еще не достигнув 30 лет. Причем ни до того, ни после он не занимался музыковедением как профессией. Случай поистине уникальный в гуманитарной науке. Тем более что труд этот поражает широтой замысла, эрудицией, научной зрелостью и самостоятельностью суждений автора.

«...Я по профессии не был музыковедом, — писал Швейцер. — Если бы Видор не пожелал этого от меня, ибо во Франции тогда не было такой книги...

<sup>1</sup> Швейцер Альберт. Бах. Цит. изд. С. 333.

<sup>2</sup> Schweitzer A. J. S. Bach. Leipzig, 1951. Vorwort. S. VI.

я бы никогда не решился написать книгу о Бахе. К моему глубокому изумлению, критики в Германии проявили к ней интерес и потребовали ее перевода на немецкий. Среди них — Хуго Рима<sup>1</sup> и Фриц Лубрих<sup>2</sup>. Успех книги объясняю тем, что я посмел противопоставить догме Шпитты<sup>3</sup> и других, трактовавших баховскую музыку как “чистую” (als reine Musik), свое понимание и доказать, что всюду, где предпослан текст (или он предполагается)<sup>4</sup>, Бах его живописует. Преимущество моей книги заключается также в том, что я затронул вопросы исполнительства, что до того (в монографиях о Бахе. — М. Д.) не делалось<sup>5</sup>.

Швейцер выступает здесь во всеоружии знаний того времени — и теоретических, и практических, как многоопытный концертирующий органист. Он досконально изучил научную литературу о Бахе. Основополагающим в этом отношении явился двухтомный труд Филиппа Шпитты (1873, 1880)<sup>6</sup>, где собран огромный фактический материал. К своему предшественнику Швейцер преисполнен уважения. В предисловии он с присущей ему скромностью оговаривает: «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<sup>7</sup>». И тем не менее явно или скрыто Швейцер полемизирует с ним.

Главный тезис, который выдвинул Шпитта в своем монументальном труде, заключен в утверждении, что Бах прежде всего органист. Это одна из наиболее национальных традиций Германии, и, опираясь на нее, Бах привносит органистический склад мышления в иные музыкальные жанры, тем самым их преобразуя. Мы не ошибемся, если в подобном утверждении усмотрим отголоски тенденции к монументализации облика гениального мастера — ведь именно органная музыка представлялась наиболее величавой, возвышенной, «надмирной», характеризовалась как символ единения чувств прихожан и общины (Gemeinde-Empfindung). «В баховской церковной музыке, — пишет Шпитта, — главенствует не хор и не человеческий голос. Если нужно указать на фактор, который является главенствующим, то им может быть только орган. Чтобы сказать еще точнее, «звуковой состав» (Tonkörper), из которого сформированы баховские церковные произведения, — это один большой орган с утонченными, гибкими и по-речевому индивидуализированными регистрами<sup>8</sup>. Он, согласно Шпитте, «...до последнего своего дня оставался верен органу, и все его произведения, по

<sup>1</sup> Рима<sup>1</sup> Хуго (Riemann Hugo, 1849—1919) — крупнейший немецкий музыковед, автор фундаментальных трудов во всех областях современного ему музыкознания.

<sup>2</sup> Лубрих Фриц (Lubrich Fritz, 1862—1952) — известный протестантский деятель.

<sup>3</sup> Шпитта Филипп (Spitta Julius August Philipp, 1841—1894) — филолог и музыковед, один из основоположников музыкально-исторической науки.

<sup>4</sup> В первую очередь имеются в виду хоральные прелюдии.

<sup>5</sup> Письмо опубликовано в ст.: *Jacobi Erwin R. Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichten Briefen // Bach Jahrbuch, 1975. S. 143—144.*

<sup>6</sup> *Spitta Philipp. Johann Sebastian Bach. Bd. 1—2. Leipzig, 1873, 1880.*

<sup>7</sup> *Швейцер Альберт.* От автора // Швейцер Альберт. Бах. М., 1964. С. 2.

<sup>8</sup> *Spitta Philipp. Op. cit., Bd. 2. S. 137.*

крайней мере все церковные сочинения, служат продолжением и дальнейшим развитием его органного искусства — это основа его творчества, воодушевляющая сила его художественной образности»<sup>1</sup>.

Именно против этого тезиса направлен пафос исследования Швейцера. Он стремится обнаружить иные черты в творчестве Баха как гениального «поэта в звуках» — отсюда первоначальный полемический подзаголовок «Музыкант-поэт» во французском издании книги (в немецком, расширенном издании этот подзаголовок снят). Швейцер, в отличие от Шпитты, исходит в первую очередь из вокальной музыки, подчеркивая, что Бах был в той же мере органист, в какой скрипач и певец. Он имел в этом отношении предтечу — дирижера, руководителя Певческой академии И. Т. Мозевиуса<sup>2</sup>, который с 1839 года публиковал весьма дельные рассуждения о баховском кантатном творчестве. Потом, отредактировав, издал их отдельной книгой под названием «Иоганн Себастьян Бах в своих церковных кантатах и хоральных напевах»<sup>3</sup>.

Мозевиус проделал очень большую работу: он de visu ознакомился с более чем двумястами кантатами, составил их перечень, назвав их «сокровищем безграничной ценности». Вряд ли ошибемся, если скажем, что Мозевиус впервые в столь категорической форме печатно высказал эту верную мысль. (Ведь Форкель<sup>4</sup> полагал, что Баху приходилось ограничивать себя из-за плохих певцов в канторате Св. Фомы: отсюда, по его словам, нередкое появление в баховских кантатах слабых арий.) Он указывал, что кантаты надо исполнять не большим составом хора, а только малым — иначе будут заглушаться инструментальные голоса. Он отмечал далее, что в музыке кантат запечатлено исключительное разнообразие в передаче оттенков состояний, чувств, характеров. Задолго до Швейцера он писал, что Бах живописует содержание текстов, разъясняя, оживляя их своей музыкой, обрисовывая покой и движение, подъем и ниспадание (*Sicherheben und Gebeugtwerden*). 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 текстом»<sup>5</sup>. Мозевиус дал, наконец, разбор так называемых кратких месс Баха, проанализировав, из каких его кантат заимствована музыка месс и как переработана (причем проявил здесь больше чуткости, нежели Швейцер, осудивший эти мессы).

Швейцер акцентирует определяющее значение слова для музыки Баха и, исходя из такой предпосылки, вплотную подходит к решению одной из цент-

<sup>1</sup> *Spitta Philipp*. Johann Sebastian Bach. 2 Aufl. Leipzig, 1941. S. 109—110.

<sup>2</sup> Мозевиус Иоганн Теодор (*Mosewius Johann Theodor*, 1788 — 1858) — актер, певец, почетный доктор философии.

<sup>3</sup> См.: *Mosewius Johann Theodor*. Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen. Berlin, 1845.

<sup>4</sup> Форкель Иоганн Николаус (*Forkel Johann Nikolaus*, 1749—1818) — немецкий историк музыки, композитор. *Forkel J. N. Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802. В рус. пер.: *Форкель Иоганн Николаус*. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Пер. с нем. В. А. Ерохина. М., 1987.

<sup>5</sup> Опубликовано в *Le Guide Musical*, 42 Аннес, 1896, № 22, p. 427 (письмо датировано тем же годом).

ральных проблем семантики баховской музыкальной речи. Многие им верно подмечено — сама постановка этой проблемы имела новаторское значение. (На основе открытий Швейцера благодаря усилиям А. Шеринга<sup>1</sup>, Ф. Сменда<sup>2</sup> и других углубился метод стилистического анализа, что, кстати сказать, послужило важным фактором для временной атрибуции.)

Разными были и музыкальные симпатии Швейцера и Шпитты. Шпитта отвергал листо-вагнеровское направление в современном ему искусстве, а Швейцер, как мы уже знаем, являлся убежденным вагнерианцем. Наконец, иным стал и уровень музыковедческой науки к рубежу столетий — баховедение вступило в полосу расцвета.

К 1900 году завершилось 46-томное издание всех дошедших до нас творений гениального немецкого мастера, осуществленное Баховским обществом. С 1904 года начали регулярно выходить Баховские ежегодники (*Bach-Jahrbücher*), которые, с небольшим перерывом в годы Второй мировой войны, продолжают публиковаться поныне. С такой неуклонной последовательностью не издавались позднее созданные Бетховенские или Моцартовские ежегодники, что может служить дополнительным свидетельством того, насколько специфична и объемна область музыковедения, именуемая баховедением. Выдвигаются новые имена ученых, чьи заслуги значительны в этой области: Г. Кречмар<sup>3</sup>, М. Зейферт<sup>4</sup>, М. Шнейдер<sup>5</sup>, А. Шеринг.

Почти одновременно со Швейцером и, вероятно, не без его влияния французский музыковед Андре Пирро<sup>6</sup> создает книгу «Эстетика Баха» (1907)<sup>7</sup>, в которой также стремится выделить в противовес Шпитте поэтические и живописные черты творчества Баха и потому говорит преимущественно о его вокальной музыке. Швейцер и Пирро избрали один модус: они изучали, как воплощается в музыке внемзыкальное.

<sup>1</sup> Шеринг Арнольд (Schering Arnold, 1877—1941) — немецкий музыковед, баховед, исследователь музыки барокко. (Особое внимание трудам Шеринга уделяла М. В. Юдина, которой принадлежат и переводы его статей. См. комментарий 46-й А. М. Кузнецова к ст. М. А. Юдиной «Шесть интермеццо Брамса» в сб. *Юдина Мария. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие*. М. — СПб., 1999. С. 255—256; см. также в переводе Юдиной: *Шеринг Арнольд. Вместо введения (К клавираусцугу «Matthäus-Passion» И. С. Баха)* // Юдина Мария. *Лучи Божественной Любви*. Цит. изд. С. 539—540.

<sup>2</sup> Сменд Фридрих (Smend Friedrich, 1893—1980) — немецкий музыковед, баховед.

<sup>3</sup> Кречмар Герман (Kretzschmar Hermann, 1848—1924) — немецкий музыковед, баховед.

<sup>4</sup> Зейферт Макс (Seiffert Max, 1868—1948) — немецкий музыковед, баховед.

<sup>5</sup> Шнейдер Макс (Schneider Max, 1875—1967) — немецкий музыковед, баховед, ученик Германа Кречмара.

<sup>6</sup> Пирро Андре (Pirro André, 1869—1943) — французский музыковед, исследователь немецкого барокко, ученик Сезара Франка и Шарля-Мари Видора.

<sup>7</sup> *Pirro André. L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*. Paris, 1907. (М. В. Юдина предполагала перевести — совместно с Е. Н. Салтыковой — эту книгу. См.: *Юдина Мария. Салтыковы, Кирилл Георгиевич и Елена Николаевна* // Юдина Мария. *Лучи Божественной Любви*. С. 126.

Иной путь в дальнейшем изберет базельский профессор Эрнст Курт в своем известном труде «Основы линейного контрапункта» (1917, русский перевод — 1931)<sup>1</sup>. Его труд снабжен подзаголовком «Мелодическая полифония Баха» (в немецком оригинале более пространно: «Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Poliphonie»); собственно же к Баху он подходит лишь начиная с третьего раздела книги (всего их пять), а до того дает теоретическое обоснование своей методологии. Приведенный подзаголовок полемичен — его острие направлено против Хуго Римана, который в своих исключительно разносторонних изысканиях часто писал и о Бахе. В противовес Риману с его преимущественным интересом к «вертикали» в полифонии, Курт исследует «горизонталь» — принцип линейного развития. Для этого он обращается к первоэлементу музыкальной речи — к «двигательной» (кинетической) функции мотива. Второе острие его полемики направлено против тех, кто в музыкальном искал воздействие внемusикального, то есть против Пирро и Швейцера. Глухо упоминая «новейшие эстетические исследования», Курт утверждает, что движение (развитие) мотива не обусловлено только ассоциативной связью с внешними представлениями и впечатлениями — оно исходит из «напряжения психической энергии», что в дальнейшем предопределяет «мелодическое становление». Не отрицая возможности воздействия «принципа символического изображения», Курт все же подчеркивает, что «баховская инструментальная музыка освобождает от определенных, выраженных словами понятий и связывается характеристикой известных направлений движения как основой музыкального оформления»<sup>2</sup>.

Многие наблюдения Швейцера отмечены исключительной чуткостью, прекрасным слышанием анализируемой музыки. Но немало в его рассуждениях и тенденциозного.

В баховской музыке Швейцер выявляет живописно-изобразительные моменты односторонне — как в передаче зрительных, пространственных представлений, так и душевных движений. Причем он придает им главенствующее значение. Однопланово трактуя многомерность баховской музыки, он невольно низводит ее до уровня «омузыкаливания» словесного текста. Если попытаться логически продолжить мысль Швейцера, то получится, что вербальный фактор играет в методе композиции Баха едва ли не большую роль, нежели имманентно музыкальный, с чем, однако, никак нельзя согласиться. Да и Швейцер сам запутал себя в этом вопросе. Согласно предложенной им типологизации, Бах — «живописец» (см. главу XX). Но как тогда понимать подзаголовок первой французской редакции швейцеровской монографии, где он назван «музыкантом-поэтом»? В расширенном немецком издании, как уже говорилось, этот подзаголовок снят, а образцом поэтов среди музыкантов назван Вагнер. И не вагнерианством ли Швейцера объясняется то, что он наделил признаками лейтмотивов обнаруженные им у Баха интонационно-ритмические и мелодические обороты (он «каталогизировал» эти приемы) — своего рода многозначные (а никак не однозначные) знаки-символы?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Курт Эрнст (Kurth Ernst, 1886—1946) — швейцарский музыковед. *Kurth Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern, 1917. В русском пер.: *Курт Эрнст. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха*. Пер. с нем. З. Эвальд. Под ред. Б. В. Асафьева. М., 1931.

<sup>2</sup> *Курт Эрнст. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха*. Цит. изд. С. 161.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее в моей монографии о Бахе (М., 1982. С. 184—193).

Швейцер рассматривает Баха как завершителя традиции. Эту концепцию он воспринял от Шпитты, который, в свою очередь, уточнял и развивал контуры легендарного образа Баха, намеченного автором первой монографии о Бахе Иоганном Николаусом Форкелем (1802). Бах, согласно Шпитте, одинок в своих исканиях: он предстает словно отгородившимся от современности, обращенным в прошлое, в XVII век<sup>1</sup>. Швейцер утверждал, что Бах завершает эпоху и «от него ничего не исходит». К Шпитте и Швейцеру примыкали, но во всем соглашаясь, и другие видные музыковеды — вплоть до недавнего времени.

Немецкие музыковеды в противовес этому провозгласили, что Бах — не конец, а начало новой эпохи. За столь категорично высказанными формулировками скрывается следующее: одни трактовали Баха как выразителя и как высшее воплощение художественных принципов барокко, чему противопоставлялся другой Бах — предшественник эпохи Просвещения. Мне представляется, что нельзя найти однозначное решение приведенной антиномии: равно тенденциозным явится и низведение Баха на роль только продолжателя традиций XVII века, и подтягивание его к венской классической школе — в своем универсализме он неповторим.

Д. С. Лихачев говорил о ложности попыток «втиснуть» творчество гениального художника в ограничительные историко-стилевые категории, подчинить его «определенному стилю и определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем...»<sup>2</sup> Так и Бах: господствующим являлся стиль барокко, но в его недрах зарождались предклассические черты — в баховском творчестве есть и то и другое.

К настоящему моменту в датировку баховских работ (в особенности кантат и мессы h-moll) внесены существенные коррективы, заставляющие пересмотреть общепринятую периодизацию<sup>3</sup>.

Изменилось восприятие и толкование личности Баха. В противовес приверженцам романтической историографии, в том числе Швейцеру, которые

<sup>1</sup> См. подробнее об этом статью «Из истории зарубежного баховедения» в авторском сборнике: *Друскин М.* Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 120—149.

<sup>2</sup> *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X—XVIII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 192.

<sup>3</sup> Исследования осуществлялись раздельно, они базировались на изысканиях Баховского института в Гёттингене (ФРГ), который совместно с Баховским архивом в Лейпциге (ГДР) издавал Баховские ежегодники (BJ), а с 1954 года — запланированное в 90 томах «Новое баховское издание» («*Neue Bach-Ausgabe*» — сокращенно NBA). Среди работ см.: *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vocalwerke Bachs. *Bach Jahrbuch*, 1957. 2. Aufl. Kassel, 1975. *Dadelsen G. Von.* Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs. *Tübinger Bach-Studien*. Heft 4—5. Grossingen, 1958. Дюрр Альфред (род. 1918) и Дадельзен Георг фон (род. 1918) — крупнейшие современные баховеды, внесшие существенный вклад в ревизию баховской хронологии. Баховедческую ситуацию, сложившуюся к рубежу 70—80-х годов, см.: *Друскин М.* Из истории зарубежного баховедения. Цит. изд., гл. «Периодизация». Фактологические изыскания 80—90-х отражены в кн.: *Шабалина Т. В.* Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. СПб., 1997. Новейшие данные содержатся в Хронографе, опубликованном в настоящем издании (с. 689—737).

обрисовывали его как человека, далекого от повседневной жизни, лишенного организаторских способностей, скромного и неуверенного в себе, хоть порой и упрямого, крупнейший современный баховед К. Вольф справедливо указывает на волевые черты характера Баха: на любой службе, особенно в Лейпциге, он более руководствовался собственными, художественными, нежели предписанными обязанностями, сам режиссировал предоставленными служебными возможностями, даже наперекор властям<sup>1</sup>, — сам избирал себе путь, согласно «закону, им самим над собой признанному», по крылатой фразе Пушкина.

Ортодоксально-богословское толкование Баха, контурно намеченное Шпиттой и Швейцером, в XX веке отстаивали Х. Пройс (1928)<sup>2</sup>, Х. Беш (1938, переиздание — 1950)<sup>3</sup>, с 40-х годов Ф. Сменд, Ф. Хамель (четвертое издание его биографии Баха — 1952)<sup>4</sup> вплоть до Г. Штиллера, книга которого была опубликована «Евангелическим издательством» в ГДР (1970)<sup>5</sup>. Никто, конечно, в том числе и оппоненты ортодоксов, не пытался секуляризовать облик Баха — тот искренне верил в Лютерово учение и оставался таковым и в церковной, и в мирской деятельности: отделение «духовного» и «светского» произойдет позднее. Ф. Блуме ратовал за то, чтобы снять с баховского облика хрестоматийный глянец: он писал, что Бах мог бы применить к себе слова одного из виднейших гуманистов XVI века Ульриха фон Гуттена: «Я не выдуманная (ausgeklügelte) книга — я живой человек со всеми присущими мне противоречиями»<sup>6</sup>.

Как теоретик-аналитик Швейцер, быть может, не всегда полностью отвечает современным научным требованиям, и, по словам видного баховеда В. Бланкенбурга<sup>7</sup>, «теологический аспект Швейцера более не соответствует нашим нынешним представлениям», но в нем жила романтическая душа, и этот чуткий музыкант-художник высказал столько ценных, оригинальных мыслей, что заслуживает к себе уважения.

<sup>1</sup> См.: *Wolff Christoph*. Johann Sebastian Bach. The Learned Musician. New York; London, 2000. Вольф Кристоф (род. 1940).

<sup>2</sup> *Preuss Hans*. Johann Sebastian Bach, der Lutheraner. Erlangen, 1935. Пройс Ханс (1876—1949) — немецкий теолог.

<sup>3</sup> *Besch Hans*. J. S. Bach. Frömmigkeit und Glaube. (Guetersloh, 1938; 2. Auflage. Kassel, 1950. Беш Ханс (даты жизни установить не удалось).

<sup>4</sup> *Hamel Fred*. Johann Sebastian Bach: Geistige Welt. Göttingen, 1951. Хамель Фред (1903—1957) — немецкий музыковед.

<sup>5</sup> *Stiller Günter*. Johann Sebastian Bach und das Leipziger Gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin, 1970 (перечень работ богословских ортодоксов см. на с. 9—116, 155—158 и других). Штиллер Гюнтер (род. 1927) — немецкий баховед.

<sup>6</sup> Статьи Фридриха Блуме «И. С. Бах в изменяющейся истории» (1947), «Черты нового баховского облика» (1962) и другие объединены в кн.: *Blume Friedrich*. Syntagma musicologicum. Kassel, 1963, Bd. I; 1973, Bd. 2. Блуме Фридрих (1893—1975) — немецкий музыковед, баховед.

<sup>7</sup> См.: *Blankenburg Walter*. 12. Jahre Bach-Forschung. Acta Musicologica. 1965. Bd. 37. Бланкенбург Вальтер (1903—1986) — немецкий теолог и музыковед.

После Швейцера работ о Бахе на разных европейских языках было опубликовано немало. Но монография Швейцера, более чем какая-либо другая за истекшие десятилетия после своего опубликования, приблизила Баха к широкому кругу любителей музыки.

И еще одно примечательно: на всей книге лежит отпечаток личности Альберта Швейцера, великого гуманиста, своим девизом избравшего «*Veneratio vitae*» — «Благоговение перед жизнью»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Schweitzer A. Ehrfurcht von dem Leben*. Berlin, 1963. См. также: *Швейцер А. Этика благоговения перед жизнью* // Швейцер А. Культура и этика. Цит. изд., гл. XXI. С. 304—327.

Л. КОВНАЦКАЯ, М. МИШЕНКО

## И. С. БАХ В ЖИЗНИ БРАТЬЕВ ДРУСКИНЫХ

«Надо найти то, о чем умалчивалось», — писал Яков Семенович Друскин (1902—1980) в книге «О риторических приемах в музыке И. С. Баха»<sup>1</sup>.

Невысказанное — ключевая категория в размышлениях Я. С. Друскина.

Невысказанным при его жизни было все, что он писал: оригинальный мыслитель, религиозный философ, он стал известен читающей публике только в 1990-е годы. Прожить всю жизнь при советской власти, сохраняя неколебимую верность репрессированным и погибшим в молодые годы друзьям-единомышленникам, чьи архивы он спас и долгими десятилетиями прятал<sup>2</sup>, быть религиозным философом-экзистенциалистом и сохранить себя в таком качестве<sup>3</sup> —

Благодарим А. Б. Шнитке за обсуждение статьи в процессе работы над ней. Также благодарим К. Я. Верникову за помощь в работе со ссылками на Дневники Я. С. Друскина. — *Л. Ковнацкая, М. Мищенко.*

<sup>1</sup> Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб., 1995 (в 1972 году была опубликована на украинском языке, в 1987 году — на болгарском с предисловием М. С. Друскина «О содержании книги и ее авторе»; первое русское издание вышло в свет в 1995 году; второе русское издание, по которому текст цитируется, — в 1999 году).

<sup>2</sup> Имеется в виду содружество «чинарей», часто именуемых обэриутами. См.: Друскина Лидия. Обэриуты? — Чинари! // *Музыкальная академия*. 1995, № 4—5. С. 242—243. Под спасенными имеются в виду архив Даниила Ивановича Хармса (Ювачева, 1905—1942), а также отчасти материалы Александра Ивановича Введенского (1904—1941) и Леонида Савельевича Липавского (1903—1941). См.: Друскина Л. Взгляд сестры (вместо послесловия) // Друскин Яков. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники: 1963—1979. Сост., подгот. текста, примеч., заключ. ст. Л. С. Друскиной. СПб., 2001. С. 628. (Далее — Дневники II).

<sup>3</sup> Я. С. Друскин был учеником философа Н. О. Лосского (1870—1965) и после изгнания Лосского из страны отказался остаться на кафедре университета. Он «полностью порывает все связи с философской средой и устраивается на работу в самое низкое по образовательному цензу учебное заведение — фабзавуч». См. Друскина Л. Взгляд сестры (вместо послесловия) // Друскин Яков. Дневники II. С. 623. Подробно об образовании Я. С. Друскина см.: Дмитренко А. Л., Сажин В. Н. Краткая история «чинарей» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Александр Введенский, Леонид Липавский, Яков Друскин, Даниил Хармс, Николай Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В двух томах. Том первый. СПб., 1998. С. 28—30.

все это кажется едва ли возможным. Однако Я. С. избрал образ жизни, который в точности соответствовал образу его мысли: поверяя бумаге безостановочно пульсирующую мысль, бурно общаясь с ушедшими друзьями в снах и дневниках, Я. С. самоизолировался, сконцентрировавшись на одной субстанции — на мысли<sup>1</sup>.

О роли И. С. Баха в судьбе старшего из братьев Друскиных известно по его дневникам, эссе, трактатам. О том дает представление мегацикл его трудов, и представление это отличается исключительной полнотой, коль скоро самонаблюдение, опыт жизни дня, часа, мгновения были для Я. С. Друскина средством постижения личной экзистенции, бытия и Бога.

Бах разбудил в нем религиозное сознание. Он указывал точную дату: 1928 год<sup>2</sup>. «Только в середине 1920-х гг. через музыку — “Страсти” [по Матфею. — Л. К.] Баха — я помимо своей воли был полностью увлечен Благой вестью и принял Ее полностью своим сокровенным сердца человеком»<sup>3</sup>. Я. С. называет этот момент завершением своего второго рождения, которое началось еще в 1911 году, когда на прогулке с отцом и младшим братом он ощутил: «Глаза открылись, и я увидел тайну, не помещающуюся в моей душе»<sup>4</sup>. Еще позже он напишет: «Я был удивлен, поражен, но что случилось — не понимал. Меня посетил Бог. Это я теперь понимаю: меня призвал Бог»<sup>5</sup>.

Дневники Я. Друскина показывают: музыка Баха сопутствовала ему всю жизнь, была одним из главных «удержанных контрапунктов» его размышлений, писаний. Баховская составляющая его творчества — философского, литературного — пролегла в глубинах сознания и проявлялась во всех гранях его интенсивнейшей внутренней жизни. Она

— была постоянным занятием:

*«Думать значит ничего не делать. А я все время что-нибудь делаю: то математика, то Бах, то философия. Здесь не я думаю, а думается: проходит через меня»<sup>6</sup>;*

— помогала овладевать собой:

*«Уныние — некоторая завеса, которую не можешь отодвинуть или, отодвинув, находишь новую. <...> Неправильно я повел борьбу с унынием. Надо было взять более ясный предмет для исследования. Однажды, будучи в унынии, я стал играть инвенции Баха.*

<sup>1</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники. Сост. Л. С. Друскина. СПб., 1999. С. 7—40. (В дальнейшем — Дневники I.)

<sup>2</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники I. С. 32.

<sup>3</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 590. Среди памятных событий 20-х годов М. В. Юдина упоминает исполнения М. Г. Климовым «Страстей по Матфею», «ежегодно многократно исполнявшиеся при переполненных залах» и Мессу h-moii (см.: Юдина Мария. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.; СПб., 1999. С. 168). Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970) — о Юдиной в 20-е годы см. далее. Климов Михаил Георгиевич (1881—1937) — в 20-е годы художественный руководитель Ленинградской академической хоровой капеллы. См.: Балашов В. Ф. Хоровые сочинения И. С. Баха в советской исполнительской практике // Русская книга о Бахе. Ред.-сост. Ливанова Т. Н. и Протопопов В. В. М., 1985. С. 338—339.

<sup>4</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 410.

<sup>5</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 104.

<sup>6</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 154 (27 марта 1943 г.).

Уныние не проходило. Тогда я выбрал одну инвенцию и стал разучивать ее. Уныние прошло»<sup>1</sup>.

Рассуждение о процессе работы («Об обремененности и освобождении»): «Разрешение же происходит различно... Иногда же сажусь писать, и тогда или пишу напрасно, или освобождаюсь. Мне кажется, потому же и Бах перед импровизацией любил играть чужие произведения: само действие записывания, то есть движение пером по бумаге, помогает разрешению, как и игра чужих произведений»<sup>2</sup>;

— служила критерием ценности:

«Государство — это я. Это правильный принцип. Вернее — это взгляд гения. Пушкин имел право сказать: поэзия — это я. Даже не имел право, а должен был. Это не просто гении, а первые гении. <...> В музыке — Бах, до Баха не знаю кто, после, может, Моцарт или никто»<sup>3</sup>;

— дарила переживания высшего свойства:

«Многие лучшие вещи Баха не просто прекрасны, а мучительно прекрасны. Есть мучительная радость или радость мучения»<sup>4</sup>;

«...играл Баха: Andante из “Итальянского концерта” и соль-минорную “Гольдберговскую вариацию”, играл очень медленно, между двумя нотами — вечность. Я лучше всего играю паузы»<sup>5</sup>;

— представляла в своей символической значимости:

«Из четырех стихий вода — это мудрость и это стихия Баха. Например, Crucifixus. Почти в каждой вещи есть несколько тактов с волнообразным ритмом»<sup>6</sup>.

«У Баха мотив воды тот же, что и мотив блаженства, Швейцер не заметил этого»<sup>7</sup>;

— подсказывала мысли, идеи:

«Закон неоднородности в музыке: у Баха почти в любом такте ноты различного характера (логический акцент, эмфазис и т. д.), пересечение нескольких линий, два конца»<sup>8</sup>.

«4. Реализация понятия в пространстве мысли.

Первая часть “Критерия”<sup>9</sup> начинается с вступления, существующего как предмет, но без предисловия (предисловия — о чем-либо).

<sup>1</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 232 (21 февраля 1945 г.). Уныние — одна из сущностных категорий философии Я. С. Друскина, обозначающая тоску по силе духа. 27 ноября 1965 года он пишет: «Игнавия, уныние, оставленность Богом, безнадность — все это одно: я хочу возопить громким голосом и не могу». Запись 25 мая 1967 года: «Игнавия... это невозможность и быть при деле и не быть при деле».

<sup>2</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 332 (31 января 1950 г.).

<sup>3</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 227 (5 марта 1945 г.).

<sup>4</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 398 (7 июля 1968 г.).

<sup>5</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 420 (3 февраля 1957 г.).

<sup>6</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 90 (1939 — июль 1940 г.).

<sup>7</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 420 (26 октября 1968 г.).

<sup>8</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 89 (1939 — июль 1940 г.).

<sup>9</sup> «Исследование о критерии» — трактат Я. С. Друскина, работа над которым была начата в 1930-е гг., а завершилась в 1953-м. См.: Друскина Л. Хронограф жизни и творчества Я. Друскина // Друскин Яков. Дневники I. С. 548—549.

Вторая часть тоже начнется с вступления как предмета, но затем идет короткое предисловие. Если так и останется, то во всяком случае это красиво: здесь двойная небольшая погрешность: предисловие ко второй части, а не к первой и не перед вступлением, а после. Я это ощущаю музыкально, и подобное можно, должно быть, найти в двухчастных кантатах Баха»<sup>1</sup>;

- разъясняла и подтверждала логические конструкции:

«Одну и ту же арию Бах повторяет в различных вещах. Она имеет различное значение. Это ощущение целого. Иногда не важно, что вставить, надо между двумя кусками вставить третий. Я это понял, когда вставил отдельные части из «Критерия» в «Принадлежности». При этом небольшие изменения совершенно меняют вставленные части. <...> У Баха более мелкие куски и связь между отдельными кусками больше, но соотношение частей и значение конца еще напоминают отношение Шюца<sup>2</sup> к речитативу»<sup>3</sup>;

- была аргументом в теории риторического:

«Эмоциональное воздействие бессмысленного: глоссолалии, юродство, выделение у Баха в речитативах и ариях слов, не имеющих особого значения. Эмфазис на таком бессмысленном месте действует значительно сильнее, чем на осмысленном. <...> Бессмыслица эмоциональнее осмысленного. Тоска по бессмыслице — начало искусства»<sup>4</sup>;

- или в религиозно-философских соображениях:

«Проникновение иудейства в европейскую культуру интересно было бы посмотреть на Бахе — различить, например, в чувственных ариях Баха семитический и германский характер чувственности. Например, «Am Abend» из МР<sup>5</sup> — германский характер, чувственность же многих фигур (петли и другие) — семитический»<sup>6</sup>;

- для него Бах — труд души:

«Как Кьеркегор, Бах мог бы сказать: Фрескобальди писал красивую музыку, легкую, как облако, проносящееся на небе. Пахельбель писал сладостную музыку, залечивающую все раны, Букстехуде писал благородную мужественную музыку. Телеман писал музыку приятную, как сновидение. Скарлатти писал музыку для пальцев, пальцы играют сами собою. Я буду писать музыку неудобную для пальцев, и для голоса, и для души. Играть ее — мука. Но некоторые поймут: эта мука и есть радость и блаженство.

Иногда мне кажется, понять Баха может только тот, кто играет его. Только играя его, можно понять все неудобство этой музыки для души. Сделать жизнь трудной, невозможной — вот его

<sup>1</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 265 (7 января 1946 г.).

<sup>2</sup> Шюц (Шюц) Генрих (Schütz Heinrich, 1585—1672) — капельмейстер, композитор, педагог.

<sup>3</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 89 (1939—июль 1940 г.).

<sup>4</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 441 (14 ноября 1958 г.).

<sup>5</sup> МР (сокращенно «Matthäus-Passion») — «Страсти по Матфею» И. С. Баха; «Am Abend» — № 74, речитатив баса (о залетевшем вечером голубе с оливковой ветвью), открывающий последний раздел МР — «Положение во гроб».

<sup>6</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 159 (4 июня 1943 г.).

*музыка. Он понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны; отсюда нарушение метра, симметрии, любовь к проходящим нотам, остановка на IV ступени, незавершенность кадансов. У него все время: надо совершить то, что невозможно совершить, и он совершает невозможное. Он понял небольшую погрешность в некотором равновесии. И наконец он пишет совершенно неудобную, неисполнимую ни на каком инструменте музыку — Kunst der Fuge! ...Неудобство души — вот главное. Надо сделать, чтобы душе стало неудобно»<sup>2</sup>.*

Параллели между религиозными воззрениями и музыкой Баха постоянны на страницах дневников Я. С. Друскина. Музыка Баха внедрена в его мысли, она — невычленимая составляющая его миропонимания. Его общение с Бахом принимало форму *теософии музыки*. Оно не было историей музыки и даже не соприкасалось с ней. Никакой исторической дистанции по отношению к Баху, как, впрочем, к любой другой музыке (к Шёнбергу, Веберну или позднему Стравинскому<sup>3</sup>) у Я. С. Друскина не было и, по-видимому, быть не могло, поскольку истинная вера отвергает (сколь бы несправедливым или догматичным ни представлялось) все опосредования как чуждое<sup>4</sup>.

Вместе с тем, по словам самого диариста, он много лет «вел спор с Бахом», «чувствовал соблазнительную прелесть некоторых арий Баха, соблазнительность в артикуляции речитативов из M<atthäus-> P<assion> и J<ohannes-> P<assion>; два соблазна: деспотизм волевого убеждения и наркотический соблазн, как у Стравинского»<sup>5</sup>. М. С. Друскин характеризует отношение брата к Баху как «преклонение» и «полемика»: «Он преклонялся перед Бахом, но полемизировал с ним, исходя из своих общих (религиозных) воззрений, — в первую очередь из-за Jesuschwärmerei — сладостно-чувственного тона отдельных арий (число их немало), но, когда играл, наслаждаясь, забывал о критике. Сравнивая “Страсти” Баха, с присущей ему Schwülstigkeit<sup>6</sup> (чувственной насыщенностью, порой тяжеловесной), и “Страсти” Шютца, отдавая предпочтение последним за естественную простоту, ясность и чистоту в передаче евангельского текста. Но делал это, думается, скорее из рационалистических соображений — из пиетета к слову Евангелия, ибо музыка баховских “Страстей”, чем больше вживался в нее, тем более его потрясала»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> «Kunst der Fuge» — «Искусство фуги» — одно из поздних сочинений И. С. Баха исключительной исполнительской трудности, в некоторых своих чертах таинственное и дискуссионное — в частности, относительно исполнителя(ей), кому Бах предназначал этот опус.

<sup>2</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 434 (17 августа 1958 г.).

<sup>3</sup> Шёнберг Арнольд (Schönberg Arnold, 1874—1951) — композитор, педагог, музыкальный теоретик; Веберн Антон (Webern Anton von, 1885—1945) — композитор, дирижер, педагог; Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — композитор, дирижер, пианист.

<sup>4</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники I. С. 37—38.

<sup>5</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 505 (6 ноября 1969 г.).

<sup>6</sup> Высокопарность, напыщенность (нем.).

<sup>7</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники I. С. 37.

В баховской музыке Я. С. общался с близкими, знакомыми и вместе с тем загадочными величинами, которые пытался постичь:

*«В Бахе меня интересовали пересечения каких-то линий, давно мне казалась его музыка задачей или загадкой, которую надо разрешить»<sup>1</sup>;*

*«Три чуда:*

*<...>*

*3. Рациональный смысл настолько затемнен, что появляется тайнопись. — Это третье чудо. В музыке: Бах — пересечение линий, прямолинейное и круговое движение, препятствия, pp и т. д.»<sup>2</sup>*

В визуально ясном скрывалось нечто невидимое и потому невысказанное. Оно восходило к музыкально-теософскому измерению, и Я. Друскин использовал для его обозначения понятие *иероглифа*, которое стало устойчивым в его философской системе<sup>3</sup>.

*«Музыка, как и всякое искусство, — система иероглифов. Отличие иероглифа в том смысле, как я его употребляю, от слова или знака: последние два находятся в сфере понимания, они всегда есть знак чего-либо того, что они обозначают, а иероглиф тождествен<sup>4</sup> тому, что он обозначает. Это одновременно чувственный знак и нечувственное обозначение, он и есть абсолютный факт, тождественный обсуждению»<sup>5</sup>;*

*«...мотивы — это иероглифы, причем иероглифы дыхания. ...система иероглифов, ничего не выражающих, то есть бессмысленных, и их комбинаций, тоже бессмысленных. Но это не формализм: бессмыслица более содержательна, чем смысл. Иероглифы связаны с музыкальными терминами: p, f и т. д.»<sup>6</sup>;*

*«Я играл Баха, разгадывал в его партитурах иероглифы и, разгадав, испытывал радость и чувствовал себя их творцом. Читая стихи Введенского, я испытываю то же. Здесь не важно, кто написал. Есть законченные вещи, удивительные построения, соседние миры, и когда я проник в них — я их творец, кто бы их ни создал»<sup>7</sup>;*

*«Въезд в город в “Мёртвых душах”<sup>8</sup> или сороки в “Местечке Сегельфос” Гамсуна<sup>9</sup> — иероглиф... У Баха иероглиф — мотив и*

<sup>1</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 124 (1941 г.).

<sup>2</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 125 (Ленинград, 1941 г.).

<sup>3</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 438 (10 сентября 1958 г.). Я. С. указывал, что занимствовал понятие «иероглифа» у своего друга, философа Л. С. Липавского — одного из «чинарей».

<sup>4</sup> Тождество — еще одно понятие философии Я. С. Друскина. Им был открыт принцип одностороннего синтетического тождества, который применяется к двум понятиям, имеющим и общность, и различие. См.: Друскина Л. Хронограф жизни и творчества Я. Друскина // Друскин Яков. Дневники I. С. 553—554.

<sup>5</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 438 (10 сентября 1958 г.).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 170—171 (7 августа 1942 г.).

<sup>8</sup> См.: Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. АН СССР. 1951. Т. 6. С. 7.

<sup>9</sup> См.: Гамсун К. Местечко Сегельфос // Гамсун К. Собр. соч. в 6 т. Т. 3. 1984. С. 413—429.

тема, вернее, идея мотива, потому что интервалы могут изменяться, сохраняется только направление вверх или вниз»<sup>1</sup>.

Несмотря на абсолют иероглифа в его толковании Яковом Друскиным, иероглифичность музыки в его же анализе подчас оказывается относительной, ибо иероглиф стремится в неких условиях разяснить себя. Иероглиф непоследователен, в нем находится погрешность<sup>2</sup>. Непоследовательность — соль всякой философии, и у Друскина ее роль значительна. Она сродни внерациональному в вере.

Сказанное о невысказанном составляет суть баховедческих открытий Я. С. Друскина.

Укажем несколько понятий-иероглифов Я. Друскина.

*Confutatio*. Опровержение. Это — четвертый раздел риторической композиции, в котором разрешаются противоречия, сдерживается или останавливается движение. Именно так Я. С. трактует понятие *confutatio*, ведя его от латинского глагола *confuto*. Это момент остановки движения и времени. «Метафорический образ его (*confutatio*). — М. Д.) — покой и блаженство, душевный Рай. Ощущение покоя предшествует завершению пьесы (*perogatio*), а путь к такому полному выдоху пролегает через последовательное наращивание напряжения. Обнаружение *confutatio* в произведениях Баха — открытие Я. Друскина»<sup>3</sup>. Вот что пишет Я. С. о *Confutatio* в дневниках: «Когда я показывал Браудо<sup>4</sup> анализ первой инвенции [Баха], он прервал меня именно там, где надо было (*Conf<utatio>* — *a-moll*), и сказал: здесь у Баха Бог. Именно это и было целью моего формального структурного анализа: найти основную интуицию музыки Баха, объясняющую и формальное строение вещи»<sup>5</sup>. В *Confutatio* композиция отказывается от самой себя, стремится отойти от своих же правил — и только при этом условии она может состояться как музыкально осмысленное целое.

*Точка перегиба*. Звук, на котором направление мотива («мотива отталкивания») меняется<sup>6</sup>. Меняются рисунок мотива, его смысл. Это — микроэлемент, оказывающийся высоко значимым. Точка перегиба в своей капле отражает идею *confutatio* как идею книги, в которой познаются законы музыки, раскрывающие ее нескончаемые секреты.

<sup>1</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 85 (1939 — июль 1940).

<sup>2</sup> «Небольшая погрешность в некотором равновесии» — еще одно понятие философии Я. С. Друскина, которое также перенял и развил в своих трактатах Даниил Хармс. Оно означает начало философствования и стимул к движению мысли, жизни. См.: Друскина Л. Хронограф жизни и творчества Я. Друскина. Дневники I. С. 532—533; Хармс Д. Полн. собр. соч. Сост., примеч. В. Н. Сажи-на. Т. 4 «Неизданный Хармс». СПб., 2001. С. 102—103; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 142—149. Я. С. писал: «Небольшая погрешность — это неустойчивое равновесие в неравновесии... Я понял совершенство именно в некотором несовершенстве» (Дневники I. С. 532—533).

<sup>3</sup> Друскин М. С. О содержании книги и ее авторе // Друскин Я. С. О риторических приемах... С. 8.

<sup>4</sup> Браудо Исайя Александрович (1896—1970) — органист, клавесинист, пианист, педагог, музыкальный теоретик.

<sup>5</sup> Друскин Яков. Дневники II. С. 442 (29 декабря 1968 г.).

<sup>6</sup> См.: Друскин Я. С. О риторических приемах... С. 86.

В отечественном баховедении положение Я. С. Друскина как философа-музыканта (по определению М. С. Друскина) — особое. «Он очень хорошо знал и понимал баховскую музыку: клавирную — лучше сюиты, партиты, нежели *Wohltemperiertes Klavier*» (восхищался Гленом Гульдом<sup>1</sup>, но критиковал его за преднамеренно стаккатную игру; признавал авторитет Браудо; Юдину с Бахом не пришлось слушать), сольную скрипичную и виолончельную, «Страсти», Мессу (h-moll) (отвергал трактовку Караяна, знакомую по диску<sup>2</sup>), кантаты (разыскал все клавиры, что имелись в ленинградских библиотеках; с партитурами не удалось ознакомиться, равно как с их реальным звучанием; проделал значительную работу по выявлению в них текстов из Священного Писания и псалмов; к сожалению, до него работа эта было уже проделана Ф. Смендом, В. Нойманом и А. Дюрром, труды которых нам еще не были знакомы). <...> Обладая такими обширными познаниями, он мог стать крупным баховедом»<sup>3</sup>.

В Я. С. Друскине надо признать крупного баховеда. Он внес очень существенный вклад в развитие отечественного баховедения, которое не располагало трудами по столь важной теме, привлекая Я. С. Друскина<sup>4</sup>. И в течение длительного времени после выхода в свет его книга о риторических приемах, а фактически о закономерностях музыкальной речи Баха, в которой воплощена мысль композитора, была единственным баховедческим трудом на русском языке, посвященным этой теме<sup>5</sup>. В предисловии к книге брата М. С. Друскин показал, каково ее положение в баховедческом процессе: что она может быть воспринята звеном в цепи работ о *Figurenlehre*, что в ней используется лингвистический анализ, что изыскания Я. С. сближают, связывают полярные воззрения Швейцера и Курта на технику и семантику баховского мотива<sup>6</sup>. Там же, в предисловии, точно указан и другой, помимо риторики и риторических фигур барочной музыки, важнейший источник метода мотивного микроанализа у Я. С.: это — Шёнберг и его интервальная по своей сути двенадцатитоновая техника, в которой, что было близко Я. С. Друскину, рационально математическое сочетается с имманентно музыкальным. Аналитический метод Я. С. Друскина приближал отечественное музыковедение к глубокому погружению в материю музыки в духе школы Шёнберга.

<sup>1</sup> Гульд Глен (Gould Glenn, 1932—1982) — пианист, чьи исполнительские версии Баха оказали огромное влияние на музыкальный мир; в 60-е годы в СССР были широко популярны его записи Баха — Партиты, Первый и Пятый концерты для клавира с оркестром, отдельные трехголосные инвенции, Итальянский концерт и Гольдберг-вариации; в 70-е годы к этому добавились Английские и Французские сюиты. Ими и располагали братья Друскины.

<sup>2</sup> Имеется в виду запись 1950—1953 гг., № по каталогу COLAMBIA, London 90 337/39.

<sup>3</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники I. С. 36—37.

<sup>4</sup> По свидетельству Я. С. Друскина (со ссылкой на Б. В. Асафьева), И. А. Браудо предполагал писать работу о риторических приемах в музыке Баха (см.: Друскин Я. С. О риторических приемах... С. 14), но не осуществил своего намерения. Во всяком случае, при разборе архива И. А. Браудо и подготовке сборника статей «Об органной и клавирной музыке» (Л., 1976) подобных материалов не было. — Л. К.

<sup>5</sup> Затем вышла в свет кн.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М., 1983.

<sup>6</sup> Друскин М. С. О содержании книги и ее авторе // Друскин Я. С. О риторических приемах... С. 7—10, 11—12.

Баховедческий труд Я. С. Друскин вошел в русло широко понимаемой традиции музыковедения — без территориальных границ и вне идеологического контроля.

\* \* \*

Отечественное баховедение, в том числе послевоенное, пристально рассмотрено, проанализировано и по достоинству высоко оценено в «Русской книге о Бахе»<sup>1</sup>.

Но стоит вспомнить и о том, что его развитие в советские годы сдерживалось многими факторами. Идеологический контроль — возможно, самый сильный из них. В разные десятилетия советской эпохи изучение церковной культуры, литургических жанров было в большей или меньшей степени затруднено. Интерпретация духовной музыки, ее значимости в исторически ранние эпохи, ее роли и места в сознании художников были обречены на известную деформацию насильственно внедряемой атеистической позицией, соотношение культурообразующих процессов — на искажение, художественные достижения в этой области — на умалчивание. Свою режиссирующую роль играла внутренняя цензура, призванная амортизировать вторжения цензуры государственной. Тем самым углубленные занятия старинной музыкальной культурой (в том числе и Бахом) не поощрялись, они встречали разного рода препятствия и в процессе высшего образования, и в издательской практике.

Гигантскую мрачную тень на занятия зарубежной музыкой вообще и старинной в частности отбрасывала политическая и культурная изоляция Советского Союза, вошедшая в историю под названием «железного занавеса». Архивы, где хранятся рукописи зарубежных мастеров, были недоступны. Такая ситуация тормозила развитие, к примеру, текстологии, которая в западной науке осознавалась базовым аналитическим методом. Русские ученые занимались несколькими автографами Баха, хранящимися в Москве и Ленинграде<sup>2</sup>, о значении которых В. В. Протопопов писал: «...это мельчайшая частица наследия великого творца. Но и в этой частице скрыты важнейшие процессы, в которых отражается жизнь его искусства, неиссякаемая творческая энергия»<sup>3</sup>. В то же время советские исследователи оказывались искусственно удаленными от текущей научной литературы и периодики, получение которой контролировалось и цензурировалось. Углубленное же изучение западных трудов могло повлечь за собой серьезные своими последствиями обвинения в апологетике буржуазного музыковедения.

Советское баховедение, как правило, не соприкасалось с динамичной ревизией баховского наследия, предпринятой в послевоенное время (с атрибуцией авторства и почерков копиистов, уточнением и кардинальными изменениями датировок, с пересмотром содержания и оценки творческих периодов, а следовательно, проблемами творческого процесса), и такой задачи перед собой не ставило. Редко вступая в диалог с баховедением мировым, оно словно замкну-

<sup>1</sup> См.: Литература об Иоганне Себастьяне Бахе на русском языке. Сост. Н. Н. Григорович // Русская книга о Бахе. С. 352—363.

<sup>2</sup> Протопопов В. В. Нотные автографы И. С. Баха в СССР // Русская книга о Бахе. С. 169—175; Пантицелев Г. Я. Письма И. С. Баха в архивах СССР // Русская книга о Бахе. С. 176—182.

<sup>3</sup> Протопопов В. В. Нотные автографы И. С. Баха в СССР // Русская книга о Бахе. С. 175. Протопопов Владимир Васильевич (род. 1908) — ученый и педагог.

лось на себе. Обратной стороной такой ситуации стало игнорирование западным баховедением трудов русских авторов. Причин тому много — вот лишь некоторые из них: языковой барьер (русским языком на Западе мало кто владел — за исключением коллег из Восточной Европы), отсутствие каталогов советских книг и возможности их заказа, ощущение самодостаточности западных ученых, обладавших привилегией доступа к первоисточникам, и потому отсутствие интереса или любви к предмету за границей.

Само же западное баховедение развивалось интенсивно и стремительно. Баховедческий научный мир от десятилетия к десятилетию обогащал свои подходы и методологию. Помимо традиционных методов стилового анализа, теологических исследований, плодотворными стали методы органологический, филологический, герменевтический, культурологический, документированно-биографический; свою лепту внесли достижения археологии, химии, микробиологии, широко используемое в криминалистике почерковедение.

Преодолеть эзотеричность, приобщаясь в максимально полном объеме к богатству, накопленному мировым баховедением, стало острой необходимостью отечественной баховедческой науки. Эту миссию начали осуществлять ученые молодых поколений.

Среди отечественных же музыковедов старших поколений лишь одного действительно серьезно волновала замкнутость русского баховедения — это был М. С. Друскин.

\* \* \*

Общеизвестно, что масштаб личности может обуславливаться не только одаренностью и волевыми качествами, но в большой мере — средой, в которой происходит становление человека.

Ко времени, когда русские музыканты поколения братьев Друскиных начали в свои детские годы занятия музыкой, сочинения И. С. Баха были широко распространены в России, а в Петербургском-Петроградском музыкальном контексте баховский сюжет жил и постоянно развивался.

Кратко напомним читателю отдельные имена и события этого сюжета.

В насыщенной фактуре эпохи 20-х годов, при изучении которой принято маркировать авангардные пути, баховская линия рельефна. Особое положение ей придавало то обстоятельство, что она как никакая другая оказалась спаянной с авангардными устремлениями в творческой деятельности молодого поколения музыкантов. Лидер музыкального современничества Б. В. Асафьев<sup>1</sup>, без сомнения самый влиятельный в среде молодого поколения 20-х годов ученый и педагог, считал искусство старых мастеров неотъемлемой частью современной музыкальной культуры и внедрил эту идею в сознание своих учеников, ставших его сподвижниками. В системе воззрений Асафьева понятие «новая музыка» было одним из самых актуальных, и трактовалось оно не буквализмски, а скорее расширительно. Для него «Бах, например, больше чем когда-либо новый композитор,

<sup>1</sup> Асафьев Борис Владимирович (псевдоним: Игорь Глебов, 1884—1949) — ученый, педагог, композитор, общественный деятель; в 20-е годы был одной из самых влиятельных фигур в музыкальном мире. См.: Материалы к биографии Б. Асафьева. Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Л., 1982; Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. Монография. Л., 1984.

потому что сила и характер его мышления совсем не исчерпаны для нашей эпохи»<sup>1</sup>. Исполнение Баха в одних программах с современными композиторами стало важной приметой концертов-выставок Института истории искусств. И на знаменитых «понедельниках» разряда (как сказали бы сейчас, сектора) истории музыки звучали произведения Баха. В сезонах 1920—1923 годов в Институте проходили камерные, своего рода «исторические концерты», в которых хор капеллы под управлением М. Г. Климова исполнял мотеты Баха. Там же и тогда же (в 1923 году) под руководством Асафьева был организован Баховский кружок, проводивший свои заседания и концерты. Задачей кружка было «изучение и распространение... произведений Баха, его предшественников и продолжателей»<sup>2</sup>.

20-е годы знаменовали один из плодотворных периодов в истории русского бахианства и баховедения. Большие музыканты, в те годы представлявшие современнические круги, связали свою судьбу с Бахом и ощутили Баха как свое призвание.

Приведу лишь несколько примеров.

Это — пианистка Мария Вениаминовна Юдина, выдающийся интерпретатор Баха и вестник новой музыки, ее протагонист. Юдина была одним из организаторов Баховского кружка в Институте истории искусств и в то же время членом ленинградской Ассоциации современной музыки (ЛАСМ)<sup>3</sup>. Бах был глубоко близок Юдиной, и на протяжении всей своей жизни она — как артист, мыслитель, педагог — проходила свою баховскую школу, которая стояла на пересечении влечения, согласно ее признанию, к протестантской культуре<sup>4</sup>, увлеченности органом, сближившей Юдину с И. А. Браудо<sup>5</sup>, просветительского импульса, побуждавшего исполнять сложнейшие сочинения позднего Баха («Искусство фуги» или Гольдберг-вариации) и переводить тексты баховских кантат<sup>6</sup>, пристальное внимания к баховедению (трудам Анри Пирро, Арнольда Шеринга, Альберта Швейцера). Юдина в своих интерпретациях придала исполнению Баха принципиально новые черты, уходя от романтизированного Баха<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> См. *Новая музыка*. Вып. 1. Л., 1926. С. 24—25; *Новая музыка* (Пять лет новой музыки). Сб. 1. Л., 1927. С. 24.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1 № 135. Л. 76 (об.).

<sup>3</sup> *Юдина Мария* Автобиография // *Юдина Мария*. Лучи Божественной Любви. С. 22.

<sup>4</sup> *Юдина Мария*. Лучи Божественной Любви. С. 528: из письма к о. Герасиму (Прокофьеву): «Мне крайне близка Протестантская культура (через бессмертную музыку великого Иоганна Себастьяна Баха, начертавшего каждый свой нотный знак во Славу Божию!..», а также на с. 639 прим. 8.

<sup>5</sup> Орган глубоко связывал М. В. Юдину с И. А. Браудо, ее другом и коллегой по Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории, у которого (а также у его учителя Ванадзина Николая Карловича, 1892—1978) она эпизодически брала уроки органной игры — см.: *Юдина Мария*. Автобиография // *Юдина Мария*. Лучи Божественной Любви. С. 21.

<sup>6</sup> Об этом упоминает сама М. В. Юдина (см.: *Юдина Мария*. Создание сборника песен Шуберта // *Юдина Мария*. Лучи Божественной Любви. С. 146 («...приступили к переводам кантат Иоганна Себастьяна Баха и балладам Карла Лёве» — речь идет о совместной работе Юдиной и поэта-переводчика Александра Кочеткова, 1900—1953).

<sup>7</sup> *Крастинь В.* Бах в интерпретации М. В. Юдиной // *Мария Вениаминовна Юдина*. Статьи, воспоминания, материалы. Сост., подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова. М., 1978. С. 189—195.

Это — органист Исая Александрович Браудо. В 20-е годы он учился в Германии и Франции у органистов Гюнтера Рамина, Альфреда Ситтарда, Фрица Хайтманна, Луи Вьерна<sup>1</sup>. Участвовал в концертах-выставках и концертах Баховского кружка. В программах своих выступлений сочетал и сопоставлял произведения И. С. Баха и старых мастеров с современной органной музыкой, что стало его исполнительской тактикой на протяжении всей жизни<sup>2</sup>. Исполнительское искусство Браудо и его обширные познания высоко ценили и молодые музыканты (под влиянием Браудо Шостакович написал для первой версии оперы «Леди Макбет Мценского уезда» антракт между 4-й и 5-й картинами II акта как органную пассакалью), и поколение учителей (показательны отзывы о Браудо Глазунова и Асафьева)<sup>3</sup>. С 20-х годов Браудо как органист, клавианист, пианист воспринимался репрезентантом, а вскоре и главою ленинградской баховской исполнительской школы. Вместе с тем уже с 20-х годов, когда вышел в свет его первый научный труд<sup>4</sup>, вплоть до его главной книги, по сию пору единственной в нашем музыкознании монографии об артикуляции<sup>5</sup>, баховедческая основа любых видов деятельности Браудо не подлежит сомнению.

Этому же поколению, этой эпохе принадлежал и Дмитрий Дмитриевич Шостакович<sup>6</sup>. Его интерес к Баху с детских лет, когда гениально одаренный юноша славился знанием едва ли не всех баховских прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира», был весьма значителен. По признанию Шостаковича, в консерваторские годы большое влияние на него оказывало исполнительство Юдиной. Приверженность полифоническому искусству демонстрируют его сочинения 20-х годов с их контрапунктически виртуозными эпизодами, написанными обескураживающе лихо, энергично, напористо<sup>7</sup>. Полифоническая культура побуждала к эксперименту.

<sup>1</sup> Гюнтер Рамин (Günter Ramin, 1898—1956) — органист, хоровой дирижер и композитор — в 20-е годы был органистом в концертах Гевандхауза и преподавал в Лейпцигской консерватории, также играл в церкви Св. Якоба в Гамбурге; органист Альфред Ситтард (Alfred Sittard, 1878—1942) в те же, 20-е годы вел класс органа в Берлинской академии церковной и школьной музыки (Akademie für Kirchen- und Schulmusik), играл в церкви Св. Михаила в Гамбурге; органист Фриц Хайтманн (Fritz Heitmann, 1891—1953) тогда же служил в Берлине в церкви Кайзера Вильгельма и в Берлинской певческой академии; Луи Виктор Жюль Вьерн (1870—1937) был органистом собора Парижской Богородицы и вел класс органа в Schola Cantorum.

<sup>2</sup> См.: Ковнацкая Л. Артист, педагог, ученый // Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С. 3—12.

<sup>3</sup> Отзыв Александра Константиновича Глазунова (1865—1936) см.: Глазунов А. К. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В двух томах. Том 2. Л., 1960. С. 457; отзыв Асафьева см.: Асафьев Б. В. Избранные труды. Том 5. М., 1957. С. 191.

<sup>4</sup> Браудо И. К вопросу о логике баховского языка // Музыказнание. Временник отделения музыки (ГИИИ). Вып. 4. Л., 1928. С. 13—39.

<sup>5</sup> Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. Л., 1961, 1973.

<sup>6</sup> Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) — композитор, пианист, педагог, общественный деятель. Становление его личности и творчества относится к 20-м годам.

<sup>7</sup> Имеются в виду: 13-голосное темброво-шумовое фугато (Вторая симфония), 22 полифонические линии (там же; о них говорит сам Шостакович в ас-

Бахианство Шостаковича с годами, как известно, углублялось; fuga и пассакалья, пронизанные симфоническим дыханием, приобретали важное драматургическое значение и служили воплощению высокой драмы. Положение Шостаковича как главного после Танеева бахианца русской композиторской школы утвердил ор. 87 «24 прелюдии и фуги», современный аналог или, скорее, «третий том» «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, в котором Шостакович переосмыслил функции малого цикла «прелюдии и фуга», преобразовал его структуру и стилистику<sup>1</sup>. Шостакович писал этот цикл в год 200-летия И. С. Баха (1950) и, вступив в диалог с Бахом, создал истинный шедевр русской музыки — своего рода «музыкальное приношение» Баху.

На петербургских музыкантов (Юдину, Шостаковича) оказывал сильное влияние и Б. Л. Яворский, который, по словам Г. Нейгауза, «в понимании и толковании Баха... не имел себе равных»<sup>2</sup>. Стоит напомнить, что в Яворском, как в ученике С. И. Танеева<sup>3</sup>, жил «баховский ген» — его учитель был великим бахианцем. Танеев с его интересом к Баху как к центру полифонического и, более того, музыкального космоса в России рубежа веков своим творчеством воплотил убеждение позднего Глинки, что «можно связать фугу западную с условиями нашей музыки»<sup>4</sup>. Более того, русской музыкальной средой Танеев воспринимался как «второе пришествие» И. С. Баха, его живое воплощение (русская историография наделила Танеева чертами личности Баха, нередко

пирантском отчете за май 1928 года: см.: *Шостакович Д.* «...Я пытался передать пафос борьбы и победы». Вступ., публ. и примеч. М. А. Якубова // *Советская музыка*, 1986, № 10. С. 54), гротесковый двойной канон (в октете дворянников 1-й картины II акта оперы «Нос»), 15-голосный канон струнных (в 3-й сцене I акта «Носа») или виртуозное оркестровое фугато (интерлюдия середины II акта). О своей Второй симфонии Шостакович говорит: «Все сочинение преимущественно полифонично. Применяются канон, фуга». — См.: там же.

<sup>1</sup> См. *Южак К.* Шостакович Должанского: опус 87, меняющийся во времени // *Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения.* Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 194—227. (Баховедение органично сплелось с шостаковичеведением в научном феномене Александра Наумовича Должанского, 1908—1966.)

<sup>2</sup> *Яворский Б. Л.* Том I. Статьи. Воспоминания. Переписка. Ред.-сост. И. С. Рабинович. М., 1972. С. 190. Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942) — ученый, пианист, педагог, композитор, общественный деятель; пользовался огромным авторитетом как педагог и мыслитель. См. цит. выше изд., а также: *Яворский Б.* Том II. Избранные труды. Часть первая. Сост. И. А. Рабинович. М., 1987. Детальный анализ баховских работ Яворского см.: *Дубравская Т. Н.* Бах в советском музыковедении // *Русская книга о Бахе.* С. 140—144.

<sup>3</sup> Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — композитор, педагог, пианист, ученый, музыкально-общественный деятель. Изучению воздействия И. С. Баха на жизнь, творчество и деятельность Танеева посвящена статья *Н. А. Симаковой* в «Русской книге о Бахе» (С. 99—128).

<sup>4</sup> Письмо от 3/15 ноября 1956 года. См.: *Глинка М. И.* Литературное наследие. Том 2. Л.—М., 1963. С. 636. О влиянии на М. И. Глинку бахианства Зигфрида Дена (1799—1858) см.: *Савинцева В.* «Canone circolare Зигфрида Дена и тема хоровой интродукции оперы М. И. Глинки “Жизнь за царя”» // *Петербургский музыкальный архив. Сборник статей и материалов.* Вып. 2. СПб., 1998. С. 75—83. Подробно о стадиях опыта Танеева по сочетанию русского народного мелоса и западноевропейских принципов формообразования см. статью *Симаковой Н. А.* Бах и Танеев // *Русская книга о Бахе.* С. 99—128.

вымышленными, и наоборот, на Баха перенесла черты психологического портрета Танеева<sup>1</sup>).

В нашем же контексте важно сказать о Танееве как об истинном *баховед* в самом строгом смысле этого понятия. Известно, что Танеев строил свою педагогическую, концертную, научную и композиторскую деятельность в сопряжении с искусством Баха, тщательно и многосторонне его изучая как теоретик, текстолог, интерпретатор<sup>2</sup>. Современники пользовались бесценными баховедческими консультациями Танеева<sup>3</sup>. Обладатель уникального для своего времени 46-томного Собрания сочинений Баха (1850—1900)<sup>4</sup>, Танеев безусловно был первым из русских композиторов и педагогов, кто жадно интересовался баховедением как наукой, читал современные баховедческие труды (Филиппа Шпитты и Филиппа Вольфрума, Андре Пирро и Альберта Швейцера), прорабатывал баховедческую библиографию<sup>5</sup>. Жизнь и деятельность Танеева в русской баховской перспективе — апогей органичного слияния бахианства с баховедением.

Вместе с тем петербургская бахианская ветвь была также возвращена главой петербургской композиторской школы — Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым<sup>6</sup>, для которого полифония, а вместе с нею и Бах явились психологически и профессионально дисциплинирующим и одновременно вдохновляющим началом, средством преодоления кризиса, стимулом в творческих

<sup>1</sup> См.: *Симакова Н. А.* Цит. изд. С. 99—128. В процессе сопоставления «творческих портретов» двух композиторов художественному облику Баха придавались черты Танеева как «русского Баха» (см. там же на с. 100 цитированные суждения А. В. Оссовского и И. Ф. Бэлзы), сравнивались их художественные вкусы и объем знаний (там же, с. 101).

<sup>2</sup> Танеев занимался тональными и композиционными планами фуг, соотношением слова и музыки, стилевыми тонкостями интерпретаций, историческими контекстами. «К сожалению, проделанный им огромный труд по изучению наследия Баха не получил законченного, целостного оформления... Однако масштабы этой подготовительной работы необычайно внушительны. Они не только не уступают объему материалов исследования строгого стиля, но и во многом его превышают». См.: *Симакова Н. А.* Цит. изд. С. 111—112.

<sup>3</sup> Среди таких были и Зилоти как составитель концертных программ своей антрепризы, и Оссовский, писавший к ним аннотации. Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — пианист, дирижер, музыкальный деятель. Частью его широкой просветительской деятельности были симфонические сезоны и позднее — камерные. См.: С.-Петербург. Концерты А. Зилоти. Программы концертов за десять сезонов (1903/1904 — 1912/1913). СПб., 1913. С. 131—132. Список сочинений, представленных публике за десять сезонов, показывает, что у Зилоти И. С. Бах был вторым среди самых репертуарных композиторов (вслед за Вагнером — 30 исполнений — Бах звучал 28 раз; третьим идет Глазунов — 23 исполнения). Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957) — музыковед, критик, педагог, музыкально-общественный деятель; был членом дирекции «Концертов А. И. Зилоти»; в 20-е годы был профессором Ленинградской консерватории и Ленинградского университета, проректором консерватории, помощником директора и директором Ленинградской филармонии.

<sup>4</sup> Сведения о баховской библиотеке Танеева и анализ его маргинальных помет содержатся в цит. выше ст. *Симаковой Н. А.* на с. 113—126.

<sup>5</sup> См. цит. ст. *Симаковой Н. А.* С. 112.

<sup>6</sup> Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор, дирижер, педагог, музыкальный и общественный деятель. О бахианстве Римского-Корсакова и о его двойственном отношении к Баху как представителю «уже чуждого нам мирозерцания» (Дневник) с одновременным признанием того, что

поисках, равно касающихся композиторского ремесла и содержательных идей<sup>1</sup>. Это обстоятельство ставит Римского-Корсакова в особое положение среди петербургских композиторов его эпохи. Общеизвестно, что Римский-Корсаков в пору творческого кризиса первой половины 70-х годов (1873—1875 гг.) так много уделял внимания контрапунктическим штудиям и столь пристально изучал Баха, что пришел к очень важному для русского композитора выводу о том, что контрапункт может стать поэтическим языком современного композитора. Римский-Корсаков осознал, что Бах не есть проблема истории и прошлого, а проблема современная, проблема выбора пути. Римский-Корсаков дирижировал фрагментами «Пассионов по Матфею», играл прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» и при подготовке композиторов в Петербургской консерватории неукоснительно занимался фугами Баха. (В свои последние дни жизни он просил зятя, композитора Максимилиана Штейнберга<sup>2</sup>, играть ему «Искусство фуги» и из «Хорошо темперированного клавира»<sup>3</sup>.) Исторической заслугой Римского-Корсакова — среди многого — можно считать актуализацию искусства Баха и полифонии для новой петербургской композиторской школы.

Магии бахианства в 20-е годы поддавались и те музыканты, чья жизнь и деятельность впоследствии не были посвящены баховскому творчеству. Так, Юрий Николаевич Тюлин начал свою научную деятельность работой на материале хоралов И. С. Баха<sup>4</sup>, которая — на волне реформы образования в консерватории, возглавленной В. В. Щербачевым<sup>5</sup> и Б. В. Асафьевым, — явилась первым педагогическим пособием для вновь образованного музыковедческого отделения. Как композитор он испытывал тягу к полифонии и изощренному контрапунктическому искусству Баха<sup>6</sup>.

Примеры без труда можно умножить.

«вся наша современная музыка во всем обязана Баху» (Летопись), см.: *Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни*. М., 1982. Соответственно с. 304 и 116—117.

<sup>1</sup> В некотором роде стимулирующую роль сыграл Балакирев, от которого Римский-Корсаков получил баховский импульс еще в 50-е годы (см.: *Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев*. Истоки. СПб., 2000. С. 158, 172—174). Балакирев Милий Алексеевич (1838—1910) — композитор, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель. Подробнее см.: *Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни*. Цит. изд. С. 116—118.

<sup>2</sup> Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946) — зять и близкий ученик Римского-Корсакова; композитор, музыкально-общественный деятель и педагог, у которого учились Д. Д. Шостакович, В. В. Щербачев, М. В. Юдина, А. Ф. Пащенко, В. М. Дешевов и многие другие ленинградские композиторы и музыковеды.

<sup>3</sup> См.: *Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков*. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960. С. 513.

<sup>4</sup> *Тюлин Ю. Н. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха*. Л., 1927; см. также: *Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка*. 1935, № 3. С. 38—54. Тюлин Юрий Николаевич (1893—1978) — музыкальный теоретик, композитор, педагог.

<sup>5</sup> Щербачев Владимир Владимирович (1887—1952) — композитор, педагог, общественный деятель. См.: В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма. Сост. Р. Слонимская. Л., 1985.

<sup>6</sup> Это свойство Тюлина-композитора отмечает его многолетний сотрудник и сподвижник Привано Николай Георгиевич (1905—1972). См.: *Привано Н. Г. Юрий Николаевич Тюлин. Очерк жизни и музыкальной деятельности // Ю. Н. Тюлин. Ученый, педагог, композитор*. Л., М., 1973. С. 11.

Вспоминая 20-е годы, М. С. Друскин цитирует Пушкина: «И старым бредит новизна»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Исполнение музыки Баха, разучивание пьес тетради Анны Магдалены, инвенций, маленьких прелюдий и фуг стало правилом и рутиной педагогической профессии и ученического опыта на всех ступенях и во всех видах образования<sup>2</sup> (от начальной школы общего или специального музыкального образования до школы высшей — консерватории). Перефразировав поэта Александра Введенского, можно было бы сказать: «Кругом возможно Бах»<sup>3</sup>. В то же время всеобщность прохождения замечательно оттеняла специфику реакции на музыку Баха одаренной личности, наделенной от природы остротой восприятия и особым даром переработки всеобщего-нейтрального в индивидуально-самобытное. Кроме того, сама система музыкального образования и в России, и затем в СССР длительное время строилась так, что Бах для учащегося — на каждой ступени образования и в рамках нескольких дисциплин — был хронологически первым в цепи композиторов-классиков. Бах был началом всех начал, началом истории музыки, сотворением музыкального мира: в начале был Бах. Ярким примером тому может служить творчество Шостаковича: он не углубился, подобно Стравинскому, в добаховские времена, остался безразличным к прогрессу европейского историзма — история европейской музыки как целостная система и единая художественная традиция им отсчитывалась от Баха.

Баховскую школу братья и сестра Друскины проходили и с домашними учителями, и в консерватории. Михаил Семенович (и сестра Лидия Семеновна<sup>4</sup>) учились в детстве у Б. И. Олькиной<sup>5</sup>, после чего М. С. поступил в консерваторию в класс О. К. Калантаровой<sup>6</sup> (закончил полный курс в 1925 году). Яков Семенович учился в течение трех лет у разных домашних педагогов, потом самосовершенствовался, затем брал частные уроки у О. К. Калантаровой (по стопам брата), у которой и окончил экстерном консерваторию (1929).

<sup>1</sup> Друскин М. Шостакович в 20-е годы // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 59.

<sup>2</sup> Включение прелюдий и фуг Баха в учебный репертуар молодых пианистов исследователи ведут от Джона Фильда (1782—1837), выдающегося ирландского пианиста, композитора и педагога, длительно работавшего в Санкт-Петербурге (с 1802 года), где у него брали уроки А. Н. Верстовский (1799—1862), А. И. Дюбюк (1812—1897), А. Л. Гурилев (1803—1857), В. Ф. Одоевский (1804—1869), М. И. Глинка (1804—1857), и в Москве (с 1821 года). См.: Алексеев А. Д. Русские пианисты. М.—Л., 1948. С. 32; Ливанова Т. Н., Питина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе. С. 61.

<sup>3</sup> Введенский А. И. «Кругом возможно Бог» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». С. 418.

<sup>4</sup> Сестра — Лидия Семеновна Друскина (род. 1911) — физик, кандидат физико-математических наук, специалист в области оптики и ядерной физики; после смерти старшего брата посвятила свою жизнь работе над его наследием.

<sup>5</sup> Олькина Бальбина Исааковна (? —1960) — пианистка, педагог.

<sup>6</sup> См.: Друскин М. Отрывки воспоминаний (О. К. Калантарова, А. С. Рабинович, И. И. Соллертинский) // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Изд. 2-е. Книга 1. Л., 1987. С. 112—114. Калантарова Ольга Калантаровна (1877—1952) — пианистка, педагог.

По окончании консерватории Я. С. Друскин не расставался с музыкой Баха, часто играл Баха друзьям-«чинарям» — А. Введенскому, Л. Липавскому и особенно любившему музыку Баха Д. Хармсу<sup>1</sup>. В то же время М. С. Друскин, хоть и участвовал в работе институтского Баховского кружка<sup>2</sup>, все же, увлеченный пианизмом и современной фортепианной культурой, до поры до времени по-настоящему не вовлекался в бахианство — ни в исполнительстве<sup>3</sup>, ни в критико-публицистической, ни в начинающейся научной деятельности<sup>4</sup>. И вообще жизнь братьев в 20-е годы складывалась совсем по-разному и была направлена в разные стороны: старший отказался от карьеры философа и музыканта, младший сделал яркую карьеру концертирующего пианиста.

Между братьями было много связующих нитей. Однако младший не ходил туда, куда на встречи с друзьями-«чинарями» отправлялся старший, а старший не интересовался современническими (в Ассоциации современной музыки или в Кружке новой музыки) делами младшего. Подчас их сближали авангардные интересы: например, будучи пианистом-импровизатором, знатком современной музыки и просто школьным приятелем одного из авторов (Введенского), М. Друскин scomпоновал и симпровизировал музыку к спектаклю Введенского и Хармса «Моя мама вся в часах»<sup>5</sup>.

Но по-настоящему глубоко их связала музыка И. С. Баха.

М. С. вспоминает, как иногда дома музицировал вместе с братом: «Когда вместе занимались Бахом, за рояль садился я, он порой подыгрывал вокальную партию, но ансамбль не получался — не совпадали темпераменты»<sup>6</sup>.

Этапной для обоих стала их совместная работа (с 1939 года) в консерваторском Баховском кружке, руководимом И. А. Браудо<sup>7</sup>. М. С. Друскин пишет: «В мои консерваторские обязанности входила, среди прочего, выборка для перевода отрывков из зарубежных книг по истории музыки. Переводы служили дополнительным учебным пособием для студентов и скудно, но все же

<sup>1</sup> По-видимому, Я. С. играл Баха даже слишком часто. Л. С. Друскина вспоминает: на одном из вечеров, где Я. С. обычно играл друзьям, кто-то из детгизовцев повесил плакат: «Долой Баха, даешь Оффенбаха!» О любви Д. Хармса к музыке Баха см.: *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Том 2. СПб., 1997. С. 452 (сноска 97); см. также сценку в прозе Хармса, озаглавленную, с намеком на Баха, «Пассакалия № 1» (там же, с. 126—127).

<sup>2</sup> См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1 № 135. Л. 76 (об.).

<sup>3</sup> См.: *Катонова Н.* Друскин — пианист // *Музыкальная академия.* 1995. № 4—5. С. 186—194.

<sup>4</sup> Среди его первых трудов см.: *Друскин М.* Фортепиано в творчестве Хиндемита // *Новая музыка*, год второй, вып. 2 (VI). Л., 1927. См. также: *Друскин М.* Новая фортепианная музыка. Л., 1928.

<sup>5</sup> О спектакле см.: *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Вступ. ст., подг. текста и коммент. В. Н. Сажина. Том 1. СПб., 1997. С. 8; *Дмитренко А., Сажин В.* Краткая история «чинарей» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». С. 37; см. также: *Друскин М.* Призвание и профессия // *Друскин М.* Исследования. Воспоминания. Л., 1997. С. 253—264.

<sup>6</sup> *Друскин Михаил.* Каким его знаю // *Друскин Яков.* Дневники I. С. 35.

<sup>7</sup> Кроме Браудо и братьев Друскиных, членами кружка были пианист Н. В. Бертенсон (1899—1960), соученик М. С. по классу Калантаровой, и М. Б. Шахин (1917—1970), ученик Браудо. В те же годы Я. С., М. С. и Бертенсон зарекомендовали себя как переводчики старинных трактатов по музыке. — См.: *Друскин Михаил.* Каким его знаю // *Друскин Яков.* Дневники I. С. 31.

оплачивались. Я привлек брата к этой работе. Он перевел, в частности, отдельные фрагменты из трактатов по старинной музыке<sup>1</sup>. К тому времени я перешел с кафедры истории зарубежной музыки на кафедру игры на органе, которую возглавлял И. А. Браудо. По его инициативе при кафедре с моим участием организован баховский кружок. Брат уже зарекомендовал себя как переводчик, который хорошо ориентирован в вопросах старинной музыки»<sup>2</sup>.

Консерваторский Баховский кружок просуществовал всего около двух лет, но, похоже, именно он выявил и перепределил баховскую перспективу в жизни братьев Друскиных.

Тогда Я. С. писал о Мессе h-moll статью, оставшуюся в личном архиве в виде рукописи (имела три редакции); для филармонии братья написали брошюру ««Страсти по Матфею» И. С. Баха» (издана в 1941 году). Тогда же Я. С. Друскин написал небольшую оригинальную работу «О риторических приемах в музыке И. С. Баха», ставшую основой одной из глав будущей одноименной книги. Дневниковая запись от 3 мая 1941 года фиксирует план, который Я. С. составляет «на весь остаток жизни», где частью тома третьего назван труд: «Формула Баха»<sup>3</sup>. Хотя этому плану не суждено было осуществиться, тем не менее все, что было и в дальнейшем будет написано Я. С. о Бахе — в форме ли специальной работы, рассыпанное ли по страницам дневников и трактатов — являлось или могло явиться фрагментами, положениями, мыслями ненаписанного обобщающего труда.

Работа в Баховском кружке стала отправной для предпринятого М. С. Друскиным глубокого и масштабного изучения клавирного искусства стран Европы. В центре исследования находился Бах, а также клавирное искусство его эпохи, его предшественники и современники. В 1944 году этот труд был за-

<sup>1</sup> В Иностранной библиотеке консерватории сохранились следующие переводы Я. С. Друскиным старинных трактатов и старых трудов (указываем только редактора перевода, если таковой имелся):

*Mattheson H.* Совершенный капельмейстер / Пер. Н. Бертенсона и Я. Друскина, ред. М. С. Друскин. Л., ЛОЛГК, 1940 (в дальнейшем указывается только год). (137 с.) — *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739; *Зульцер И.* О исполнении // Общая теория изящных искусств, ч. 4. / Под ред. М. С. Друскина. 1940. (30 с.) — *Sulzer J.G.* Vortrag // Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 4. Theil. Zw. Aufl. Leipzig, 1794;

*Рохлиц Ф.* Карл Филипп Эммануил Бах / Под ред. М. С. Друскина. 1940. 32 с. — *Rochlitz Fr.* Für Freunde der Tonkunst. Bd. 4. 2. Aufl. Leipzig, 1832;

*Винтерфельд К.* Генрих Шютц / Под ред. Р. И. Грубера. 1935. 11 с. — *Winterfeld C. von.* Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, 1834;

*Амброс А.* Жоскен де Пре / Под ред. Р. И. Грубера. 1935. 50 с. — *Ambros A.* Geschichte der Musik. Bd. III. Leipzig, 1868;

*Амброс А.* Эпоха нидерландцев / Под ред. Р. И. Грубера. 1935. 50 с. — *Ambros A.* Geschichte der Musik. Bd. III. Leipzig, 1868;

*Ленц В.* Великие пианисты-виртуозы нашего времени. Из личного знакомства. Лист, Шопен, Таузиг, Гензельт / Под ред. М. С. Друскина. 1939. 53 с. — *Lenz W.* Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus personlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt. Berlin, 1872.

Старинные и старые тексты составили лишь часть переведенных Я. С. Друскиным работ. Другая часть представлена трудами ученых XX века о музыкальной культуре прошлых веков, а также о музыке XX века.

<sup>2</sup> *Друскин Михаил.* Каким его знаю // *Друскин Яков.* Дневники I. С. 31.

<sup>3</sup> *Друскин Яков.* Дневники I. С. 277—278.

вершен в форме диссертации на соискание ученого звания доктора искусствоведения<sup>1</sup>, позднее издан книгой<sup>2</sup>.

С конца 50-х до середины 60-х годов братья снова тесно работали вместе — на сей раз над переводом и изданием монографии Альберта Швейцера о Бахе. Старший брат переводил книгу, составлял список кантат и современный ему хронограф, для которого просмотрел много материала. Младший был составителем внутреннего плана издания, снабжал баховедческой литературой, редактировал перевод, писал послесловие о Швейцере и баховедении и осуществлял связь с издательством. Размышления Я. С. Друскина о Бахе в «Дневниках» сгущаются к концу лета 1958 года<sup>3</sup>, а с осени того же года содержат детализированную полемику со Швейцером<sup>4</sup> — это и было временем работы над переводом. Дневниковые заметки М. С. Друскина фиксируют время его работы над редактурой: «1959 — редактировал с середины июня-июль; отослал в Музгиз 4 и 8 августа; продолжал редактуру в 1960 году с марта по август; вновь редактора в 1961 году с февраля по декабрь (закончил 6 января 1962 года); верстка — январь 1964; тираж — в декабре 1964; 1965 — 2-е изд(ание)><sup>5</sup>.

Тогда, в середине 60-х, книга не могла быть опубликована, если в ней упоминались религиозные святые и церковные праздники. М. С. сделал деликатные купюры, которые не меняли ни мыслей Швейцера, ни сути явлений<sup>6</sup>. Несмотря на всем известные и понятные манипуляции, советский читатель, искушенный в чтении меж строк и умеющий по намекам и частям восстанавливать целое и его контекст, несомненно воспринимал духовное послание. Вот одно из ярких подтверждений сказанному: М. В. Юдина в 1966 году, все еще находясь под свежим впечатлением от выхода в свет этой книги, присланной ей в дар М. С. Друскиным, в своих воспоминаниях о 20-х годах писала: «...играет пианист и музыковед Михаил Друскин (теперь недавно стяжавший своему имени бессмертие переводом “основополагающей” книги об Иоганне Себастьяне Бахе — Альберта Швейцера — вместе со своим братом Яковом)»<sup>7</sup>. В России книга Швейцера была воспринята с энтузиазмом, имела резонанс и тут же стала библиографической редкостью.

В свои поздние годы М. С. вспоминал о совместной работе с Я. С.: «Оглядываясь в прошлое, скажу: он глубже меня знал и чувствовал баховскую музыку, я же был лучше ориентирован в вопросах истории — трактовки творчества Баха, его современников и предшественников. Как видно, и на данном этапе мы представляли в комплементарном единстве»<sup>8</sup>.

В самом начале 70-х годов по инициативе и настоянию И. И. Блажкова<sup>9</sup> Я. С. Друскин начал перерабатывать раннюю статью «О риторических при-

<sup>1</sup> М. С. Друскин защитил докторскую диссертацию (1946, Московская консерватория) без защиты диссертации кандидатской.

<sup>2</sup> Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960.

<sup>3</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 434—435.

<sup>4</sup> Друскин Яков. Дневники I. С. 437—438, 440.

<sup>5</sup> Второго издания не было, то была допечатка тиража.

<sup>6</sup> В настоящем издании все купюры восстановлены.

<sup>7</sup> Юдина Мария. Лучи Божественной Любви. С. 169, 175.

<sup>8</sup> Друскин Михаил. Каким его знаю // Друскин Яков. Дневники I. С. 31.

<sup>9</sup> Блажков Игорь Иванович (род. 1936) — дирижер; Блажков был среди тех немногих, кто тесно общался с Я. С. Друскиным; он также был в добрых отношениях с М. С. Друскиным и сотрудничал с ним в издании «Диалогов» Стравинского (Л., 1971).

емах в музыке И. С. Баха» в книгу. (Заслуга публикации этого труда принадлежит Л. Я. Бондаренко — в те годы заведующей книжной редакцией издательства «Музычна Україна».)<sup>1</sup> Встречи братьев были заполнены разговорами о будущей книге, в том числе и об аналитическом аппарате. В статью «О содержании книги и ее авторе» М. С. Друскин, которого тяготила и заботила безвестность брата, воздал должное его редкостному таланту и обширным познаниям. По прочтении предисловия Я. С. написал письмо М. С., в котором высказал свою благодарность, а также критические соображения по частным поводам. Среди прочего Я. С. написал: «Дорогой М<иша!> Я вполне оценил твое внимание и помощь, но с предисловием я все же не согласен. Оно написано очень хорошо литературно и даже вдохновенно, но уместнее было бы, если бы автор не носил твоей фамилии. Я хотел бы, чтобы оно было холодным и беспристрастным изложением нек<оторых> достоинств работы. <...> Консерваторов и противников нового убедит не панегирик, а конкретное указание тем, которые не изучались, а в работе впервые исследованы. <...> Повторяю, я целиком одобряю твое предисловие, но не в работе, подписанной> той же фамилией. Я вполне допускаю и такой стиль, но к работе твоего однофамильца или даже близкого родственника он не применим. <...> Как говорят, остаюсь и прочее, Я<ша>»<sup>2</sup>. (М. С., приняв во внимание критику, пытался вместе с тем убедить Я. С. в своем праве писать предисловие для издания в Болгарии, где его авторитет как ученого и педагога был очень высоким, а имя брата — неизвестным. Русские же издания вышли в свет после смерти автора предисловия, которое было включено в книгу по предложению его наследников.)

Хотя Я. С. вел дневники фактически всю жизнь, а М. С. писал дневниковые заметки лишь последние два с половиной десятилетия своей жизни, не представляется возможным даже в отдаленно-приблизительной мере зафиксировать, сколь частыми и напряженными были разговоры о Бахе — историко-культурные, теоретико-аналитические, исполнительски-интерпретационные, теософские. О том можно лишь догадываться. Не будет преувеличением сказать, что в пространстве мыслей о Бахе и вокруг него происходило наиболее мощное взаимное притяжение и взаимное влияние, которое в их работах о Бахе оцутит всякий, кто знал обоих братьев Друскиных.

\* \* \*

Труды Михаила Семеновича Друскина (1905—1991) о Бахе образуют большой массив в отечественном баховедении. Этапами его баховедческого пути стали баховские главы монографии «Клавирная музыка» (1960), книги «Пассионы И. С. Баха» (1972) и «Пассионы и мессы И. С. Баха» (1976), цикл источниковедческих баховедческих статей (1978, 1981, 1987), окруживший монографию «И. С. Бах» (1982). К ним примыкают статьи о Швейцере и связанных с его книгой вопросах баховедения (1960, 1970), статьи и книжка о зарубежной музыкаль-

<sup>1</sup> Бондаренко Лариса Яковлевна (1943—1996) и ее муж композитор Сильвестров Валентин Васильевич (род. 1937) были друзьями Я. С. и в очень добрых отношениях с М. С. См.: *Друскин Я.* Из переписки (Я. Друскин — В. Сильвестрову) // *Музыкальная академия.* 1995, № 4—5. С. 245—254.

<sup>2</sup> Письмо хранится в личном архиве М. С. Друскина.

ной историографии<sup>1</sup> как научной дисциплине. В совокупности своей баховедческий цикл М. С. Друскина выглядит стройным архитектурным ансамблем.

Если постараться определить основное свойство этих трудов, можно с уверенностью утверждать: М. С. Друскин на каждом из этапов своей баховедческой деятельности был *con tempo* и с насущными потребностями отечественной науки, педагогики, исполнительской практики, и с общими достижениями баховедения.

Оставим за пределами обсуждения те качества этих работ, что присущи в целом зрелым трудам М. С. Друскина, как то: ясность и глубина мысли, мастерские музыкальные анализы как малых, так и крупных форм, которые призваны выявить сущность музыкальной мысли, широта эрудиции в воспроизведении историко-культурного контекста любого явления, о котором идет речь, наконец, высокие литературные качества музыковедческихopusов. Обратимся всего лишь к нескольким специфическим свойствам баховедческого цикла М. С. Друскина.

Как подлинному историку, ему был свойствен жадный *интерес к факту*, перекрестным связям фактов (особенно к тем, что сокрыты во внутренних слоях исторического процесса), к назначению, месту и роли факта в разных контекстах. Он считал любовь к факту истории художественной, в том числе и музыкальной культуры основой профессионализма (культуре работы с фактами посвятил фрагмент своих воспоминаний<sup>2</sup>). Показанные в сложной «системе зеркал» факты обретают качество, которое А. С. Пушкин называл «силой вещей». Такими они и предстают в работах Друскина.

Особенно драгоценно в бахиане М. С. Друскина то, что факт и комментирующая интерпретация служат подножием смыслу явления. В поисках смысла незаменимой оказывается *гипотеза* (среди многих примеров — размышления о том, например, почему Бах не писал оперы<sup>3</sup>). М. С. не примыкает ни к фактоцентричному западному (главным образом англо-американскому) музыковедению, которое традиционно испытывает к гипотезам недоверие, ни к немецкой традиции, где философской спекуляции и, следовательно, признанию обоснованности гипотезы как способа мыслить придается большое значение. Названные тенденции баховедения — противоположны. Читая же труды М. С. Друскина о Бахе, угадываем перспективу, в которой оппозиция факта и гипотезы утратит актуальность. Пронзительному и мудрому взгляду ученого факт или явление открываются в том числе и в гипотезе.

Важной, особенно в русле баховедения, была способность М. С. взглянуть на вещи по-новому. Необходимо было, стряхнув пыль предвзятых суждений, пройти сквозь слои многих исторически обусловленных интерпретаций и высвободить факт от гнета предустановленных схем. И тогда возникал свободный подход, который, однако, становился возможным только потому, что Друскин не освобождал себя ни от досконального знания самого факта, его генезиса, ни от того, что с ним связывалось в памяти культуры.

<sup>1</sup> Друскин М. Зарубежная музыкальная историография: Учебное пособие. М., 1994.

<sup>2</sup> Друскин М. Призвание и профессия: Исследования. Воспоминания. Л., 1977. С. 249—250.

<sup>3</sup> Друскин М. Дополнение к бахиане // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 181—185.

Исторические интерпретации М. С. Друскина глубоки, аргументированы и потому обладают качеством достоверности. Ему была близка позиция французского историка Марка Блока, который писал: «...чтобы проникнуть в чужое сознание, отдаленное от нас рядом поколений, надо почти полностью отрешиться от своего “я”. Но чтобы приписать этому сознанию свои собственные черты, вполне можно оставаться самим собой. Последнее, конечно, требует куда меньших усилий. Насколько легче выступать “за” или “против” Лютера, чем понять его душу...»<sup>1</sup>

Вместе с тем *достоверное* для Друскина не было неизменной величиной — познание исторической достоверности меняется вместе со временем. Одну из ранних баховских статей «Швейцер и вопросы баховедения» М. С. заканчивает суждением, важным для баховедения как исторической науки и для понимания категории достоверности: «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»<sup>2</sup>. В этих словах есть подлинное чувство истории и человеческая мудрость: Бах «в действительности», Бах «подлинный», «настоящий» был таким, каким его знали разные поколения музыкантов и слушателей.

На страницах баховедческих работ М. С. Друскина запечатлена история представлений о Бахе и его музыке. Друскин не стеснялся корректировать или менять свои взгляды на Баха (что непременно указывал в тексте трудов) соответственно тому, как менялось самое баховедение в своих находках и открытиях, как менялось время, выдвигающее новые подходы и актуализирующее те или иные стороны культурного процесса в историческом прошлом. Подобно Шёнбергу, М. С. мог бы сказать: «Почему честный человек должен бояться изменить свое мнение в более зрелом возрасте? Неужели он должен всегда оставаться рабом поры своей незрелости?»<sup>3</sup>

В 70-е годы М. С. Друскин был если не единственным, то одним из весьма немногих отечественных музыковедов своего поколения, кого живо интересовало — в качестве фактора современной культуры, научного предмета и в связи с Бахом в частности — так называемое *аутентичное* или *историческое исполнение* (или движение *Early Music*) и неразрывно с ним связанные музыковедческие студии второй половины XX века. Познание Баха, как и старинной музыки в целом, тем и сложно, что в его основании лежит противоречие, на которое также указывал Друскин: противоречие между историзмом и модерноцентризмом. Видение противоречия позволило ему непредвзято судить о содержании и значении «аутентизма», а не безоговорочно принимать его в качестве универсального ключа, отворяющего дверь в мир прошлого; замечать, что противоположные тенденции в исполнении старинной музыки — модернизированно-романтическая и исторически стилизованная — издавна сосуществовали и поныне сосуществуют. Признавая бесспорные достижения современного исторического исполнительства и музыковедения, М. С. напоминал, что «произведения искусства — не только явления прошлого, они продолжают жить в настоящем, и чем глубже мы их познаем, тем больше открываем в них

<sup>1</sup> Блок Марк. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1973. С. 80.

<sup>2</sup> Цит. по: Друскин М. История и современность. Статьи о музыке. Л., 1960. С. 35.

<sup>3</sup> Шёнберг Арнольд. Письма. СПб., 2001. С. 359.

новых граней содержания и образности»<sup>1</sup>. Думается, М. С. плодотворно воспользовался принадлежностью к своему поколению, чтобы высказать суждение об «аутентизме», и высказать будто бы с *исторической дистанции* — разумеется, не «из прошлого», а скорее «из будущего», для которого *историческая достоверность* XX столетия есть то же, что и «*синкретическая правда*»<sup>2</sup> средневекового человека, а именно достояние и свершение Истории.

Одним из нескольких самых примечательных баховедческих сюжетов в баховских трудах Друскина является история музыкантского статуса И. С. Баха. В ходе долголетних дискуссий о том, какая музыкантская специальность все же была для Баха главной, на мнения баховедов влияло сложное соотношение осуществленного и неосуществимого в деятельности Баха, коллизия идеала и реальности, желаемого и действительного. Реальностью были *органист, кантор, директор музыки*; идеалом — *капельмейстер-композитор*. Если на протяжении полутора столетий статус Баха-композитора не вызывал сомнений, то в XX веке утвердилось суждение о том, что век XVIII не знал автономной фигуры композитора: в занятиях свои делом музыкант был универсальным.

И если в книге о пассионах и мессах Друскин утверждает, что Бах стремился самоутвердиться в качестве директора музыки («Бах, разумеется, искал признания, но если и был тщеславен, то не как композитор, а как “музыкальный директор” города Лейпцига»)<sup>3</sup>, то уже через несколько лет, в монографии находим иной взгляд на иерархию статусов, вершина которых — композитор («Современники Баха, его друзья и поклонники в своих письмах не называли его кантором — величали “господин капельмейстер” <...> В данном контексте это означает: Иоганн Себастьян пользовался признанием в высших социальных сферах как композитор»)<sup>4</sup>. Перемены в представлениях о статусе Баха тем любопытнее, что они происходят внутри основополагающего принципа исторической достоверности в интерпретации фактов и материалов. В более раннем случае («директор музыки») вывод сформирован оппозицией *исторического* и *современного*, в более позднем («композитор») — взаимным проращением этих категорий.

В понимании М. С. Друскина баховедение — открытый и внутренне динамичный мир. И нет надобности говорить, что баховедческие открытия 90-х годов не прошли бы для него незамеченными — они дали бы пищу его острому уму, постоянно обогащаемым знаниям и воображению. Его прозорливость также проявляла себя в том, что он не настаивал на окончательности решения всех вопросов, особенно тех, что составляли суть открытия: открытие для него открывало сферу деятельности и размышлений.

Труды М. С. Друскина о Бахе были, без всякого преувеличения, едва ли не единственным в Советском Союзе реальным свидетельством существования современного баховедения как самостоятельной области мирового музыкознания. Его статьи и книги о Бахе приближали отечественное баховедение к интенсив-

<sup>1</sup> Друскин М. Из истории зарубежного баховедения // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Цит. изд. С. 137.

<sup>2</sup> Термин М. И. Стеблина-Каменского. См.: Стеблин-Каменский М. И. Что такое правда? // Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1984. С. 20—43.

<sup>3</sup> Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Цит. изд. С. 47.

<sup>4</sup> Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Цит. изд. С. 45 (см.: «Интерлюдия I: О служебной иерархии» С. 33—45).

но развивающемуся западному. Это обстоятельство столь очевидно, что не осталось без внимания рецензентов. О баховской монографии Друскина коллеги писали: «Советскими музыковедами создано немало значительных работ об Иоганне Себастьяне Бахе: в них изучаются различные жанры, различные аспекты творческого наследия великого немецкого мастера. Но явно ощутимо было отсутствие современной, учитывающей новейшие данные монографии о композиторе, где бы в широком социальном и культурном контексте предстали его жизнь и творения. Теперь такой труд издан. <...>»<sup>1</sup>

В неоднократно цитированной выше «Русской книге о Бахе», в аналитическом обзоре достижений советского баховедения о цикле статей М. С. Друскина «Из истории зарубежного баховедения»<sup>2</sup> говорится как о работе обобщающего характера, анализирующей современное состояние бахианы<sup>3</sup>. Справедливым при этом было бы подчеркнуть, что в таком качестве она — единственная на русском языке. Так же, как беспрецедентна в отечественном музыковедении монография Друскина о Бахе. Ее базой стали архивные изыскания и текстологические открытия западного баховедения, которые побудили весь баховедческий мир заново оценивать личность, разного рода деятельность, условия жизни Баха и музыкантов его времени, формы бытования его сочинений, заставили внести существенные коррективы в периодизацию и ревизовать отдельные аспекты композиторской эволюции, равно как и творческий процесс Баха. Вся фактура этого уникального в отечественном музыкознании труда тщательно выделана, «играет» многочисленными, глубоко (а подчас — виртуозно) интерпретированными деталями и фактами, насыщена суждениями, умозаключениями и гипотезами, ведбóыми тонко развитой научной интуицией. Исследование подано в нарративной манере — аналитически документированный труд читается как увлекательное литературное жизнеописание. В книге Друскина о Бахе наука сближается с искусством. Эстетика языка — одна из сильных сторон работ М. С. Друскина — обрела здесь новую грань: во внимании к «бесконечно малым величинам» каждодневной жизни, в почтении к ремеслу, в бюргерской обстоятельности тона и патриархальной медлительности темпо-ритма повествования воссоздается неповторимый духовный климат эпохи, в котором и проявляется специфичность соотношения Личности и Времени.

Позиция *открытости* навстречу живой мысли и переменам сообщает сказанному М. С. Друскиным о Бахе вкус подлинности, живого присутствия и свидетельствования. Мысленно заменив имя Стравинского на имя Баха, представим, как мог бы обратиться к Друскину современник Баха: «Не зная лично Баха, очень трудно о нем писать, не впадая в “общие места” и трафареты. <...> Все, что Вы о нем пишете, — удивительно точно, верно, своеобразно и насыщено большой и живой эрудицией; читаешь и поражаешься на каждой странице!»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ручьевская Е., Климовицкий А. Новая книга о Бахе // *Советская музыка*. 1984. № 9. С. 74.

<sup>2</sup> *Советская музыка*. 1978. № 3, 4.

<sup>3</sup> Дубравская Т. Н. Бах в советском музыкознании // *Русская книга о Бахе*. С. 164.

<sup>4</sup> Из письма П. П. Сувчинского (1892—1985), друга И. Ф. Стравинского, М. С. Друскину как автору книги о Стравинском (1974). Опубликовано в ст.: *Ковнацкая Л. К биографии М. С. Друскина // История и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л., 1981. С. 278—288.*

Источниковедческим и методологическим фундаментом монографии были статьи «Из истории зарубежного баховедения» («Концепции личности и творчества Баха»). Но не только они. К восьми главам этого цикла М. С. позднее прибавил три главы цикла «Нерешенные вопросы баховедения» и еще три главы цикла «Дополнение к бахиане»<sup>1</sup>, и мир баховедения обрел для русского читателя небывалую, исключительную полноту. В этом масштабном исследовании науки о Бахе ожило баховедение всех без исключения этапов его истории (вплоть до середины 80-х годов XX века); ученые-исследователи и исполнители — носители баховской культуры разных эпох обрели рельефные черты; проблематика общая и частная была показана как сложно разветвленный и динамичный процесс, в котором находки, открытия, заблуждения являлись и результатом, и источником идей.

На столь мощном фундаменте должны были — в идеале — формироваться баховедческие знания профессиональной среды 80-х годов, на нем сформировались богатейшие баховедческие знания самого Друскина, к которым он так активно приобщал нашу аудиторию. Он выполнил *просветительскую* для современного русского музыкознания миссию: заставил читателей — хотя бы они того или не ведают о том — внедриться в баховский мир и пройти в нем большой путь. М. С. Друскин сумел «покрыть» не пройденное отечественным баховедением расстояние и тем самым словно рывком приподнял его уровень, вписав в контекст мировой мысли о Бахе.

«Русское музыковедение в долгу перед И. С. Бахом». Так говорил в своих лекциях по зарубежной музыкальной историографии М. С. Друскин. Чувство долга было глубинной мотивацией его побуждений. Оно несомненно шло вразрез с официальной оценкой (точнее сказать — самооценкой) советской наукой ее собственного вклада в мировое музыковедение, в том числе баховедение. Друскин был свободен от самочувствия представителя самой передовой, марксистско-ленинской методологии, предоставлявшей советскому ученому высокомерное право перечеркнуть достижения любой ветви западной, то есть буржуазной науки как методологически порочной. Им владело чувство долга перед классическим наследием. Этот долг понимался им и символически, и вполне практически. Он осознавал, что успехи российского баховедения возможны только с постижением баховского и баховедческого наследия в их полноте и глубине.

«Труд М. Друскина может по праву занять положение “вершины-источника” для последующего отечественного баховедения», — предрекли рецензенты книги о Бахе<sup>2</sup>. И действительно, современный расцвет петербургского баховедения<sup>3</sup>, которое формирует себя как ветвь мирового баховедческого процесса,

<sup>1</sup> См.: Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987. С. 150—196.

<sup>2</sup> Ручьевская Е., Климовицкий А. Новая книга о Бахе // Цит. изд. С. 76.

<sup>3</sup> Имеются в виду, главным образом, следующие труды 90-х годов и далее:

Милка А. П. Баховские «шестерки» (Принцип организации баховских сборников в контексте особенностей барокко // Музыкальная коммуникация: Сб. науч. статей. / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб., 1991. С. 220—238;

Milka A. Über den Autor der Umstellung der Kanons im Musikalischen Opfer Johann Sebastian Bachs // Beiträge zur Bach-Forschung 9/10. Bericht Bach-Konferenz 1989. Leipzig, 1991. S. 129—137.

Katz B. Zur Emblematis im Spätwerk Bachs. Einige Bemerkungen zum Musikalischen Opfer BWV 1079 // Beiträge zur Bach-Forschung 9/10. Bericht Bach-Konferenz 1989. Leipzig, 1991. S. 269—276;

во многом обязан такой позицией М. С. Друскину. Баховедческие исследования петербургских авторов, преимущественно текстологические, включают в себя теоретическую, жанрово-стилевую, историко-эстетическую и культурологическую проблематику. Главным же признаком этого современного этапа отечественного баховедения является глубокая и, что исключительно важно, органичная внедренность в мировой научный баховедческий контекст как по специальным узким вопросам, так и по широким проблемам, детализированное (текстологическое по существу) критическое внимание к трудам (на любом языке) предшественников и современников и потому — свобода владения огромным материалом.

*Шабалина Т. В.* Сонаты И. С. Баха для камерного ансамбля (Проблемы текстологии в связи с историей создания и исполнительской практикой) / Диссерт. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. СПб., 1992;

*Милка А.* (в соавт. с *К. Южак*). Предисловие // Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции (СПб., 29—30 марта 1993) / Сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 1993. С. 6—8;

*Милка А.* Берлинский автограф как цикл // Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции (СПб., 29—30 марта 1993) / Сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 1993. С. 50—76;

*Милка А.* О королях и ричеркарах // Открытая форма. Сборник статей. Петрозаводск. 1995. С. 92—98;

*Милка А.* (в соавт. с *К. Южак*). Предисловие // Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир, второй том». Материалы науч. конф. 3 мая 1995 / Сост. А. П. Милка, научн. ред. К. И. Южак. СПб., 1996. С. 6—7;

*Милка А.* К композиционной функции BWV 870—893 // Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир, второй том». Материалы науч. конф. 3 мая 1995 / Сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 1996. С. 9—17;

*Шабалина Т. В.* (сост., вступ. ст. и коммент.) Хронограф жизни и творчества И. С. Баха. СПб., 1997;

*Милка А.* О четырех тактах из «Музыкального приношения» Баха // *Музыкальная академия*. 1998, № 3—4. С. 272—273.

*Милка А.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М., 1999;

*Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999;

*Шабалина Т. В.* Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование (на материале инструментальных сочинений) / Диссерт. на соиск. уч. степени доктора искусствоведения. СПб., 2000.

См. издательский цикл:

1. И. С. Бах. Соната си минор для флейты и облигатного чембало BWV 1030 / Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 1997;

2. И. С. Бах. Соната ми-бемоль мажор для флейты и облигатного чембало BWV 1031 / Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 1997;

3. И. С. Бах. Соната ля мажор для флейты и облигатного чембало BWV 1032 / Реконструкция, текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 1998;

4. И. С. Бах. Соната до мажор для флейты и басса континуо BWV 1033 / Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 2000;

5. И. С. Бах. Соната ми минор для флейты и басса континуо BWV 1034 / Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 2000;

Наконец, быть баховедом в строгом смысле слова для ученых новой формации означает — посвятить всю свою жизнь Баху. Таким мечтал увидеть современного отечественного баховеда М. С. Друскин.

Баховедческие тексты братьев Друскиных существенно разнятся профессиональным профилем, исследовательскими подходами и методологией, направленностью к слышащему и Всеслышащему. Они соотносятся между собой комплементарно. Свидетельствуя об исканиях профессиональных, они в гораздо большей степени говорят об исканиях духовных. Они идут в глубь культуры и в глубь человека, ищущего духовной опоры.

6. И. С. Бах. Соната ми мажор для флейты и басса континуо BWV 1035 / Текстологическая редакция, вступительная статья и комментарии Т. Шабалиной. СПб., 2000.

См. материалы сборников научных статей:

Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29—30 марта 1993 г. Сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 1993;

Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир», второй том. Материалы научной конференции 3 мая 1995 г. Сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб., 1996.

К приведенному списку работ примыкает научно-популярная серия:

*Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. Вып. 1. СПб., 1997; второе изд., перераб. и доп., СПб., 2001.

*Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятных недоразумениях. Вып. 2. СПб., 1999; второе изд., перераб. и доп., СПб., 2001.

## ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. С. БАХА

Со времени выхода в свет книги Швейцера прошло уже более столетия. В истории изучения жизни и деятельности И. С. Баха оно оказалось необыкновенно интенсивным и насыщенным открытиями, во многом перевернувшими наши представления о творчестве великого композитора. Не случайно период этот называют уже «золотым веком» в истории баховедения<sup>1</sup>.

В основу сведений, содержащихся в книге Альберта Швейцера, легли результаты гигантской работы Филиппа Шпитты по датировке и атрибуции баховских произведений. Выдающийся ученый, создатель двухтомной монографии о Бахе (1873, 1880), Шпитта изучил обширнейший фактологический материал. Опираясь на эти сведения, он разработал столь убедительную хронологию жизни и творчества Баха, что для нескольких поколений баховедов она по праву служила основой основ. Ученый тщательно исследовал сохранившиеся к тому времени рукописи баховских сочинений, систематизировал их, изучил водяные знаки их бумаги и, опираясь на все это, установил датировку произведений Баха и хронологию его творчества в целом. Работа Шпитты в течение долгого времени казалась настолько основательной и фундаментальной, что последователи его (а к ним справедливо причислял себя и Швейцер) не думали проверять или пересматривать установленное им. Многие брали за основу сведения, приведенные в книге Шпитты, и на них выстраивали свои концепции, толковали смысл того или иного сочинения, чаще всего связывая его с тем периодом жизни композитора, к которому, как полагал Шпитта, оно относится. Так было до конца 50-х годов XX столетия, пока открытия 1957—1958 годов и последовавшие за ними исследования не опровергли большую часть того, что было установлено Шпиттой и что служило основополагающей базой для многих, обращавшихся к изучению творчества И. С. Баха.

Пересмотр шпиттовской хронологии начался с деятельности двух групп ученых, проводивших в Германии работу с рукописями лейпцигских вокальных сочинений (в Гёттингене — во главе с А. Дюрром, в Тюбингене — под руководством Г. фон Дадельзена). Наряду с применением новейших методов изучения бумаги, водяных знаков и почерка в автографах партитур начали исследовать и классифицировать почерки различных копиистов и членов баховской семьи,

<sup>1</sup> См.: *Marshall R. L. Toward a Twenty-First-Century Bach Biography // The Musical Quarterly* 2000. № 3. P. 497.

привлекавшихся к расписыванию исполнительских партий. В сохранившихся первоисточниках неожиданно были обнаружены факты, явно противоречившие устоявшимся сведениям. Результаты проведенных исследований в конце концов превзошли все ожидания: впервые был не просто поставлен под сомнение, но самым убедительным образом опровергнут главный стержень шпиттовской хронологии — датировка так называемых хоральных кантат. Шпитта датировал их 1735—1744 годами и считал венцом, вершиной духовной музыки И. С. Баха. Заново предпринятые исследования продемонстрировали, что хоральные кантаты не могли быть написаны в столь поздние годы и относятся ко второму лейпцигскому ежегоднику 1724/1725 годов (при этом в датировке отдельных из этих сочинений Шпитта ошибся не менее чем на двадцать лет, а его ошибки были повторены Швейцером и рядом других ученых, опиравшихся на труд Шпитты). Мало того, вновь проведенные исследования привели и к другому серьезному опровержению шпиттовской концепции: весь огромный корпус духовных кантат, написание которых, как представлялось ранее, охватывало большую часть жизни композитора, оказалось, был создан им в основном за короткое время, в самые первые годы службы в Лейпциге (1723—1727). Поистине сенсационные открытия 1950-х годов стали мощным толчком к пересмотру хронологии творчества Баха в целом. В конечном итоге они привели к опровержению более двух третей установленных Шпиттой дат, а вместе с тем переосмыслению периодизации и стилиевой эволюции творчества композитора.

В издании русского перевода книги А. Швейцера, вышедшем в нашей стране в 1964 году, был помещен Хронограф жизни и творчества И. С. Баха, составленный Яковом Семеновичем Друскиным. Была проведена огромная работа по сборанию и систематизации сведений о жизни и деятельности композитора, о датировке и авторской атрибуции баховских сочинений. Хронограф жизненных событий был составлен по книгам А. Швейцера, Ф. Шпитты и Ч. С. Терри. В основу Хронографа творчества было положено издание указателя В. Шмидера 1958 года (*Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1958*), а также книги В. Ноймана (*Neumann W. Handbuch der Kantaten J. S. Bachs. Leipzig, 1953*) и Г. Келлера (*Keller H. Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948; Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950*). Значение этой работы трудно переоценить. Впервые на русском языке был составлен указатель, содержащий в систематизированном виде сведения о жизни и творчестве Баха, многие из которых в то время были недоступны отечественному читателю. Но, как это ни парадоксально, даже сведения, содержащиеся в Хронографе 1964 года, во многом недействительны на сегодняшний день. Если в отношении дат жизненных событий изменения коснулись лишь деталей, то изменения в датах творческих событий оказались настолько значительными, что составитель настоящего Хронографа вынужден был начинать свою работу едва ли не заново.

Безусловно, Хронограф, представленный ныне, ни в коей мере не является окончательной, жестко фиксированной таблицей дат жизни и творчества И. С. Баха. В настоящее время продолжают интенсивные исследования, заново изучаются первоисточники многих сочинений великого композитора. В истории создания клавирных и органных произведений раннего и среднего периодов баховского творчества далеко не все еще установлено (к сожалению, дошедшие до нас автографы того времени немногочисленны). Дати-

ровка органных произведений люнебургского, арнштадтского и даже веймарского периодов остается пока условной. Продолжаются исследования по хронологии клавирных сочинений, камерно-ансамблевых, оркестровых. Но вместе с тем картина, которая уже отчетливо проступает из того, что было заново открыто и установлено в последние десятилетия, существенно отличается от той, которая была создана Шпиттой и Швейцером. А вновь вышедшие биографии композитора, обобщающие эти сведения и достижения, представляют нам облик композитора во многом иначе<sup>1</sup>.

Начало XXI столетия ознаменовалось в баховедении открытием новых важных источников: автографа И. С. Баха в Пушкинском Доме (Санкт-Петербург)<sup>2</sup>, автографа неизвестной ранее Арии в Веймаре<sup>3</sup>, копий органных сочинений Райнкена и Букстехуде, сделанных юным композитором<sup>4</sup>, рукописей в Мюгельне<sup>5</sup>, Зальцведеле<sup>6</sup> и Лейпциге<sup>7</sup>, а также целого ряда неизвестных ранее оригинальных печатных текстов к кантатам и пассионам, находящихся в России<sup>8</sup>. Несомненно, каждый из этих источников обогащает наши знания новыми фактами жизни и деятельности великого мастера.

<sup>1</sup> Показательно, что юбилей 2000 года был отмечен появлением ряда фундаментальных изданий, среди которых и новые крупные книги о жизни и творчестве Баха (см., к примеру: *Geck M. Bach: Leben und Werk*. Reinbek bey Hamburg, 2000; *Wolff Chr. Bach: The Learned Musician*. Oxford, 2000; *Forchert A. Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Laaber, 2000), и монументальные работы справочного характера (*Das Bach-Lexikon* / Hrsg. von M. Heinemann. Laaber, 2000; *Oxford Composer Companions: J. S. Bach* / Ed. by M. Boyd. Oxford, 1999), и различного рода коллективные труды (*Bach Handbuch* / Hrsg. von K. Küster. Kassel; Basel etc., 1999 и др.). В последующие годы вышли новые значительные монографии (среди них: *Williams P. J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge, 2007), а также переработанное издание Календариума жизни и творчества композитора (*Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. Erweiterte Neuauflage / Hrsg. von A. Glöckner. Leipzig, 2008).

<sup>2</sup> См.: *Schabalina T. Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199* // *Bach-Jahrbuch* 2004. S. 11–39.

<sup>3</sup> См.: *Maul M. «Alles mit Gott und nichts ohn' ihn» — Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach* // *Bach-Jahrbuch* 2005. S. 7–34.

<sup>4</sup> См.: *Wollny P., Maul M. The Weimar Organ Tablature: Bach's Earliest Autographs* // *Understanding Bach*. Vol. 3. 2008. P. 67–74.

<sup>5</sup> См.: *Wollny P. Zwei Bach-Funde in Mügeln*. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren // *Bach-Jahrbuch* 2010. S. 111–151.

<sup>6</sup> См.: *Langusch S. «...auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation...» — Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44* // *Bach-Jahrbuch* 2007. S. 9–43.

<sup>7</sup> См.: *Glöckner A. Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig — Neue Quellen (Teil I)* // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 159–201.

<sup>8</sup> См.: *Schabalina T. «Texte zur Music» in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs* // *Bach-Jahrbuch* 2008. S. 33–98; *Schabalina T. «Texte zur Music» in Sankt Petersburg — Weitere Funde* // *Bach-Jahrbuch* 2009. S. 11–48; *Шабалина Т. Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха* // *OPERA MUSICOLOGICA*. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. № 3 [5], 2010. С. 4–48.

Хронограф, публикуемый в настоящем издании, конечно, не претендует на охват всех событий жизни и творчества И. С. Баха. В него включены лишь основные, зафиксированные в документах даты, а также сведения о наиболее важных открытиях и уточнениях, сделанных со времени выхода в свет книги Швейцера.

Для удобства пользования Хронографом выбрана достаточно условная форма. Разнородные, подчас разноречивые сведения о датировке сочинений даны в силу необходимости кратко и в виде таблицы. Разделы «Эйзенах — Ордруф», «Люнебург — Веймар», «Арнштадт», «Мюльхаузен» и т. д. скорее способствуют наглядности сообщаемых сведений, чем отражают действительную периодизацию. Тем более условно расположение вертикальных столбцов: события творческой биографии Баха, как и любого крупного художника, далеко не всегда напрямую связаны с определенными жизненными обстоятельствами.

Даты событий, которые зафиксированы в документах, даны в соответствии с их указаниями в этих документах<sup>1</sup>. Даты исполнения большинства сочинений приводятся так, как они установлены к настоящему времени на основе изучения рукописей с учетом конкретных случаев, по поводу которых они были написаны (как, например, очередное воскресенье церковного года, праздник, траурная служба, венчание и т. п.). Представлены главным образом первые исполнения баховских произведений. Исключения сделаны лишь для трех лейпцигских ежегодников кантат, а также «Страстей по Матфею», «Страстей по Иоанну», где указаны, помимо этого, и повторные исполнения.

В книге Швейцера даны описания и анализ ряда сочинений, которые, как установлено, И. С. Баху не принадлежат. К примеру, кантата BWV 15 «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen», считавшаяся до недавнего времени юношеским произведением Иоганна Себастьяна, является одной из кантат его мейнингенского кузена Иоганна Людвига (в течение 1726 года в Лейпциге И. С. Бах переписал и исполнил восемнадцать кантат И. Л. Баха, и только на основании почерка Иоганна Себастьяна кантату BWV 15 считали его собственным сочинением, пока не установили подлинное авторство). Подобным же образом кантаты BWV 141 и 160, представленные в книге Швейцера как баховские произведения, являются кантатами Г. Ф. Телемана, BWV 53, 189 — предположительно, сочинения Мельхиора ХOFFмана и т. д. Установлено авторство ряда органных, клавирных, камерно-ансамблевых произведений, ошибочно приписывавшихся И. С. Баху. (В настоящий Хронограф включены в основном сочинения, принадлежность которых великому композитору на сегодняшний день достаточно достоверна, и лишь в некоторых случаях даются произведения, авторство которых оказалось под вопросом.)

Помимо этого, многие исторические данные, сведения об источниках баховских сочинений, их первых изданиях и т. д., приведенные в книге Швейцера, к настоящему времени пересмотрены. Далеко не все они оговорены в Хронографе. Думается, современный читатель, обращаясь к новому изданию книги Швейцера, должен с пониманием отнестись к этому выдающемуся

<sup>1</sup> Поскольку в протестантской части Германии переход с юлианского календаря на григорианский произошел в 1700 году, даты до этого времени даны в Хронографе по старому стилю, все остальные — по новому.

труду и, не теряя восхищения и преклонения перед ним, отдавать себе отчет в том, как пополнились и изменились за прошедшие десятилетия наши знания о жизни и деятельности великого мастера и об эпохе, в которой он творил.

\* \* \*

В Хронографе используется нумерация сочинений по указателю В. Шмидера (Bach-Werke-Verzeichnis, в аббревиатуре — BWV).

В отношении таких терминов, как орган, клави́р, а также названий сочинений: Прелюдия и fuga, Токката, Фантазия и т. д. (как известно, не имеющих единого употребления в первоисточниках), используется общепринятая сейчас терминология. В отдельных случаях даются отсутствующие у Баха, но прочно вошедшие в практику названия сочинений (кантата, Гольдберг-вариации, Шюблеровские хоралы и т. п.).

В целях сокращения справочного аппарата при указании на определенное исследование приводятся фамилия автора, год издания (где необходимо, том) и страницы, например: *Marshall* 1989, p. 240: *Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989. P. 240.* При ссылках на издание баховских документов (*Bach-Dokumente. Kassel; Leipzig, 1963—2008*) дается номер тома и номер документа (к примеру, I/184). Последнее издание каталога В. Шмидера (см. прим. ниже) обозначается как BWV<sup>2a</sup>.

Кроме того, введены следующие сокращения:

- BC — Bach Compendium,
- BD — Bach-Dokumente,
- BF — The New Grove Bach Family,
- BG — Bach-Gesamtausgabe,
- BJ — Bach-Jahrbuch,
- KB — Kritischer Bericht,
- NBA — Neue Bach-Ausgabe.

Апопугус 1, 2 и т. д. — принятые в баховедении обозначения копиистов, имена которых не установлены. Mus. ms. Bach P 200, Am. B. 57, Mus. 2405-T-52 и другие подобные обозначения указывают шифр и номер хранения рукописей в Государственной библиотеке Берлина (*Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*), Саксонской библиотеке Дрездена (*Sächsische Landesbibliothek*) и других хранилищах. В конце таблицы<sup>1</sup> приведен список использованной литературы.

Т. Шабалина,  
март 2011 г.

<sup>1</sup> Хронограф, публикуемый в настоящем издании, по сравнению с вышедшим в 1997 году (Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост., вступ. ст. и коммент. Т. Шабалиной. СПб., 1997), содержит ряд уточнений, связанных с появлением новых исследований и выходом в свет каталога В. Шмидера, подготовленного А. Дюрром и Й. Кобаяси (Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998). В редакцию Хронографа 2011 года, в сравнении с прежними изданиями книги Швейцера (2002 и 2004), внесены новые изменения, вызванные недавними открытиями неизвестных ранее источников.

Годы	Жизнь	Творчество
------	-------	------------

### ЭЙЗЕНАХ — ОРДРУФ (1685–1700)

1685 21.III.	Рождение Иоганна Себастьяна Баха в Эйзенахе	
1692/1693	Поступление в латинскую школу в Эйзенахе	
1694 3.V.	Погребение матери — Элизабет Бах, урожд. Леммерхирт	
1695 20.II.	Смерть отца — Иоганна Амброзиуса Баха Переезд в Ордруф к брату Иоганну Кристофу	
1695/1696	Поступление в ордруфский лицей	Хоральные обработки для органа BWV 1090–1095, 1097–1120, 714, 719, 737, 742, 957 (до 1710) <sup>1</sup>

### ЛЮНЕБУРГ — ВЕЙМАР I (1700–1703)

1700 Март	Переезд в Люнебург, поступление учеником (певчим) в школу Св. Михаила Знакомство с Георгом Бёмом	Органное сочинения 1700–1703 <sup>2</sup> : Прелюдия и fuga d-moll BWV 549a Прелюдия и fuga C-dur BWV 531
1701–1702	Путешествия в Гамбург; знакомство с исполнительским искусством Иоганна Адамса Райнкена, органиста церкви Св. Екатерины	

<sup>1</sup> Хоральные обработки BWV 1090—1095, 1097—1120 не названы в книге Швейцера, поскольку обнаружены в 1984 году среди сочинений коллекции Лоуэла Мэсона (LM 4708), хранящейся в настоящее время в Библиотеке Йельского университета (США). Данная коллекция рукописей (названная по имени ее прежнего обладателя Ноймайстеровской) содержит 82 обработки: 37 сочинений И. С. Баха (большая часть которых до этого была неизвестна) и 45 композиций Иоганна Михаэля Баха, Иоганна Кристофа Баха, Ф. В. Цахау, И. Пахельбея, Г. А. Зорге, Д. Эриха и неуставленных авторов. Предполагается, что большинство сочинений И. С. Баха из Ноймайстеровской коллекции восходит ко времени его занятий композицией с братом Иоганном Кристофом (см.: *Wolff* 1991, p. 107—127, *Wolff* 2000, p. 48—50). Прелюдия BWV 1096, первоначально отнесенная к сочинениям И. С. Баха, в настоящее время идентифицируется как произведение И. Пахельбея (см.: *Hartmann* 1986, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 448, 468, а также: *Williams* 2003, p. 549—550).

<sup>2</sup> Поскольку автографы ранних органного сочинений И. С. Баха, за редкими исключениями, не сохранились, датировка их представляет значительные сложности, и мнения современных исследователей по этим вопросам нередко расходятся. В основу приведенной далее хронологии органного прелюдий и фуг положены исследования Дж. Стауффера (см.: *Stauffer* 1980). При необходимости получить более детальные сведения читатель может обратиться к книгам П. Уильямса (см.: *Williams* 1980—1984, *Williams* 2003), новому изданию каталога В. Шмидера (см.: *BWV<sup>2a</sup>* 1998) и целому ряду других работ (см. список литературы в конце Хронографа).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1702 <i>Весна</i>	Возвращение в Тюрингию	
<i>Июль – сентябрь / октябрь</i>	Соискание места органиста церкви Св. Иакова в Зангерхаузене	
<i>20.XII.</i>	Переезд в Веймар Поступление на службу к герцогу Иоганну Эрнсту Саксен-Веймарскому <sup>1</sup>	
1703		
<i>Начало июля</i>	Проба органа Новой церкви в Арнштадте	

#### АРНШТАДТ (1703–1707)

<i>9.VIII.</i>	Утверждение на пост органиста Новой церкви в Арнштадте <sup>2</sup>	
<i>14.VIII.</i>	Вступление в должность органиста Новой церкви в Арнштадте	Органное сочинения 1703–1704: Прелюдия и fuga a-moll BWV 551 Прелюдия a-moll BWV 569 Прелюдия и fuga e-moll BWV 533 Фантазия C-dur BWV 570 Фантазия (и имитация) h-moll BWV 563 Токката d-moll BWV 565
1704		Хоральные партиты для органа BWV 766, 767, 770 (предположительно, 1702–1707)
		«Каприччио на отъезд возлюбленного брата» для клавира BWV 992 (до 1704/1707)
		«Каприччио в честь Иоганна Кристофа Баха из Ордруфа» для клавира BWV 993 (1704/1707)
		Соната D-dur для клавира BWV 963 (1704/1707)

<sup>1</sup> Недавние исследования позволили уточнить время начала первого веймарского периода жизни Баха (см.: *BD V*, S. 289, *Kalendarium* 2008, S. 15).

<sup>2</sup> В «Происхождении музыкального рода Бахов» ошибочно указана дата переезда И. С. Баха в Арнштадт в 1704 году (см.: *BD I/184*). Эта же дата приводится и в книге Швейцера. Однако сохранившиеся документы свидетельствуют, что утверждение Баха на пост органиста Новой церкви в Арнштадте и вступление его в эту должность имели место в августе 1703 года (см.: *BD II/8–12*).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1705 4.VIII.	Столкновение на улице с учеником арнштадтской школы Гайерсбахом	Хоральные прелюдии для органа BWV 739 и 764 (23-тактный фрагмент) <sup>1</sup>
5–21.VIII.	Разбирательство в консистории	Прелюдия и fuga g-moll для органа BWV 535a (фрагментарная ранняя версия) <sup>2</sup>
Октябрь – ноябрь	Путешествие в Любек; знакомство с исполнительским искусством Дитриха Букстехуде, органиста церкви Св. Марии	Канцона d-moll для органа BWV 588 (до 1704/1707)
1706		Клавирные сочинения (до 1704/1707):
Февраль до 7.II.	Возвращение из Любека	Прелюдия и fuga A-dur BWV 896 Токката D-dur BWV 912a (ранняя версия BWV 912)
21.II.	Заседания консистории; выговоры	Фантазия g-moll BWV 917
11.XI.	Баху	Соната a-moll BWV 967 Сюита A-dur BWV 832 (до 1707)
28.XI.	Испытание органа в Лангевизене	Прелюдия и партита F-dur BWV 833 (до 1707)
1707	Приглашение из Мюльхаузена	
24.IV.	«Пробное выступление» в церкви Св. Власия в Мюльхаузене	Токкаты для клавиря BWV 910–916 (до 1707/1713)
14–15.VI.	Утверждение в должности органиста церкви Св. Власия в Мюльхаузене	Органное сочинения 1706–1708: Прелюдия и fuga E-dur (C-dur) BWV 566
29.VI.	Передача ключей от церковного органа магистрату в Арнштадте	Прелюдия и fuga G-dur BWV 550 Прелюдия и fuga a-moll BWV 543a

<sup>1</sup> Обе прелюдии дошли до нас в рукописи И. С. Баха (Mus. ms. Bach P 488), являющейся одним из наиболее ранних автографов композитора. Исследования баховского почерка указывают на 1703–1705 годы как наиболее вероятное время их записи (см.: *Dadelsen* 1958, S. 75–76, *Stinson* 1985, p. 235–263, *Kobayashi* 1989, S. 24–26, *BWV*<sup>2a</sup> 1998, S. 342).

<sup>2</sup> Автограф этой версии также представляет собой один из наиболее ранних дошедших до нас автографов И. С. Баха. Является частью Мёллеровской коллекции манускриптов (*Möllersche Handschrift* Mus. ms. 40644) и датируется, согласно современным исследованиям, периодом с 1705 года до переезда Баха в Мюльхаузен в 1707 году (см.: *Dadelsen* 1958, S. 75–76, *Kobayashi* 1989, S. 24, 27, *BWV*<sup>2a</sup> 1998, S. 315).

Годы	Жизнь	Творчество
------	-------	------------

МЮЛЬХАУЗЕН (1707–1708)

1707	Переезд в Мюльхаузен	Кантата BWV 131 «Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir» <sup>1</sup>
14.VIII.	Похороны Тобиаса Леммерхирта, брата матери, в Эрфурте	Кантата BWV 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (Actus tragicus) <sup>2</sup>
17.X.	Венчание с Марией Барбарой Бах в Дорнхайме	Quodlibet «Was seind das vor große Schlösser» BWV 524 (сохранился фрагментарно)
1708	4.II. Городские торжества по случаю выборов магистрата Мюльхаузена	Кантата BWV 71 «Gott ist mein König» («выборная»)
	21.II. Поручение от магистрата руководить реконструкцией органа	Кантата BWV 4 «Christ lag in Todes Banden» (1707/1708) <sup>3</sup>
	5.VI. Поездка в Арнштадт на свадьбу пастора Иоганна Лоренца Штраубера и Регины Ведеман, тети Марии Барбары Бах	Кантата BWV 196 «Der Herr denket an uns» («венчальная»)
	25.VI. Обращение к магистрату Мюльхаузена с просьбой об освобождении от обязанностей органиста	Кантата BWV 223 «Meine Seele soll Gott loben» (1707/1708; не сохранилась)
	26.VI. Ответ магистрата с удовлетворением просьбы Баха	

<sup>1</sup> Какая из дошедших до нас кантат И. С. Баха является наиболее ранней, документально не засвидетельствовано. Швейцера считал одной из первых кантат «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen» BWV 15 (к настоящему времени установлено, что это — сочинение Иоганна Людвига Баха, см. вступительную заметку к Хронографу). Позже высказывались предположения, что самой первой кантатой могла быть либо кантата BWV 4, либо кантата BWV 131. Автограф партитуры BWV 4 утерян, исследования же автографа партитуры BWV 131, находящегося сейчас в одной из частных коллекций Нью-Йорка (см.: Marshall 1989, p. 84–87, Herz 1970, p. 272–291), а также стилистический анализ (см.: Dürr 2000, S. 27, 848–851) указывают на BWV 131 как одну из самых ранних дошедших до нас духовных кантат Баха. См. также: Koch 2009.

<sup>2</sup> Создание кантаты Actus tragicus BWV 106 могло быть связано с траурной службой по Тобиасу Леммерхирту (см.: Dürr 2000, S. 833). Высказываются также предположения, что кантата BWV 106 могла быть написана ранее августа 1707 года, возможно в 1705–1706 годах, под впечатлением траурной службы по императору Леопольду с участием Букстехуде, которую Бах слушал во время своей поездки в Любек 2–3 декабря 1705 года (см.: Wolff 1991, p. 62–63, 297, 404).

<sup>3</sup> В книге Швейцера даются сведения о создании кантаты BWV 4 к Пасхе 1724 года. Автограф партитуры, который позволил бы датировать это сочинение, не сохранился; к 1724–1725 годам относятся лишь копии партий повторного исполнения. В настоящее время мнения исследователей сходятся на том, что BWV 4 относится к наиболее ранним периодам творчества композитора (см.: Herz 1970, p. 273, Dürr 2000, S. 301–306, BC I/1, S. 237, BWV<sup>2a</sup> 1998, S. 4, Kalendarium 2008, S. 17).

Годы	Жизнь	Творчество
------	-------	------------

ВЕЙМАР II (1708–1717)

1709	Июль	Переезд в Веймар Назначение на должность органиста и камер-музыканта герцога Вильгельма Эрнста Саксен-Веймарского	Кантата BWV 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich» <sup>1</sup>  Фуга h-moll для органа на тему Корелли BWV 579 (возможно, до 1708)
	29.XII.	Крещение дочери — Катарины Доротеи	Фуга c-moll для органа BWV 574 (до 1707/1713, более ранняя версия — BWV 574b)
1710	Февраль до 7.II.	Поездка в Мюльхаузен в связи с выборами городского магистрата: исполнение второй «выборной» кантаты	Кантата BWV Anh. I 192 (не сохранилась)
	Март	Встреча в Веймаре с Иоганном Георгом Пизенделем	Клавирные сочинения (до 1707/1713): Фантазия и fuga a-moll BWV 944 Фуга A-dur BWV 949 Ария с вариациями в итальянской манере a-moll BWV 989 Увертюра F-dur BWV 820
	26.X.	Участие в испытании органа в Таубахе	Клавирные обработки из «Hortus musicus» Райнкена BWV 954, 965, 966 (до 1714/1717) <sup>2</sup>
	22.XI.	Рождение сына — Вильгельма Фридемана	Органное сочинения 1708—1712: Пассакалия c-moll BWV 582 Прелюдия и fuga D-dur BWV 532 «Pièce d'Orgue» G-dur BWV 572 Пастораль F-dur BWV 590 Токката C-dur BWV 564

<sup>1</sup> А. Шеринг высказывал сомнение в принадлежности кантаты BWV 150 к сочинениям И. С. Баха (см.: *BJ* 1913, S. 39 ff.). Современными исследователями авторство И. С. Баха не оспаривается (см.: *Dürr* 1951, S. 195 ff., *Glöckner* 1988, S. 195—203, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 153—154); при этом А. Дюрр датирует ее создание началом веймарского периода, 1708 или 1710 годом (см.: *Dürr* 1951, S. 210), А. Глөкнер считает ее одной из наиболее ранних, возможно, еще мюльхаузенских или арнштадтских кантат (см.: *Glöckner* 1988). Новые сведения об истории создания BWV 150 см. в статье: *Schulze* 2010.

<sup>2</sup> Хотя происхождение клавирных сонат BWV 965 и 966, а также фуги BWV 954 долгое время связывалось с кетенским периодом, самые ранние источники — копии BWV 965, 966 в почерке И. Г. Вальтера в рукописи Mus. ms. Bach P 803 — датируются самое позднее 1714—1717 годами (см.: *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 398). В настоящее время создание этих обработок из «Hortus musicus» И. А. Райнкена относят к тому же периоду, когда Бах писал композиции в стиле итальянских триосонат, а именно до 1710 года (см.: *Wolff* 1991, p. 65—66).

Годы	Жизнь	Творчество
		Хоральная фантазия для органа BWV 1128 (1705—1710) <sup>1</sup>
1710—1714		Прелюдия (Фантазия) с-moll для клавира BWV 921 (до 1707/1713)
		Фантазия а-moll для клавира BWV 922 (1710—1714)
		Фантазия и fuga с-moll для органа BWV 562/1a & BWV 546/2a <sup>2</sup>
		Фантазия g-moll для органа BWV 542/1 <sup>3</sup>
1713		Органье хоралы BWV 651a, 652a, 653b, 654a—656a, 658a—664a, 664b, 665a—667a, 667b <sup>4</sup>
	Февраль Визит к герцогу Кристиану Саксен-Вейсенфельскому	Кантата BWV 208 («Охотничья») «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» (предположительно, к 23 февраля 1713, в честь дня рождения герцога Кристиана)

<sup>1</sup> Это сочинение идентифицировано и введено в число баховских хоральных обработок недавно. Долгое время авторство его оставалось неустановленным, и оно значилось в указателе Шмидера как BWV Anh. 71 (см.: *Blaut, Schulze* 2008).

<sup>2</sup> Фантазия и fuga с-moll BWV 562/1a & 546/2a сохранилась в рукописи неизвестного копииста XVIII века (P 1104) и опубликована впервые Дж. Стауффером (см.: *Stauffer* 1980 Appendix II, p. 235—246). Высказываются предположения, что в конце 1720-х годов Бах переработал фугу и соединил ее с Прелюдией с-moll BWV 546/1. К 1730 году он переработал Фантазию и во второй половине 1740-х годов написал к ней новую фугу (см.: *Stauffer* 1980, p. 106—107; Кобаяси датирует автограф фуги P 490 с 1747 по август 1748 года — см.: *Kobayashi* 1988, S. 59; см. также *Kilian* 1962, S. 127—135, *Williams* 2003, p. 146).

<sup>3</sup> Согласно исследованиям Стауффера, создание Фантазии g-moll относится к 1708—1712 годам, fuga к ней написана позже, в 1712—1717 (см.: *Stauffer* 1980, p. 109—110). Ранее считалось, что fuga g-moll восходит к периоду до написания Пассакалии BWV 582, Фантазия же сочинена после веймарского периода (см.: *Spitta* 1873 I, S. 635). Относительно других гипотез см.: *Keller* 1948, S. 86, *Williams* 1980 I, p. 118—120, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 317—318.

<sup>4</sup> Более поздние, лейпцигские версии органье хоралов BWV 651—665 сохранились в автографе Баха, BWV 666 и 667 в копиях Альтникола (см. далее). Ранние версии дошли до нас главным образом в копиях И. Г. Вальтера и И. Т. Кребса, которые с наибольшей вероятностью указывают на происхождение их в годы пребывания Баха в Веймаре (см.: *NBA KB IV/2, Dadelsen* 1958, S. 127, *Zietz* 1969, S. 103, 119, 137, *Williams* 1980 II, p. 124—125, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 338—340). Кроме того, в собрании рукописей Mus. ms. Bach P 271 сохранился автограф BWV 660a, который на основании изучения почерка Баха датируется 1714/1717 годами (см.: *Kobayashi* 1989, S. 207, *Stinson* 2001, p. 30). В недавних исследованиях высказываются предположения о создании ранних версий этих хоралов с 1707 по 1716 год (см.: *Stinson* 2001, p. 26—27).

Годы	Жизнь	Творчество
1713		«Органная книжка» BWV 599–644 <sup>1</sup>  Канон (Canon à 4. Voc: perpetuus) BWV 1073 (2.VIII.1713)
30.X или 5.XI	Исполнение Арии для сопрано, струнных и континуо в честь герцога Вильгельма Эрнста Саксен-Веймарского	Ария BWV 1127 «Alles mit Gott und nichts ohn' ihn» <sup>2</sup>
Осень	Поездки в Ордруф, Галле	«Instrumentalsatz» F-dur BWV 1040 (Трио для скрипки, гобоя и континуо, использован материал кантаты BWV 208)
Декабрь	Испытание на должность органиста церкви Богородицы в Галле	Синфония F-dur для оркестра BWV 1046a (ранняя версия первого Бранденбургского концерта)
	Переписка с церковным начальством Галле	Фантазия c-moll для органа BWV 1121 (1706—1713)
1714	Февраль – март	Отказ Баха от соискания места органиста в Галле  Хоральная партита BWV 768 (1708—1717)

<sup>1</sup> Создание «Органной книжки» долгое время связывалось либо с кётенским периодом (см.: *Rust BG* 25/2, S. IX—XI), либо с поздним веймарским (см.: *Spitta* 1873 I, S. 818—820). Со времени выхода в свет работ Ч. С. Терри возникла легенда о том, что «Органная книжка» была написана Бахом во время его «заточения» по приказу герцога веймарского в ноябре — декабре 1717 года (см.: *Terry* 1917, *Terry* 1933, p. 114). Швейцер описывает два автографа «Органной книжки»: веймарский и кётенский. Однако в настоящее время известен всего лишь один автограф Mus. ms. Bach P 283. Изучение его бумаги и почерка дало основания Г. фон Дадельзену в 1963 году выдвинуть убедительные аргументы в пользу датировки начала работы над «Orgel-Büchlein» 1713—1714 годами (см.: *Dadelsen* 1963, S. 74—79). Однако копии P 801 и P 802 могут дать основания и для более раннего датирования (см.: *Williams* 1980 II, p. 7—8). К. Вольф относит начало работы над «Orgel-Büchlein» к 1708—1710 годам (см.: *Wolff* 1991, p. 299). Кроме того, высказываются предположения, что замысел «Органной книжки» восходит к арнштадтским годам и связан с книгой гимнов Иоганна Кристофа Олеариуса (1700), библиотекаря и пастора Новой церкви в Арнштадте, где служил Бах (см.: *Leaver* 1985, p. 227—236). При этом отдельные записи в автографе «Orgel-Büchlein» датируются более поздним временем (BWV 620, 631 — после 1730 года, BWV 613 и фрагмент «O Traurigkeit» BWV Anh. I 200 — в 1740-е годы, см.: *NBA KB IV/1*, S. 92—93). Исследования «Органной книжки» продолжаются, и в недавних работах появились новые уточнения (см.: *Stinson* 1996, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 333, *Williams* 2003, p. 227—316, *Hiemke* 2007).

<sup>2</sup> Автограф этой Арии был обнаружен в 2005 году среди уцелевших после пожара рукописей библиотеки принцессы Анны Амалии в Веймаре (см.: *Maul* 2005). Изучение автографа и других сохранившихся источников дало основания установить, что Ария BWV 1127 относится к веймарским сочинениям Баха и ее первое исполнение состоялось в 1713 году (см.: *Maul* 2005, *Kalendarium* 2008; S. 21).

Годы	Жизнь	Творчество
1714		Шестнадцать концертов BWV 972—987 (клавирные обработки концертов А. Вивальди, А. Марчелло, Б. Марчелло, Г. Ф. Телемана, Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского и других композиторов) <sup>1</sup>
	2.III. Назначение концертмейстером в Веймаре с обязательством ежемесячно сочинять новую кантату для придворной церкви	
	8.III. Рождение сына — Карла Филиппа Эмануэля	Пять концертов BWV 592—596 (органные транскрипции концертов А. Вивальди и Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского) <sup>2</sup>
	25.III. Исполнение кантаты в Вербное воскресенье (Palmarum) и праздник Благовещения (Mariae Verkündigung)	Кантата BWV 182 «Himmelskönig, sei willkommen»
	22.IV. Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Пасхе (Jubilate)	Кантата BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»
		Фуга h-moll для клавира на тему Альбини BWV 951 (до 1714/1717, переработка более ранней версии BWV 951a)
	20.V. Исполнение кантаты в праздник Пятидесятницы (1. Pfingsttag)	Кантата BWV 172 «Erschallet, ihr Lieder»
		Прелюдия и fuga a-moll для клавира BWV 894 (к 1714 или позже)
		Фуга c-moll для органа BWV 575 (1708—1717)

<sup>1</sup> Прежняя датировка этих концертов не точна. Недавними исследованиями убедительно показано, что концерты BWV 972—987 были написаны по заказу принца Веймарского Иоганна Эрнста с июля 1713 по июль 1714 года, после возвращения его из поездки в Голландию, откуда он привез коллекцию новых сочинений, в том числе аранжировки итальянских концертов (см.: *Schulze* 1984, S. 146—173, *Wolff* 1991, p. 73).

<sup>2</sup> Автограф всех пяти концертов не сохранился (в рукописи И. С. Баха дошел до нас только Концерт BWV 596, считавшийся до 1911 года сочинением В. Ф. Баха); не сохранились и копии-списки, в которых концерты были бы собраны вместе. Однако, несмотря на сложную картину, представляемую источниками, органные транскрипции BWV 592—596 относятся, по всей вероятности, к тому же времени, что и аранжировки концертов BWV 972—987, и написаны по заказу принца Веймарского (см.: *Schulze* 1984, S. 151—169, *Williams* 1980 I, p. 283—286). Авторство И. С. Баха в отношении Концерта BWV 597 сомнительно (см.: *BWV*<sup>2a</sup> 1998, S. 332, 462).

Годы	Жизнь	Творчество
1714 17.VI.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» <sup>1</sup>
15.VII.	Исполнение кантаты в 7-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 54 «Widerstehe doch der Sünde» <sup>2</sup>
12.VIII.	Исполнение кантаты в 11-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 199 «Mein Herze schwimmt im Blut» (возможно также, к 27.VIII.1713)
2.XII.	Исполнение кантаты в 1-й Адвент (1. Advent)	Кантата BWV 61 «Nun komm, der Heiden Heiland»
25.XII.	Исполнение кантаты в 1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	Кантата BWV 63 «Christen, ätzt diesen Tag»
30.XII.	Исполнение кантаты в воскресенье по Рождеству	Кантата BWV 152 «Tritt auf die Glaubensbahn»
1715 24.II.	Исполнение кантаты в 8-е воскресенье перед Пасхой (Sexagesimae)	Кантата BWV 18 «Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» (возможно также, к 8-му воскресенью перед Пасхой 1713/1714)
24.III.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье Великого поста (Oculi)	Кантата BWV 80a «Alles, was von Gott geboren» (сохранился только текст) <sup>3</sup>
		Сюита e-moll для лютни BWV 996 (до 1714/1717)
		Фуга g-moll для скрипки и континуо BWV 1026 (до 1714/1717)

<sup>1</sup> Первое исполнение кантаты BWV 21, судя по имеющимся сегодня источникам, состоялось ранее 17.VI.1714 года. Основное заглавие на титульном листе оригинальных партий (Mus. ms. Bach St 354): «Per ogni Tempo...» Однако справа внизу имеется более позднее добавление: «den 3ten post Trinit: 1714. / musiciret worden». Предполагается, что более раннее исполнение кантаты могло иметь место в декабре 1713 года в связи с поездкой Баха в Галле. Относительно датировки кантаты BWV 21 и ее различных версий см.: *Mendel* 1960, p. 287—289, *Brainard* 1974, p. 231—242, *Dürr* 2000, S. 459—463, *BC I/1*, S. 405—406, *Petzoldt* 1993, S. 31—46, *Wollny* 1994, S. 25—39, *Dürr* 1995, S. 183—184, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 19 и т. д.

<sup>2</sup> Возможно также, что кантата BWV 54 была написана к 3-му воскресенью Великого поста (Oculi) 1714 года (см.: *BC I/1*, S. 228) либо к Oculi 1715-го (см.: *Hofmann* 1993, S. 14—22, 27).

<sup>3</sup> Исполнение кантаты BWV 80a могло состояться годом позже, на Oculi 1716-го (см.: *Hofmann* 1993, S. 12—22, 28).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1715 21.IV.	Исполнение кантаты в праздник Пасхи (1. Ostertag)	Кантата BWV 31 «Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert»
11.V.	Рождение сына – Иоганна Готфрида Бернхарда	
16.VI.	Исполнение кантаты в праздник Троицы (Trinitatis)	Кантата BWV 165 «O heiliges Geist und Wasserbad»
14.VII.	Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 185 «Barmherziges Herze der ewigen Liebe»
24.XI.	Исполнение кантаты в 23-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 163 «Nur jedem das Seine»
22.XII.	Исполнение кантаты в 4-й Адвент (4. Advent)	Кантата BWV 132 «Bereitet die Wege, bereitet die Bahn»
1716 19.I.	Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 155 «Mein Gott, wie lang, ach lange»
2.IV.	Исполнение кантаты на смерть принца Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского	Кантата (BWV deest) «Was ist, das wir Leben nennен» («траурная», сохранился только текст)
<i>Между 17.IV. и 20.IV.</i>	Приглашение из Галле на испытание обновленного органа в церкви Богородицы	
29.IV–1.V.	Проба органа совместно с Иоганном Кунау и органистом Кристианом Фридрихом Ролле	
31.VII.	Поездка в Эрфурт на экспертизу органа церкви Св. Августина	
27.IX.	Исполнение кантаты в 16-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 161 «Komm, du süße Todesstunde»
25.X.	Исполнение кантаты в 20-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 162 «Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe» <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Относительно недавно считалось, что кантаты BWV 161 и 162 были исполнены в 1715 году: 6.X., в 16-е воскресенье по Троице, и 3.XI., в 20-е воскресенье по Троице соответственно (см.: *Dürr* 1981b, S. 447, 482). Швейцер относил их также к 1715 году. Однако в связи со смертью принца Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского с 11 августа до 9 ноября 1715 года в веймарском герцогстве был объявлен траур, и никакая музыка в этот период в придворной церкви звучать не могла. В настоящее время установлено, что кантаты BWV 161 и 162 были исполнены по окончании траура, 27.IX. и 25.X.1716 года соответственно (см.: *Glöckner* 1985, S. 159–164, *Hofmann* 1993, S. 10–12, 29, *Dürr* 2000, S. 604–605, 652, *BC I/II*, S. 581, 636).

Годы	Жизнь	Творчество
1716	1.XII. Смерть веймарского придворного капельмейстера И. С. Дрезе Переговоры герцога с Телеманом Осложнение отношений герцога Вильгельма с Бахом	
	6.XII. Исполнение кантаты во 2-й Адвент (2. Advent)	Кантата BWV 70a «Wachet! betet! betet! wachet!»
	13.XII. Исполнение кантаты в 3-й Адвент (3. Advent)	Кантата BWV 186a «Ärgre dich, o Seele, nicht»
	20.XII. Исполнение кантаты в 4-й Адвент (4. Advent)	Кантата BWV 147a «Herz und Mund und Tat und Leben» <sup>1</sup>
1717	21.II. Первое упоминание имени Баха в печати — отзыв Иоганна Маттезона о «знаменитом органисте из Веймара, господине Иоганне Себастьяне Бахе» (в предисловии к «Das Beschützte Orchestre...»)	Органные сочинения 1712–1717: Прелюдия и fuga f-moll BWV 534 Прелюдия и fuga g-moll BWV 535 (переработка более ранней версии BWV 535a, возможно, после 1717) Токката и fuga d-moll («дорийская») BWV 538 <sup>2</sup>
	26.III. Исполнение пассионов в Готе (сочинение неизвестно)	Токката и fuga F-dur BWV 540 <sup>3</sup> Прелюдия и fuga G-dur BWV 541 (переработана в 1733 году)
	5.VIII. Назначение на должность придворного капельмейстера князя Леопольда Ангальт-Кётенского в Кётене	Прелюдия и fuga C-dur BWV 545 <sup>4</sup>

<sup>1</sup> В течение 1714—1716 годов могло быть написано и исполнено еще несколько кантат, музыка которых не сохранилась (см.: *Hofmann* 1993, S. 9—29). Кроме того, в 1716 году могли быть повторно исполнены кантаты: BWV 31 (12.IV.), BWV 165 (7.VI.) и BWV 185 (5.VII.).

<sup>2</sup> Название «дорийская» И. С. Баху не принадлежит. Подробнее относительно датировки Токкаты и fugи d-moll см.: *NBA KB IV/5—6 T. 2*, S. 363—365, *Williams* 2003, p. 64—70, *Stauffer* 1980, p. 113.

<sup>3</sup> Высказывались предположения, что Токката и fuga F-dur были созданы в разное время: так, В. Руст датирует Токкату более поздним временем, чем fugу (см.: *Rust BG 15*, S. XXVI); Х. Цитц считает, что вначале, к 1717 году, была написана Токката, позднее — fuga (см.: *Zietz* 1969, S. 66). О других предположениях, а также источниках BWV 540 см.: *Williams* 2003, p. 74—75.

<sup>4</sup> Прелюдия и fuga BWV 545 дошла до нас в нескольких версиях: короткая форма Прелюдии и fugи BWV 545a (как опубликовано в *NBA IV/6*); более поздняя и расширенная версия Прелюдии с fugой; та же самая версия, разделенная ранней версией BWV 529/2 (в копии Кельнера BWV 529/2 помещено между Прелюдией и fugой, в копии Вальтера — после fugи, в копии Фоглера — 40 тактов до fugи, остальное — после нее); В-dur'ная версия Прелюдии, за которой следует аранжировка III части Сонаты для виолы да гамба и облигатного чембало BWV 1029, затем — fuga BWV 545b (см.: *Williams* 2003, p. 101—107). Принадлежность И. С. Баху версии BWV 545b в настоящее время находится под вопросом (см.: *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 320, 461).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1717	<i>Осень</i> Поездка в Дрезден Несостоявшееся состязание со знаменитым французским клавесинистом и органистом Луи Маршаном	Прелюдия и fuga A-dur для органа BWV 536 (возможно, после 1717)
	<i>6.XI.</i> «Арест» после очередной попытки добиться отставки у герцога Веймарского	
	<i>2.XII.</i> Освобождение из-под «ареста», увольнение со службы в Веймаре	
КЁТЕН (1717–1723)		
	<i>Декабрь</i> Переезд в Кётен	
<i>16–18.XII.</i>	Поездка в Лейпциг на испытание органа в университетской церкви Св. Павла	Английские сюиты для клавира BWV 806—811 (1717 — начало 1720-х годов) <sup>1</sup>
1718	<i>Май – июнь</i> Поездка с князем Леопольдом Ангальт-Кётенским в Карлсбад	
<i>10.XII.</i>	Празднование дня рождения князя Леопольда Ангальт-Кётенского: исполнение двух кантат	Кантата BWV 66a «Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück» (музыка частично сохранилась) Кантата BWV Anh. I 5 «Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen» (музыка утеряна)
1719	<i>1.I.</i> Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV 134a «Die Zeit, die Tag und Jahre macht»
	<i>Февраль</i> Поездка в Берлин в связи с покупкой нового клавесина	Партита a-moll для флейты соло BWV 1013 (предположительно 1718—1722)

<sup>1</sup> Автограф Английских сюит не сохранился. Наиболее ранняя из дошедших до нас копий (Mus. ms. Bach P 1072) сделана одним из баховских учеников. Долгое время в исследовательской литературе он значился как Anonymus 5 — недавно установлено, что им был Бернхард Кристиан Кайзер, ученик Баха в Кётене и Лейпциге (см.: *Talle* 2003, S. 155—167). Часть записей Английских сюит в P 1072 сделана в период между 1717 и 1720 годами, часть — в последующие годы, до 1724/1725 (см.: *NBA KB V/7*, S. 16—21, 183—195, *V/8*, S. 16—21, 27—33, *Talle* 2003, S. 156—157). Кроме того, сохранилась запись ранней версии первой сюиты, сделанная И. Г. Вальтером, по всей вероятности, в то время, когда Бах был еще в Веймаре (см.: *Dürr* 1985a, p. 54—57). Х. Й. Шульце высказал предположение, что прелюдии сюит BWV 806—811, написанные в стиле инструментальных сольных концертов, могли быть созданы около 1714 года, когда Бах работал в жанре итальянского концерта (см.: *Bachfest* 1977). Однако из-за отсутствия автографов точная датировка Английских сюит пока невозможна.

1719	Знакомство с маркграфом Бранденбургским Кристианом Людвигом в Берлине (между июнем 1718 и мартом 1719)	Хроматическая фантазия и fuga d-moll для клавира BWV 903a (ранняя версия) <sup>1</sup>
	Поездка в Галле для встречи с Генделем (между 14.V. и 26.VII.)	
1720	1.1. Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV Anh. I 6 «Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne» (сохранился только текст)
		«Клавирная книжка Вильгельма Фридемана Баха» <sup>2</sup>
		Оркестровые сочинения 1717—1723:
	Май Поездка с князем Леопольдом Ангальт-Кётенским в Карлсбад	Концерт a-moll для скрипки и струнного оркестра BWV 1041 Концерт E-dur для скрипки и струнного оркестра BWV 1042 Концерт d-moll для двух скрипок и струнного оркестра BWV 1043 <sup>3</sup> Увертюра C-dur BWV 1066 <sup>4</sup> Увертюра D-dur BWV 1069 <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Хроматическая фантазия и fuga дошла до нас во множестве различных копий (насчитывается не менее 37 источников этого сочинения); автограф не сохранился. Выявлено три версии Фантазии и fugи:

1) BWV 903a (самая ранняя копия — дармштадтский манускрипт Mus. MS 69);

2) переработка BWV 903a (в копиях из круга И. Т. Кребса);

3) окончательная версия BWV 903 (во множестве копий, самая ранняя из которых — Mus. ms. Bach P 421 — датирована: «den 6. December 1730»).

В то время как ранний вариант BWV 903a относится исследователями к первым кётенским годам, до 1720 года, дальнейшие переработки, видимо, сделаны уже в Лейпциге, к 1729—1730 годам (см.: *Stauffer* 1989, p. 160—182).

<sup>2</sup> «Клавирная книжка Вильгельма Фридемана», начатая 22 января 1720 года, заполнялась, как показывают исследования почерков И. С. Баха и В. Ф. Баха, до 1725/1726 годов (подробнее относительно датировки и аутентичности отдельных пьес см.: *NBA KB V/5*, S. 50—71).

<sup>3</sup> Не исключена возможность, что концерты BWV 1041 и 1043 были написаны в лейпцигский период: сохранились автографы отдельных исполнительских партий (Mus. ms. Bach St 145, 148), датируемые 1730—1731 годами (см.: *Kobayashi* 1989, S. 209).

<sup>4</sup> Традиционно считается, что Увертюра C-dur — произведение кётенского периода. Г. Бесселер относит ее к первым кётенским годам, до 1718 года (см.: *NBA KB VII/1*, S. 12—13). Другие исследователи датируют BWV 1066 после 1725 года (см.: *Schmidt* 1976, p. 152—163). При этом единственный сохранившийся первоисточник Увертюры — исполнительские партии (St 152), записанные в период с 1726 по 1733 год (см.: *Weiss, Kobayashi* 1985, S. 72).

<sup>5</sup> Увертюра BWV 1069, в первоначальной версии созданная, предположительно, в Кётене, позже, в 1725 году, переработана для кантаты BWV 110.

Годы	Жизнь	Творчество
1720	7.VII. Погребение Марии Барбары Бах	Сонаты и партиты для скрипки соло BWV 1001—1006
Ноябрь	Поездка в Гамбург и соискание места органиста церкви Св. Иакова; импровизация в церкви Св. Екатерины в присутствии Райнкена	Сюиты для виолончели соло BWV 1007—1012 (возможно, позже, до 1726)
		Соната для скрипки и цифрованного баса G-dur BWV 1021 <sup>1</sup> Соната для скрипки и цифрованного баса e-moll BWV 1023 <sup>2</sup> Сонаты для скрипки и облигатного чембало BWV 1014—1019a (первая версия) <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Рукопись Сонаты BWV 1021 (Go. S. 3, Nr. 1) была найдена и впервые опубликована Ф. Блуме в 1929 году (Швейцеру не было известно о существовании этого сочинения). Долгое время манускрипт считался автографом композитора, пока Г. фон Дадельзен не установил, что рукопись выполнена в основном Анной Магдаленой Бах (хотя и при участии Иоганна Себастьяна, см.: *Dadelsen* 1957, S. 27, 31, 36). На основе изучения почерка Анны Магдалены запись Сонаты относят в настоящее время к 1732 году (см.: *Schulze* 2001, S. 4, 5). Вопрос о том, когда могло быть создано это сочинение, остается пока открытым, однако не исключено его происхождение в кётенский период, когда Бах, будучи капельмейстером при ангальт-кётенском дворе, должен был сочинять значительное количество камерно-ансамблевых произведений.

<sup>2</sup> Единственная известная сегодня рукопись Сонаты BWV 1023 (копия неизвестного переписчика середины XVIII века Mus. 2405 R/1), к сожалению, не дает достаточных оснований для датировки сочинения. Г. Хауссвальд и Р. Гербер высказали предположение о создании Сонаты в веймарские годы 1714—1717 (см.: *NBA KB VI/1*, S. 131—134). Однако, как и в случае с Сонатой BWV 1021, можно отнести написание этого сочинения к кётенскому периоду жизни композитора как наиболее продуктивному в области камерно-ансамблевого жанра.

<sup>3</sup> Старейший манускрипт этой версии (Mus. ms. Bach St 162) записан копистом Апопунтус 2, который работал у Баха с 1724 по 1727 год (согласно исследованиям Х. Й. Шульце, им был Иоганн Генрих Бах, см.: *Schulze* 1984, S. 110—119); III—V части Сонаты BWV 1019a в St 162 — автограф. В дальнейшем Бах неоднократно возвращался к сонатам; наиболее существенным переработкам подверглась Соната G-dur BWV 1019: в первой версии было шесть частей, в 1725 году Бах перенес две части из Сонаты в «Клавирную книжку Анны Магдалены», а затем в Партиту e-moll BWV 830 как Куранту и Гавот, «Cantabile ma un poco adagio» из второй версии Сонаты к 1729 году переработано в арию кантаты BWV 120, окончательный вариант Сонаты — в пяти частях. Относительно времени возникновения первой версии сонат BWV 1014—1019a единого мнения исследователей в настоящее время нет: эта версия могла быть написана либо в кётенский период, либо уже в Лейпциге, незадолго до написания копии St 162 (см.: *NBA KB VI/1*, S. 137—142, *Eppstein* 1964, S. 225—226, *Eppstein* 1966, S. 164, *Marshall* 1989, p. 210, *BWV*<sup>2a</sup> 1998, S. 415). Дальнейшие переработки сонат сделаны между 1725—1729 и, вероятнее всего, в конце 1740-х годов (Й. Кобаяси датирует рукопись окончательной версии сонат в почерке Альт-николя после марта 1750 года, см.: *Kobayashi* 1988, S. 64).

Годы	Жизнь	Творчество
1720 10.XII.	Исполнение кантаты в честь дня рождения князя Леопольда Ангальт-Кётенского	Кантата BWV Anh. I 7 «Heut ist gewiß ein guter Tag» (сохранился только текст)
1721 22.II.	Смерть брата — Иоганна Кристофа Баха в Ордруфе	Фуга g-moll для лютни BWV 1000 (аранжировка фуги из Сонаты для скрипки соло BWV 1001; после 1720)
24.III.	Посвящение маркграфу Бранденбургскому Кристиану Людвигу шести концертов	«Бранденбургские концерты» BWV 1046—1051
3.XII.	Венчание с Анной Магдаленой Вильке	Кантата BWV 184a (1717—1723, сохранилась фрагментарно)
11.XII.	Венчание князя Леопольда Ангальт-Кётенского с Фридерикой Генриеттой Ангальт-Бернбургской	Прелюдия и fuga C-dur для органа BWV 547 (1717—1723, возможно, после 1723) Прелюдия c-moll для лютни BWV 999 (1717—1723)
1722 16.IV.	Смерть брата — Иоганна Якоба Баха в Стокгольме	Кантата BWV 199 «Mein Herze schwimmt im Blut» (новая версия) <sup>1</sup> Сюита a-moll для клавира BWV 818 Сюита Es-dur для клавира BWV 819 <sup>2</sup>
9.VIII.	Празднование дня рождения князя Иоганна Августа Ангальт-Цербстского: исполнение поздравительной кантаты	Кантата BWV deest «O vergnügte Stunden» (сохранился только текст)

<sup>1</sup> Долгое время считалось, что в кётенский период на шесть лет прервалась работа Баха над духовными кантатами. Атрибутированный недавно в Санкт-Петербурге автограф, наряду с другими выявленными фактами, свидетельствует, что в те годы композитор возвращался к своим веймарским церковным кантатам, создавая на их основе новые версии. Так, изучение автографа партии первой скрипки кантаты BWV 199, хранящегося в Пушкинском Доме (Санкт-Петербург), показало, что в Кётене Бах создал новую версию сочинения с солирующей скрипкой вместо гобоя и иным, более камерным составом исполнителей (см.: *Schabalina 2004, Шабалина 2007*). Соответственно были потребности и условия для исполнения духовных кантат в кётенский период жизни композитора (см. также: *Maul, Wollny 2003*).

<sup>2</sup> Сохранилась копия ученика Баха Бернхарда Кристиана Кайзера (P 418, долгое время считалась автографом), состоящая из Французских сюит I—IV и сюит a-moll BWV 818 и Es-dur BWV 819. По наблюдениям А. Дюрра, почерк копииста указывает на то, что Сюита a-moll записана между 1720 и 1722 годами, Es-dur — к 1725 году (см.: *Dürr 1985a*, p. 57; см. также: *Talle 2003*, S. 156—157). Существование версий (BWV 818a, 819a) свидетельствует, что работа Баха над сюитами охватывала довольно длительное время. Недавно был поднят вопрос относительно неполноты Es-dur'ной Сюиты. Отсутствие жиги в заключении этого сочинения дало основания Г. фон Дадельзену и К. Реннау (*Henle Verlag 1975*) сделать вывод, что Сюита дошла до нас фрагментарно. Однако существует восемь отдельных рукописных источников, все из которых (и в ранней и в поздней версиях) заканчиваются двумя менуэтами.

1722		«Хорошо темперированный клавир» том I BWV 846—869 <sup>1</sup>
Декабрь	Поездка в Лейпциг в связи с соисканием места кантора школы Св. Фомы	Первая «Клавирная книжка Анны Магдалены Бах» <sup>2</sup>
10.XII.	Исполнение кантаты в честь дня рождения князя Леопольда Ангальт-Кётенского	Кантата BWV 173a «Durchlauchtster Leopold» (возможно также, 10.XII.1717—1721)
1723	1.I. Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV Anh. I 8 (не сохранилась)
	7.II. Испытание на должность кантора школы Св. Фомы в Лейпциге: исполнение двух кантат	Кантата BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» Кантата BWV 23 «Du wahrer Gott und Davids Sohn» <sup>3</sup>
		15 инвенций и 15 симфоний для клавира BWV 772—801

<sup>1</sup> Швейцер описывал несколько автографов I тома «Хорошо темперированного клавира». Но к настоящему времени установлено, что лишь один из них (Mus. ms. Bach P 415) является подлинным. Его титульный лист датирован «Аппо 1722». Как явствует из имеющихся источников, чистовой копии этого тома предшествовал ряд более ранних версий прелюдий и фуг. Прелюдии и фугетты BWV 846a—869a, сохранившиеся в рукописи неизвестного копииста второй половины XVIII — начала XIX века (из наследия Франца Конвичного), а также частично в рукописи из наследия И. Н. Форкеля (Mus. ms. Bach P 212), представляют собой наиболее ранние дошедшие до нас версии прелюдий и фуг I тома «Хорошо темперированного клавира» (подробнее см.: *NBA KB V/6.1*, S. 30—31, 132—133). Предполагается, что они были созданы Бахом к 1720 году.

<sup>2</sup> Автограф «Клавирной книжки» (Mus. ms. Bach P 224) содержит пять Французских сюит BWV 812—816 в первоначальной версии, композиционный набросок органной Фантазии C-dur BWV 573 (остался незаконченным), Арию с вариациями c-moll BWV 991 (фрагмент), хоральную обработку BWV 728 и Менуэт G-dur BWV 841. Как показали недавние исследования, автограф P 224 обнаруживает явные изменения в баховском почерке (последние страницы записаны год или полтора спустя). Таким образом, рукопись «Клавирной книжки», начатая в 1722 году, закончена не ранее 1724 года (см.: *Dadelsen* 1958, S. 53, *Dürr* 1985a, p. 59, *NBA KB V/4*, S. 22—26).

<sup>3</sup> Неоднократно поднимался вопрос, с какой кантатой Бах выступил на пробном испытании в Лейпциге 7 февраля 1723 года. Ф. Шпитта относил создание кантат BWV 22 и 23 к концу кётенского периода, но считал, что на испытании была исполнена кантата BWV 22 как более соответствовавшая вкусам Лейпцига (см.: *Spitta* 1880 II, S. 181—184, 774—776). Эти же сведения даются и в книге Швейцера. Однако недавние исследования исполнительских партий кантаты BWV 23, показали, что 7.II.1723 вместе с кантатой BWV 22 должна была исполняться и BWV 23. Первоначальная трехчастная версия кантаты в тональности c-moll была дополнена финальным хоралом, транспонирована в h-moll и исполнена в тот день расширенным составом (см.: *Dürr* 2000, S. 280, *Wolff* 1991, p. 128—135).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1723 <i>Апрель до 13.IV.</i>	Обращение к князю Леопольду Ангальт-Кётенскому с просьбой об увольнении со службы в Кётене	
<i>19.IV.</i>	Предварительное подписание обязательств кантора школы Св. Фомы	
<i>22 / 23.IV.</i>	Принятие приглашения на должность кантора школы Св. Фомы	
<i>5.V.</i>	Подписание окончательного соглашения в связи с вступлением в новую должность	Кантата BWV 194a (до ноября 1723, сохранилась фрагментарно)

### ЛЕЙПЦИГ (1723–1750)

<i>22.V.</i>	Переезд с семьей в Лейпциг	
<i>30.V.</i>	Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 75 «Die Elenden sollen essen» <sup>1</sup>
<i>1.VI.</i>	Торжественная церемония введения И. С. Баха в школу Св. Фомы	
<i>6.VI.</i>	Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 76 «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes»
<i>13.VI.</i>	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» (повт. исп.)
<i>20.VI.</i>	Исполнение двух кантат в 4-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 24 «Ein ungefärbt Gemüte» Кантата BWV 185 «Barmherziges Herze der ewigen Liebe» (повт. исп.)
<i>24.VI.</i>	Исполнение кантаты в день Св. Иоанна	Кантата BWV 167 «Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe» Sanctus C-dur BWV 237
<i>2.VII.</i>	Исполнение сочинений в праздник Посещения Елисаветы Марией (Mariae Heimsuchung)	Кантата BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» Магнификат Es-dur BWV 243a (ранняя версия)
<i>11.VII.</i>	Исполнение кантаты в 7-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 186 «Ärgre dich, o Seele, nicht»
<i>18.VII.</i>	Исполнение кантаты в 8-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 136 «Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz»

<sup>1</sup> Благодаря новейшим изысканиям по датам церковного календаря восстановлена последовательность сочинения и исполнения баховских кантат начала лейпцигского периода. Так, первый ежегодник охватывает сочинения, исполненные с первого воскресенья по Троице 1723 года до Троицы 1724-го. Далее перечислены кантаты, созданные Бахом непосредственно в 1723—1724 годах, а также переработки и повторные исполнения сочинений, написанных ранее.

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1723 25.VII.	Исполнение кантаты в 9-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht»
1.VIII.	Исполнение кантаты в 10-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 46 «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei»
8.VIII.	Исполнение двух кантат в 11-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 179 «Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei» Кантата BWV 199 «Mein Herze schwimmt im Blut» (повт. исп.)
9.VIII.	Празднование дня рождения герцога Фридриха II Саксен-Готского: исполнение музыки И. С. Баха на текст латинской оды	Кантата BWV Anh. I 20 (утеряна)
15.VIII.	Исполнение кантаты в 12-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 69a «Lobe den Herrn, meine Seele»
22.VIII.	Исполнение кантаты в 13-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 77 «Du sollt Gott, deinen Herren, lieben»
29.VIII.	Исполнение кантаты в 14-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 25 «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe»
30.VIII.	Перевыборы магистрата: исполнение «выборной» кантаты	Кантата BWV 119 «Preise, Jerusalem, den Herrn»
5.IX.	Исполнение кантаты в 15-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 138 «Warum betrübst du dich, mein Herz»
12.IX.	Исполнение кантаты в 16-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 95 «Christus, der ist mein Leben»
19.IX.	Исполнение кантаты в 17-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 148 «Bringet dem Herrn Ehre seines Namens» (или к 23.IX.1725)
28.IX.	Начало более чем двухлетней тяжбы с университетским начальством за должность университетского директора музыки	
3.X.	Исполнение кантаты в 19-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 48 «Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen»
10.X.	Исполнение кантаты в 20-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 162 «Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe» (повт. исп.)
17.X.	Исполнение кантаты в 21-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 109 «Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben»

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1723	24.X. Исполнение кантаты в 22-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 89 «Was soll ich aus dir machen, Ephraim»
	2.XI. Проба и освящение органа в Штёрмтале	Кантата BWV 194 «Höchsterwünschtes Freudenfest»
	7.XI. Исполнение кантаты в 24-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort»
	14.XI. Исполнение кантаты в 25-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 90 «Es reißet euch ein schrecklich Ende»
	21.XI. Исполнение кантаты в 26-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 70 «Wachet! betet! betet! wachet»
	28.XI. Исполнение кантаты в 1-й Адвент (1. Advent)	Кантата BWV 61 «Nun komm, der Heiden Heiland» (повт. исп.)
	25.XII. Исполнение сочинений в 1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	Кантата BWV 63 «Christen, ätzt diesen Tag» (повт. исп.) Магнификат Es-dur BWV 243a (ранняя версия с рождественскими вставными частями) Sanctus D-dur BWV 238 (исполнен на Рождество 1723 или на Пасху 1724)
	26.XII. Исполнение кантаты во 2-й день Рождества (2. Weihnachtstag)	Кантата BWV 40 «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes»
	27.XII. Исполнение кантаты в 3-й день Рождества (3. Weihnachtstag)	Кантата BWV 64 «Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget»
1724	1.I. Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV 190 «Singet dem Herrn ein neues Lied» (сохранилась фрагментарно)
	2.I. Исполнение кантаты в воскресенье после Нового года	Кантата BWV 153 «Schau, lieber Gott, wie meine Feind»
	6.I. Исполнение кантаты в праздник Богоявления (Epiphania)	Кантата BWV 65 «Sie werden aus Saba alle kommen»
	9.I. Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 154 «Mein liebster Jesus ist verloren»
	16.I. Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 155 «Mein Gott, wie lang, ach lange» (повт. исп.)
	23.I. Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 73 «Herr, wie du willst, so schicks mit mir»

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1724	30.I. Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 81 «Jesus schläft, was soll ich hoffen»
	2.II. Исполнение кантаты в праздник Очищения Марии (Mariae Reinigung)	Кантата BWV 83 «Erfreute Zeit im neuen Bunde»
	6.II. Исполнение кантаты в 9-е воскресенье перед Пасхой (Septuagesimae)	Кантата BWV 144 «Nimm, was dein ist, und gehe hin»
	13.II. Исполнение двух кантат в 8-е воскресенье перед Пасхой (Sexagesimae)	Кантата BWV 181 «Leichtgesinnte Flattergeister» Кантата BWV 18 «Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt» (повт. исп.)
	20.II. Исполнение кантаты в последнее воскресенье перед Великим Постом (Estomihi)	Кантата BWV 22 «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (повт. исп.)
	26.II. Рождение сына – Готфрида Генриха	
	25.III. Исполнение двух кантат в праздник Благовещения (Mariae Verkündigung)	Кантата BWV Anh. I 199 «Siehe, eine Jungfrau ist schwanger» (музыка утеряна); кантата BWV 182 «Himmelskönig, sei willkommen» (повт. исп.)
	7.IV. Первое исполнение «Страстей по Иоанну» на Страстную Пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Николая <sup>1</sup>	«Страсти по Иоанну» BWV 245 (первая версия)
	9.IV. Исполнение двух кантат в праздник Пасхи (1. Ostertag)	Кантата BWV 31 «Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert» (повт. исп.); кантата BWV 4 «Christ lag in Todes Banden» (повт. исп.)
	10.IV. Исполнение кантаты во 2-й день Пасхи (2. Ostertag)	Кантата BWV 66 «Erfreut euch, ihr Herzen»
	11.IV. Исполнение кантаты в 3-й день Пасхи (3. Ostertag)	Кантата BWV 134 «Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß»
	16.IV. Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Пасхе (Quasimodogeniti)	Кантата BWV 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ»

<sup>1</sup> Предположение Швейцера о том, что «Страсти по Иоанну» были сочинены еще в Кётене и исполнены в Лейпциге на Страстную пятницу 1723 года (то есть до назначения Баха на должность кантора ТомасшULE и переезда его в Лейпциг), не нашло подтверждения. Изучение сохранившихся источников позволило установить, что первое исполнение «Страстей по Иоанну» имело место в лейпцигской церкви Св. Николая на Страстную пятницу 1724 года (см.: Dürr 1988, S. 13–16, BC I/III, S. 985–987, BWV<sup>2a</sup> 1998, S. 262).

Годы	Жизнь	Творчество
1724	23.IV. Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Пасхе ( <i>Misericordias Domini</i> )	Кантата BWV 104 «Du Hirte Israel, höre»
	30.IV. Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Пасхе ( <i>Jubilate</i> )	Кантата BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (повт. исп.)
	7.V. Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Пасхе ( <i>Cantate</i> )	Кантата BWV 166 «Wo gehest du hin»
	14.V. Исполнение кантаты в 5-е воскресенье по Пасхе ( <i>Rogate</i> )	Кантата BWV 86 «Wahrlich, wahrlich, ich sage euch»
	18.V. Исполнение кантаты в праздник Вознесения ( <i>Himmelfahrt</i> )	Кантата BWV 37 «Wer da gläubet und getauft wird»
	21.V. Исполнение кантаты в воскресенье по Вознесению ( <i>Exaudi</i> )	Кантата BWV 44 «Sie werden euch in den Bann tun»
	28.V. Исполнение двух кантат в праздник Пятидесятницы (1. <i>Pfingsttag</i> )	Кантата BWV 172 «Erschallet, ihr Lieder» (повт. исп.) Кантата BWV 59 «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten»
	29.V. Исполнение кантаты во 2-й день Пятидесятницы (2. <i>Pfingsttag</i> )	Кантата BWV 173 «Erhöhtes Fleisch und Blut» (?)
	30.V. Исполнение кантаты в 3-й день Пятидесятницы (3. <i>Pfingsttag</i> )	Кантата BWV 184 «Erwünschtes Freudenlicht»
	4.VI. Исполнение двух кантат в праздник Троицы ( <i>Trinitatis</i> )	Кантата BWV 194 «Höchsterwünschtes Freudenfest» (повт. исп.) Кантата BWV 165 «O heiliges Geist- und Wasserbad» (повт. исп.)
	11.VI. Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 20 «O Ewigkeit, du Donnerwort» <sup>1</sup>
	18.VI. Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 2 «Ach Gott, vom Himmel sieh darein»

<sup>1</sup> С кантаты BWV 20 начинается второй лейпцигский ежегодник. За исключением повторного исполнения BWV 4, все кантаты этого ежегодника написаны в 1724—1725 годах. Сочинения, перечисленные далее в таблице, представляют собой серию так называемых хоральных кантат, прежде ошибочно датированных (Шпиттой, Швейцером и другими исследователями) 1735—1744 годами. Недавно обнаруженные в Санкт-Петербурге оригинальные печатные тексты хоральных кантат BWV 33, 78, 99, 8, 130 документально подтвердили их датировку 1724 годом (см.: *Schabalina* 2009, S. 16—20). С Пасхи 1725-го Бах возвращается к обычной форме кантаты (BWV 249, 6, 42, 85), и завершают этот ежегодник девять кантат на тексты Марии фон Циглер (см.: *Dürr* 2000, S. 49—56).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1724 24.VI.	Исполнение кантаты в день св. Иоанна (Johannistag)	Кантата BWV 7 «Christ unser Herr zum Jordan kam»
25.VI.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 135 «Ach Herr, mich armen Sünder»
2.VII.	Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Троице/праздник Посещения Елисаветы Марией (Mariae Heimsuchung)	Кантата BWV 10 «Meine Seel erhebt den Herren»
9.VII.	Исполнение кантаты в 5-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten»
23.VII.	Исполнение кантаты в 7-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 107 «Was willst du dich betrüben»
30.VII.	Исполнение кантаты в 8-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 178 «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält»
6.VIII.	Исполнение кантаты в 9-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 94 «Was frag ich nach der Welt»
13.VIII.	Исполнение кантаты в 10-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 101 «Nimm von uns, Herr, du treuer Gott»
20.VIII.	Исполнение кантаты в 11-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 113 «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut»
3.IX.	Исполнение кантаты в 13-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 33 «Allein zu dir, Herr Jesu Christ»
10.IX.	Исполнение кантаты в 14-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 78 «Jesu, der du meine Seele»
17.IX.	Исполнение кантаты в 15-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 99 «Was Gott tut, das ist wohlgetan»
24.IX.	Исполнение кантаты в 16-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 8 «Liebster Gott, wenn werd ich sterben»
29.IX.	Исполнение кантаты в день архангела Михаила (Michaelistag)	Кантата BWV 130 «Herr Gott, dich loben alle wir»
1.X.	Исполнение кантаты в 17-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 114 «Ach, lieben Christen, seid getrost»
8.X.	Исполнение кантаты в 18-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 96 «Herr Christ, der einge Gottessohn»
15.X.	Исполнение кантаты в 19-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 5 «Wo soll ich fliehen hin»

Годы	Жизнь	Творчество
1724	22.X. Исполнение кантаты в 20-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 180 «Schmücke dich, o liebe Seele»
	29.X. Исполнение кантаты в 21-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 38 «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»
	31.X. Исполнение кантаты Г. Ф. Телемана «Der Herr ist König» в университетской церкви Св. Павла на празднование дня Реформации (Reformationsfest)	Кантата BWV 80b «Ein feste Burg ist unser Gott» (фрагмент ранней версии Реформационной кантаты; возможно также, 1727/1731) <sup>1</sup>
	5.XI. Исполнение кантаты в 22-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 115 «Mache dich, mein Geist, bereit»
	12.XI. Исполнение кантаты в 23-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 139 «Wohl dem, der sich auf seinen Gott»
	19.XI. Исполнение кантаты в 24-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 26 «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig»
	26.XI. Исполнение кантаты в 25-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 116 «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» <sup>2</sup>
	3.XII. Исполнение кантаты в 1-й Адвент (1. Advent)	Кантата BWV 62 «Nun komm, der Heiden Heiland»
	25.XII. Исполнение кантаты в 1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	Кантата BWV 91 «Gelobet seist du, Jesu Christ» Sanctus D-dur BWV 232/III (на Рождество 1724)
	26.XII. Исполнение кантаты во 2-й день Рождества (2. Weihnachtstag)	Кантата BWV 121 «Christum wir sollen loben schon»

<sup>1</sup> От кантаты BWV 80b сохранился фрагмент в виде одного листа нотного текста, содержащего первую часть сочинения и начало второй. Однако лист этот когда-то оказался разрезанным на три части, которые в настоящее время находятся в разных местах: верхняя полоска — в Музее Адама Мицкевича в Париже, средняя — в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге, а нижняя — в частной коллекции В. Шайде в Принстоне (см.: *Wolff* 1991, p. 152—157, *BC I/II*, S. 776, *Fedorowskaja* 1989, *Протопопов* 1986, с. 170—175, *Федоровская* 1999). К. Вольф датирует данную версию кантаты 1723 годом. Приведенная выше датировка основана на сведениях из «Bach Compendium».

<sup>2</sup> Кантату BWV 116 Швейцер считал самой поздней из баховских духовных кантат и связывал ее содержание с военными событиями 1744 года. В книге даются сведения о первом исполнении этого сочинения в том же, 1744 году, 15 ноября. Однако изучение автографа партитуры и оригинальных исполнительских партий позволило установить, что кантата была создана на 20 лет ранее и исполнена в 25-е воскресенье по Троице (26 ноября) 1724 года (см.: *Dürr* 2000, S. 710, *BC I/II*, S. 694, 695, *BWV<sup>2a</sup>* 1998, S. 118).

Годы	Жизнь	Творчество
1724	27.XII. Исполнение кантаты в 3-й день Рождества (3. Weihnachtstag)	Кантата BWV 133 «Ich freue mich in dir»
	31.XII. Исполнение кантаты в воскресенье по Рождеству	Кантата BWV 122 «Das neugeborne Kindelein»
1725	1.I. Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV 41 «Jesu, nun sei gepreiset»
	6.I. Исполнение кантаты в праздник Богоявления (Epiphanias)	Кантата BWV 123 «Liebster Immanuel, Herzog der Frommen»
	7.I. Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 124 «Meinen Jesum laß ich nicht»
	14.I. Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 3 «Ach Gott, wie manches Herzeleid»
	21.I. Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 111 «Was mein Gott will, das gseh allzeit»
	28.I. Исполнение кантаты в 9-е воскресенье перед Пасхой (Septuagesimae)	Кантата BWV 92 «Ich hab in Gottes Herz und Sinn»
	2.II. Исполнение кантаты в праздник Очищения Марии (Mariae Reinigung)	Кантата BWV 125 «Mit Fried und Freud ich fahr dahin»
	4.II. Исполнение кантаты в 8-е воскресенье перед Пасхой (Sexagesimae)	Кантата BWV 126 «Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort»
	11.II. Исполнение кантаты в последнее воскресенье перед Великим постом (Estomihi)	Кантата BWV 127 «Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott»
	12.II. Исполнение кантаты по случаю венчания Кристофа Фридриха Лёзнера и Иоганны Элизабет Шерль	Кантата BWV Anh. I 14 «Sein Segen fließt daher wie ein Strom» (сохранился только текст)
	23.II. Празднование дня рождения герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельсского: исполнение кантаты на текст поэта Пикандера; начало дружеских отношений с Пикандером	Кантата BWV 249a («Пастушеская») «Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen»  Соната e-moll BWV 1034 для флейты и цифрованного баса (середина 1720-х годов) <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Самая ранняя сохранившаяся копия BWV 1034 (Mus. ms. Bach P 804) сделана И. П. Кельнером в 1726—1727 годах (см.: *Stinson* 1989a, p. 23). Хотя традиционно Соната e-moll, как и другие камерные сочинения Баха, датировалась годами кётенского периода, есть основания отнести ее создание к 1724—1725 годам, когда Бах написал целую серию кантат, содержащих особенно разработанные и сложные соло для флейты-траверсо (см.: *Marshall* 1989, p. 213—216).

Годы	Жизнь	Творчество
1725		Французские сюиты для клавира BWV 812–817 (1722—1725) <sup>1</sup>
25.III.	Исполнение кантаты в праздник Благовещения (Mariae Verkündigung)	Кантата BWV 1 «Wie schön leuchtet der Morgenstern»
30.III.	Исполнение «Страстей по Иоанну» в новой версии на Страстную Пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Фомы	«Страсти по Иоанну» BWV 245 (вторая версия) <sup>2</sup>
1.IV.	Исполнение двух кантат в праздник Пасхи (1. Ostertag)	Кантата BWV 4 «Christ lag in Todes Banden» (повт. исп.) Кантата BWV 249 «Kommt, eilet und laufet»
2.IV.	Исполнение кантаты во 2-й день Пасхи (2. Ostertag)	Кантата BWV 6 «Bleib bei uns, denn es will Abend werden»
8.IV.	Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Пасхе (Quasimodogeniti)	Кантата BWV 42 «Am Abend aber desselbigen Sabbats»
15.IV.	Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Пасхе (Misericordias Domini)	Кантата BWV 85 «Ich bin ein guter Hirt»
22.IV.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Пасхе (Jubilate)	Кантата BWV 103 «Ihr werdet weinen und heulen»
29.IV.	Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Пасхе (Cantate)	Кантата BWV 108 «Es ist euch gut, daß ich hingehe»

<sup>1</sup> Французские сюиты со времени их записи в «Клавирной книжке Анны Магдалены Бах» 1722 года неоднократно подвергались переработкам. Эти варианты сохранились в различных копиях (наиболее важные из них — копии Гербера, Фоглера, Альтниколя, Кайзера), а также в «Клавирной книжке Анны Магдалены» 1725 года. Сравнение источников показывает, что ранние версии представлены группой манускриптов, из которых основные записаны Бахом и Альтниколем, в то время как источники более поздних версий дают картину неровную и непоследовательную. К настоящему времени среди многочисленных рукописей нет ни одной, в которой все шесть сюит были бы представлены в их окончательно переработанном виде. Вместе с тем из сохранившихся источников можно заключить, что все известные нам переработки Французских сюит были сделаны Бахом к 1725 году (см.: Dürr 1985a, p. 60—64).

<sup>2</sup> «Страсти по Иоанну», исполненные впервые в 1724 году, в дальнейшем подвергались неоднократным переработкам. В 1725 году были добавлены отдельные арии, вступительный хор заменен фигурированным хоралом «O Mensch, beweine dein Sünde groß», заключением служил хорал из кантаты BWV 23. В третьей версии, датируемой 11.IV.1732, часть «O Mensch, beweine», перенесенная в «Страсти по Матфею», опущена, добавлены ария и симфония (ныне утерянные). В финальной версии (исполненной 4.IV.1749) восстановлена в основном оригинальная последовательность частей (подробнее см.: *NBA KB II/4, BC I/III, S. 985—993*).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1725	6.V. Исполнение кантаты в 5-е воскресенье по Пасхе (Rogate)	Кантата BWV 87 «Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen»
	10.V. Исполнение кантаты в праздник Вознесения (Himmelfahrt)	Кантата BWV 128 «Auf Christi Himmelfahrt allein»
	13.V. Исполнение кантаты в воскресенье по Вознесению (Exaudi)	Кантата BWV 183 «Sie werden euch in den Bann tun»
	20.V. Исполнение кантаты в праздник Пятидесятницы (1. Pfingsttag)	Кантата BWV 74 «Wer mich liebet, der wird mein Wort halten»
	21.V. Исполнение кантаты во 2-й день Пятидесятницы (2. Pfingsttag)	Кантата BWV 68 «Also hat Gott die Welt geliebt»
	22.V. Исполнение кантаты в 3-й день Пятидесятницы (3. Pfingsttag)	Кантата BWV 175 «Er ruft seinen Schafen mit Namen»
	27.V. Исполнение кантаты в праздник Троицы (Trinitatis)	Кантата BWV 176 «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» Кантата BWV 36c «Schwingt freudig euch empor» (апрель – июль 1725)
26.V.–6.VI.	Поездка в Геру на испытание органа	
	29.VII. Исполнение кантаты в 9-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 168 «Tue Rechnung! Donnerwort» <sup>1</sup>
	3.VIII. Исполнение кантаты в честь имени преподавателя лейпцигского университета А. Ф. Мюллера	Кантата BWV 205 «Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft»
	19.VIII. Исполнение кантаты в 12-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 137 «Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren»
	26.VIII. Исполнение кантаты в 13-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 164 «Ihr, die ihr euch von Christo nennet»
	27.VIII. Исполнение кантаты на перевыборы магистрата	Кантата BWV Anh. I 4 «Wünschet Jerusalem Glück» <sup>2</sup>

<sup>1</sup> С кантаты BWV 168 начинается третий ежегодник лейпцигских кантат Баха, который сохранился не полностью.

<sup>2</sup> Долгое время кантата «Wünschet Jerusalem Glück» датировалась 1727 годом (см.: Spitta 1880, S. 299). Позднее в связи с новыми исследованиями почерков трех главных копиистов Баха в Лейпциге другая «выборная» кантата (BWV 193) оказалась наиболее соответствующей исполнению в 1727 году (см.: Schulze 1984, S. 114, Fröde 1991), что вступило в противоречие с принятой к тому времени датировкой «Wünschet Jerusalem Glück», и первое исполнение BWV Anh. I 4 стали связывать с перевыборами магистрата либо 30 августа 1728 года, либо 26 августа 1726 года (см.: BC I/III, S. 835). Обнаружение печатного текста в Российской национальной библиотеке (Еа 226) разрешило наконец эту проблему: дата на титульном листе свидетельствует о первом исполнении кантаты 27 августа 1725 года (см.: Schabalina 2008, S. 61–64).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1725 14.IX.	Обращение Баха к курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I с просьбой разобрать его тяжбу с университетским начальством	Вторая «Клавирная книжка Анны Магдалены Бах» <sup>1</sup>
19–20.IX.	Выступления с органными концертами в церкви Св. Софии в Дрездене	
31.X.	Исполнение кантаты на празднование дня Реформации	Кантата BWV 79 «Gott der Herr ist Sonn und Schild»
3.XI.	Второе письмо Баха к курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I	
27.XI.	Исполнение кантаты в честь свадьбы Петра Хомана и Кристианы Сибиллы Менке	Кантата BWV Anh. I 196 «Auf! süß entzückende Gewalt» (сохранился только текст)
25.XII.	Исполнение кантаты в 1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	Кантата BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens»
26.XII.	Исполнение кантаты во 2-й день Рождества (2. Weihnachtstag)	Кантата BWV 57 «Selig ist der Mann»
27.XII.	Исполнение кантаты в 3-й день Рождества (3. Weihnachtstag)	Кантата BWV 151 «Süßer Trost, mein Jesus kömmt»
30.XII.	Исполнение кантаты в воскресенье по Рождеству	Кантата BWV 28 «Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende»
31.XII.	Третье письмо Баха к курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I	
1726 1.I.	Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV 16 «Herr Gott, dich loben wir»
13.I.	Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 32 «Liebster Jesu, mein Verlangen»
20.I.	Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 13 «Meine Seufzer, meine Tränen»
21.I.	Решение тяжбы между Бахом и университетским начальством; частичное удовлетворение требований Баха	Трио c-moll для органа BWV 585 (1726/1727)

<sup>1</sup> Вторая «Клавирная книжка Анны Магдалены Бах» датируется на основе изучения почерков Иоганна Себастьяна и Анны Магдалены с 1725 года до 1733/1734 годов; отдельные записи сделаны на неиспользованных страницах тетради в 1740-е годы (см.: *NBA KB V/4*, S. 69—73, 94). Эта рукопись содержит ранние версии Партит BWV 827 и 830, переработанные версии двух Французских сюит BWV 812 и 813, речитатив и арию, вошедшие в кантату BWV 82, различные арии, песни, пьесы И. С. Баха, К. Петцольда, И. А. Хассе, Г. Бёма, Г. Г. Штёльцеля и других композиторов (см.: *NBA KB V/4*, *Schulze* 1979a, S. 45—64).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1726 27.I.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 72 «Alles nur nach Gottes Willen»
5.IV.	Крещение дочери — Элизабет Юлианы Фридерики	
12.V.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Пасхе (Jubilate)	Кантата BWV 146 «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen» (возможно также, к 18.IV.1728)
30.V.	Исполнение кантаты в праздник Вознесения (Himmelfahrt)	Кантата BWV 43 «Gott fährt auf mit Jauchzen»
16.VI.	Исполнение кантаты в праздник Троицы (Trinitatis)	Кантата BWV 194 «Höchsterwünschtes Freudenfest» (новая сокращенная версия)
23.VI.	Исполнение кантаты в 1-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 39 «Brich dem Hungrigen dein Brot» Мотет BWV 225 «Singet dem Herrn ein neues Lied» (1726/1727)
21.VII.	Исполнение кантаты в 5-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 88 «Siehe, ich will viel Fischer aussenden»
28.VII.	Исполнение кантаты в 6-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 170 «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust»
4.VIII.	Исполнение кантаты в 7-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 187 «Es wartet alles auf dich»
11.VIII.	Исполнение кантаты в 8-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 45 «Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist»
25.VIII.	Исполнение кантаты в 10-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 102 «Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben»
25.VIII.	Исполнение кантаты в честь дня рождения графа фон Флемминга	Кантата BWV 249b «Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne»  Кантата BWV 204 «Ich bin in mir vergnügt» (1726/1727)
8.IX.	Исполнение кантаты в 12-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret»
22.IX.	Исполнение кантаты в 14-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 17 «Wer Dank opfert, der preiset mich»
29.IX.	Исполнение кантаты в день архангела Михаила (Michaelistag)	Кантата BWV 19 «Es erhob sich ein Streit»

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1726	6.X. Исполнение кантаты в 16-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 27 «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende»
	13.X. Исполнение кантаты в 17-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 47 «Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden»
	20.X. Исполнение кантаты в 18-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 169 «Gott soll allein mein Herze haben»
	27.X. Исполнение кантаты в 19-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen»
<i>Ноябрь</i>	Начало публикации баховских клавирных сочинений	Партиты для клавира BWV 825–830 (печать 1726–1731) <sup>1</sup>
	3.XI. Исполнение кантаты в 20-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 49 «Ich geh und suche mit Verlangen»
	10.XI. Исполнение кантаты в 21-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 98 «Was Gott tut, das ist wohlgetan»
	17.XI. Исполнение кантаты в 22-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 55 «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht»
	24.XI. Исполнение кантаты в 23-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 52 «Falsche Welt, dir trau ich nicht»
	30.XI. Исполнение кантаты в честь дня рождения княгини Шарлотты Фридерики Вильгельмины Ангальт-Кётенской	Кантата BWV 36a «Steigt freudig in die Luft» (возможно также, к 30.XI.1725)
	11.XII. Исполнение поздравительной кантаты в связи с вступлением Готлиба Корте в должность профессора	Кантата BWV 207 «Vereiniget Zwietracht der wechselnden Saiten»
1727	5.I. Исполнение кантаты в воскресенье после Нового года	Кантата BWV 58 «Ach Gott, wie manches Herzeleid»
	2.II. Исполнение кантаты в праздник Очищения Марии (Mariae Reinigung)	Кантата BWV 82 «Ich habe genug»

<sup>1</sup> Партиты были напечатаны при жизни Баха отдельными выпусками: I — в 1726, II и III — в 1727, IV — в 1728, V и VI — в 1730 году (последняя, возможно, в 1731-м). Однако создание партит, судя по сохранившимся источникам, на несколько лет предшествовало времени их появления в печати. Г. фон Даделъзен, исследуя вторую «Клавирную книжку Анны Магдалены Бах», пришел к выводу, что запись Партиты III (в почерке И. С. Баха) была основана либо на уже исправленном наброске, либо на значительном количестве различных набросков и что некоторая подготовительная работа должна была предшествовать и записи Партиты VI (см.: *NBA KB V/4*, S. 73–80). В 1731 году все партиты были собраны Бахом вместе и опубликованы как «Opus 1» (см. далее).

Годы	Жизнь	Творчество
1727	6.II. Исполнение кантаты в память Иоганна Кристофа фон Пониккау	Кантата BWV 157 «Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn» («траурная»)
	9.II. Исполнение кантаты в 9-е воскресенье перед Пасхой (Septuagesimae)	Кантата BWV 84 «Ich bin vergnügt mit meinem Glück»
	11.IV. Первое исполнение «Страстей по Матфею» на Страстную пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Фомы <sup>1</sup>	«Страсти по Матфею» (ранняя версия) BWV 244b
	12.V. Исполнение кантаты в честь дня рождения курфюрста Саксонского Фридриха Августа I	Кантата BWV Anh. I 9 «Entfernet euch, ihr heitern Sterne» (сохранился только текст)
	1.VI. Исполнение кантаты в 1-й день Пятидесятницы (1. Pfingsttag)	Кантата BWV 34 «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» <sup>2</sup>
	2.VI. Исполнение кантаты во 2-й день Пятидесятницы (2. Pfingsttag)	Кантата BWV 173 «Erhöhtes Fleisch und Blut» (повт. исп.?)
	3.VI. Исполнение кантаты в 3-й день Пятидесятницы (1. Pfingsttag)	Кантата BWV 184 «Ergünschtes Freudenlicht» (повт. исп.)
	8.VI. Исполнение кантаты в праздник Троицы	Кантата BWV 129 «Gelobet sei der Herr»

<sup>1</sup> Самый ранний первоисточник «Matthäus-Passion» — собственноручная баховская копия 1736 года (Mus. ms. Bach P 25). Традиционные представления о том, что первое исполнение состоялось в 1729 году, исходят главным образом из замечания К. Ф. Цельтера в программе к концерту с исполнением «Страстей» под управлением Ф. Мендельсона в 1829 году. Цельтер ссылается на виденный им «старый церковный текст», в котором говорится, что «Страсти по Матфею» были исполнены «на Страстную пятницу 1729 года», однако Цельтер делает оговорку: «Было ли это исполнение самым первым, церковный текст того года не упоминает». В настоящее время разработана гипотеза о том, что первое исполнение «Страстей по Матфею» имело место на Страстную пятницу 1727 года (см.: Rifkin 1975, p. 360—387). О соотношении «Matthäus-Passion» BWV 244 и «траурной» кантаты BWV 244a см.: Schering 1921, S. 74 ff., Smend 1928, S. 63—69, Robinson 1932, p. 1068—1069, Gojowy 1965, S. 86—134, Brainard 1969, p. 241—260, Streck 1971, S. 132—153, Rifkin 1975, p. 375—384.

<sup>2</sup> До недавнего времени BWV 34 считалась пародией одноименной «венчальной» кантаты (BWV 34a) и датировалась 1746/1747 годом (см.: BC I/III, S. 334, BWV<sup>2a</sup>, S. 34, Schulze 2007, S. 259—260, Kalendarium 2008, S. 86 etc.). Однако обнаружение оригинального печатного текста к кантатам на Пятидесятницу и Троицу 1727 года (Российская национальная библиотека: шифр 15.62.6.94) показало, что кантата BWV 34 была создана и впервые исполнена как минимум на 20 лет ранее (см.: Schabalina 2008, S. 65—68, Шабалина 2010, с. 8—16), а изучение исправлений в сохранившихся рукописях привело к выводу об ином соотношении ее с кантатой BWV 34a (см.: Schabalina 2010). Факт исполнения в 1727 году следующих кантат (BWV 173, 184, 129) стал также известен благодаря недавнему открытию в Санкт-Петербурге (см.: Schabalina 2008, S. 68—77, Шабалина 2010, с. 16—27).

Годы	Жизнь	Творчество
1727 3.VIII.	Исполнение кантаты в честь именин курфюрста Саксонского Фридриха Августа I	Кантата BWV 193a «Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter» (музыка частично сохранилась)
		Четырехголосный канон BWV 1074 (посвящен Л. Ф. Худеману)
25.VIII.	Исполнение кантаты в честь перевыборов магистрата	Кантата BWV 193 «Ihr Tore (Pforten) zu Zion» (сохранилась не полностью)
17.X.	Исполнение «Траурной оды» в университетской церкви Св. Павла по случаю смерти курфюрстины Саксонской Кристианы Эберхардины	Кантата BWV 198 («Траурная ода») «Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl»
1728 5.II.	Исполнение кантаты в честь свадьбы Иоганна Генриха Вольфа и Сусанны Регины Хемпель	Кантата BWV 216 «Vergnügte Pleißenstadt» («свадебная»)
		Кантата BWV 216a «Erwählte Pleißenstadt» (1728–1731; музыка не сохранилась)
20.IX.	Обращение Баха в магистрат с протестом относительно распоряжения консistorии (инцидент с Гаудлицем)	
10.X.	Крещение дочери — Регины Йоханны	
17.X.	Исполнение кантаты в 21-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 188 «Ich habe meine Zuversicht» (возможно также, к 6.XI.1729) <sup>1</sup>
25.XII.	Исполнение кантаты в 1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	Кантата BWV 197a «Ehre sei Gott in der Höhe» (возможно также, в 1736/1737, см. далее)
1729 1.I.	Исполнение кантаты на празднование Нового года	Кантата BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm» (возможно, в 1736/1737, см. далее)
12.I.	Исполнение кантаты в честь герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельского	Кантата BWV 210a «O! angenehme Melodei» (связана с приездом герцога Кристиана в Лейпциг)
18.I.	Исполнение кантаты по случаю венчания Иоганна Фридриха Хёкнера и Якобины Агнеты Бартоломей	Кантата BWV Anh. I 211 «Der Herr ist freundlich dem, der auf ihn harret» (музыка не сохранилась)

<sup>1</sup> Согласно Некрологу, кантатное творчество И. С. Баха составляло пять полных церковных ежегодников. Первый, второй и отчасти третий восстановлены. От 1728—1729 годов до нас дошло лишь несколько кантат (все написаны на тексты «пикандеровского» цикла, опубликованного в Лейпциге в 1728 году). Создал ли Бах целиком ежегодник кантат на тексты Пикандера, до сих пор является предметом споров (см.: *Dürr* 1961, *Scheide* 1961, *Häfner* 1975, *Scheide* 1980, *Scheide* 1983, *Hofmann* 2002, *Schabalina* 2009 etc.). Изучение обнаруженных недавно рукописей показало, что отдельные кантаты этого цикла могли быть сочинены юным К. Ф. Э. Бахом под руководством его отца (см. *Wollny* 2010).

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1729 23.I.	Исполнение кантаты в 3-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 156 «Ich steh mit einem Fuß im Grabe»
<i>Февраль</i>	Многодневное пребывание при дворе в Вейсенфельсе	Органное сочинения 1723–1731: Прелюдия и fuga h-moll BWV 544 Прелюдия и fuga c-moll BWV 546 Прелюдия и fuga e-moll BWV 548
23.II.	Празднование дня рождения герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельского; присвоение Баху титула придворного саксен-вейсенфельского капельмейстера	
27.II.	Исполнение кантаты в последнее воскресенье перед Великим постом (Estomihi)	Кантата BWV 159 «Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem»
23–24.III.	Отпевание князя Леопольда Ангальт-Кётенского в Кётене	Кантата BWV 244a «Klagt, Kinder, klagt es aller Welt» («траурная», сохранился только текст)
<i>Весна</i>	Первое серьезное столкновение с магистратом Начало руководства Collegium Musicum	Вторая версия сонат для скрипки и облигатного чембало BWV 1014—1019
15.IV.	Повторное исполнение «Страстей по Матфею» (BWV 244b) на Страстную пятницу в церкви Св. Фомы	Фантазия и fuga c-moll для органа BWV 537 (1729–1750)
19.IV.	Исполнение кантаты в 3-й день Пасхи (3. Ostertag)	Кантата BWV 145 «Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen»
6.VI.	Исполнение кантаты во 2-й день Пятидесятницы (2. Pfingsttag)	Кантата BWV 174 «Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte»
<i>Июнь</i>	Пребывание Генделя в Галле и безуспешное приглашение его через Вильгельма Фридемана в Лейпциг	
26.VII.	Исполнение кантаты по случаю венчания Кристофа Георга Винклера и Каролины Вильгельмины Йохер	Кантата BWV Anh. I 212 «Vergnügende Flammen, verdoppelt die Macht» (музыка не сохранилась) Кантата BWV 120a «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» («венчальная»)
29.VIII.	Исполнение кантаты на перевыборы магистрата	Кантата BWV 120 «Gott, man lobet dich in der Stille» («выборная») <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Относительно даты создания кантаты мнения исследователей на сегодняшний день расходятся: Й. Кобаяси датирует BWV 120 1742 годом (см.: Kobayashi 1988, S. 49), подобные же сведения приводятся в издании Oxford Composer Companions 1999 (p. 201), однако в последнем издании указателя Шмидера дата создания кантаты дается 1729 годом или ранее, а к 1742 году относят повторное исполнение сочинения (см.: BWV<sup>2a</sup> 1998, S. 122). См. также: *Kalendarium* 2008, S. 58.

Годы	Жизнь	Творчество
1729	29.IX. Исполнение кантаты в день архангела Михаила (Michaelistag)	Кантата BWV 149 «Man singet mit Freuden vom Sieg» (возможно также, 29.IX.1728)
	20.X. Траурная церемония в связи со смертью ректора школы Св. Фомы И. Г. Эрнести: исполнение Мотета	Мотет BWV 226 «Der Geist hilft unser Schwachheit auf» Кантата BWV Anh. I 2 (октябрь 1729, сохранилась фрагментарно, текст неизвестен)
		Кантата BWV 201 («Состязание между Фебом и Паном») «Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde»
		Концерт для четырех чембало с оркестром BWV 1065 (к 1730)
1730		Трио-сонаты для органа BWV 525–530 <sup>1</sup>
25–27.VI.	Празднование лютеранского юбилея (200-летия Аугсбургского исповедания):	
25.VI.	Исполнение кантаты в 1-й день праздника	Кантата BWV 190a «Singet dem Herrn ein neues Lied»
26.VI.	Исполнение кантаты во 2-й день праздника	Кантата BWV 120b «Gott, man lobet dich in der Stille»
27.VI.	Исполнение кантаты в 3-й день праздника	Кантата BWV Anh. I 4a «Wünschet Jerusalem Glück» (музыка не сохранилась)
23.VIII.	Письменное обращение Баха в магистрат Лейпцига с «Кратким, но в высшей степени необходимым проектом хорошей постановки дел в церковной музыке, с присовокуплением некоторых непредвзятых соображений относительно упадка оной»	Окончательная версия Хроматической фантазии и фуги d-moll для клавира BWV 903 (1729/1730) Прелюдия и fuga a-moll для органа BWV 543 (переработка ранней версии BWV 543a, после 1730)
		Кантата BWV 202 «Weichet nur, betrübte Schatten» («свадебная», к 1730)
28.VIII.	Перевыборы магистрата: исполнение «выборной» кантаты	Кантата BWV Anh. I 3 «Gott, gib dein Gerichte dem Könige» (сохранился только текст)

<sup>1</sup> Трио-сонаты BWV 525—530 сохранились в автографе (Mus. ms. Bach P 271) с заглавием для каждого сочинения: «Sonata [...] à 2 Clav. et Pedal». Автограф относится к 1727—1730 годам (см.: *Dadelsen* 1958, S. 104). Однако считается, что это компиляция, основанная на более раннем материале (см.: *Emery* 1957, *Williams* 2003, p. 2—6). Д. Килиан относит начало работы над сонатами к веймарским годам 1708—1717 (см.: *NBA KB IV/7*, S. 13—15). Новые сведения относительно истории создания BWV 528 см. в статье: *Dirksen* 2003.

Годы	Жизнь	Творчество
1730	17.IX. Исполнение кантаты в 15-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 51 «Jauchzet Gott in allen Landen» (возможно, ранее 1730)
	28.X. Обращение Баха с просьбой о помощи в письме к школьному товарищу Георгу Эрдману	Кантата BWV 117 «Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut» (1728/1731) Кантата BWV 192 «Nun danket alle Gott» (возможно, к празднику Реформации 1730)
1731	Появление в печати сборника Clavierübung Teil I: Партиты BWV 825—830	
	23.III. Исполнение «Страстей по Марку» в праздник Страстной пятницы (Karfreitag)	«Страсти по Марку» BWV 247 <sup>1</sup>
	8.IV. Исполнение кантаты во 2-е воскресенье по Пасхе (Misericordias Domini)	Кантата BWV 112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt»
	25.VIII. Исполнение кантаты в честь дня рождения графа Иоахима Фридриха фон Флемминга	Кантата BWV Anh. I 10 «So kämpfet nur, ihr muntern Töne» (сохранился только текст)
	27.VIII. Перевыборы магистрата: исполнение «выборной» кантаты	Кантата BWV 29 «Wir danken dir, Gott, wir danken dir»
Сентябрь	Поездка в Дрезден	Соната C-dur для флейты и цифрованного баса BWV 1033 (начало 1730-х годов) <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Музыка «Страстей по Марку» утеряна; сохранившиеся тексты дают основания считать, что «Markus-Passion» — в основном пародия ранее написанных сочинений («Траурной оды» BWV 198, кантат BWV 54, 244a). Частичная реконструкция музыки Пассионов возможна на основе указанных произведений, а также благодаря добавлению частей из кантаты BWV 7, «Рождественской оратории» и некоторых хоралов (см.: *NBA KB II/5, Smend 1940—1948, S. 1—35, BC I/III, S. 1078—1081*).

<sup>2</sup> Авторство BWV 1033 в настоящее время подвергается сомнению. Г. Эпштейн считает, что Соната была написана двумя учениками И. С. Баха (см.: *Eppstein 1972, S. 12—13*). А. Дюрр предполагает, что автором сочинения мог являться К. Ф. Эмануэль (см.: *Dürr 1975a, S. 2*). Р. Л. Маршалл высказал гипотезу, что Соната была написана И. С. Бахом как сочинение для флейты-соло (партия basso continuo могла быть дописана к флейтовой партии Эмануэлем как упражнение в обучении композиции под руководством отца — см.: *Marshall 1989, p. 204—207*). Однако в сохранившихся источниках (копии К. Ф. Э. Баха St 460 1731 года и копии Михеля St 440) Соната C-dur значится как сочинение Иоганна Себастьяна, и достаточных оснований сомневаться в ее авторстве на сегодняшний день нет.

Годы	Жизнь	Творчество
1731	14.IX. Выступление в церкви Св. Софии в Дрездене (исполнение на органе Г. Зильбермана)	Сюита g-moll для лютни BWV 995 (1727—1731, аранжировка виолончельной сюиты BWV 1011)
	12.XI. Испытание органа в Штёнше	Концерт a-moll для флейты, скрипки, чембало и струнных BWV 1044 (переработка BWV 894 и 527)
	25.XI. Исполнение кантаты в 27-е воскресенье по Троице	Увертюра D-dur для оркестра BWV 1068 <sup>1</sup>
	2.XII. Исполнение кантаты в 1-й Адвент (1. Advent)	Кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme»
1732	4.II. Новое испытание органа в Штёнше	Кантата BWV 36 «Schwingt freudig euch empor»
	Апрель Въезд в перестроенное здание школы Св. Фомы	Концерт C-dur для двух чембало и струнных BWV 1061 (до 1732/1733)
	5.VI. Исполнение кантаты на открытие перестроенной школы Св. Фомы	Кантата BWV Anh. I 18 «Froher Tag, verlangte Stunden» (сохранился только текст)
	21.VI. Рождение сына — Иоганна Кристофа Фридриха	
	6.VII. Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 177 «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ»
	20.VII. Исполнение кантаты в 6-е воскресенье по Троице	Кантата BWV 9 «Es ist das Heil uns kommen her» (возможно, 1732—1735)
	3.VIII. Исполнение кантаты в честь имени курфюрста Саксонского Фридриха Августа I	Кантата BWV Anh. I 11 «Es lebe der König, der Vater im Lande» (сохранился только текст)
22–28.IX.	Поездка в Кассель для пробы органа вместе с Карлом Меллером в церкви Св. Мартина	

<sup>1</sup> Исполнительские партии BWV 1068 частично сохранились в автографе, частично в копии К. Ф. Э. Баха (St 153); изучение особенностей почерков позволило датировать эту рукопись 1731 годом (см.: *Glöckner* 1981, S. 50, *Kobayashi* 1989, S. 210). Хотя не исключена возможность, что увертюра была создана ранее этого времени, написание ее тем не менее с наибольшей вероятностью должно относиться к лейпцигским годам, поскольку это сочинение с его виртуозными партиями трех труб едва ли могло быть рассчитано на силы кётенской капеллы.

Годы	Жизнь	Творчество
1733	25.IV. Смерть дочери — Регины Йоханны	
	23.VI. Вступление Вильгельма Фридемана Баха в должность органиста церкви Св. Софии в Дрездене	Магнификат D-dur BWV 243 <sup>1</sup>
	Июль Поездка в Дрезден	
27.VII.	Посвящение курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу II исполнительских партий Missa	Missa (Kyrie, Gloria) BWV 232/1 Соната Es-dur для флейты и облигатного чембало BWV 1031 (начало 1730-х годов) <sup>2</sup>
3.VIII.	Исполнение кантаты в честь именин курфюрста Саксонского Фридриха Августа II	Кантата BWV Anh. I 12 «Frohes Volk, vergnügte Sachsen» (сохранился только текст)
5.IX.	Исполнение кантаты в честь дня рождения курпринца Саксонского Фридриха Кристиана	Кантата BWV 213 «Laßt uns sorgen, laßt uns wachen»
8.XII.	Исполнение кантаты в честь дня рождения курфюрстины Саксонской Марии Йозефы	Кантата BWV 214 «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» Канон BWV 1075 (Canon a 2. perpetuus)
1734	19.II. Исполнение кантаты в честь коронации курфюрста Саксонского Фридриха Августа II как короля Польского	Кантата BWV 205a «Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht» (музыка не сохранилась) Кантата BWV 97 «In allen meinen Taten»

<sup>1</sup> Магнификат дошел до нас в двух версиях (обе сохранились в автографах партитур Mus. ms. Bach P 38 и P 39 соответственно). Es-dur'ная версия BWV 243a была исполнена в 1723 году (см. выше), D-dur'ная — подготовлена в 1732—1735 годах (в процессе переработки Бах внес изменения, в частности, исключил духовные рождественские гимны после № 2, 5, 7 и 9). Предполагается, что вторая версия могла быть исполнена 2.VII.1733, в праздник Посещения Елисаветы Марией и день официального окончания траура по курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I (см.: Marshall 1989, p. 164, см. также: Glöckner 2003).

<sup>2</sup> Авторство сонаты Es-dur BWV 1031 в настоящее время подвергается сомнению (см.: Eppstein 1966, S. 176—181, Dürr 1975a, S. 2, Swack 1995b, BWV<sup>2a</sup> 1998, S. 421, 466). Однако в двух основных дошедших до нас источниках (копии из коллекции Пенцеля Mus. ms. Bach P 1056 и копии Анонимус'а 4 с титульным листом, записанным Филиппом Эмануэлем, Mus. ms. Bach P 649) имя автора значится как «J. S. Bach».

Годы	Жизнь	Творчество
1734 23.IV.	Исполнение под управлением Баха в церкви Св. Фомы Пассион-оратории Г. Г. Штёльцеля «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld» <sup>1</sup>	Кантата BWV 211 («Кофейная») «Schweigt stille, plaudert nicht»
4.X.	Исполнение кантаты на отставку ректора школы Св. Фомы И. М. Геснера	Кантата BWV Anh. I 210 «Wo sind meine Wunderwerke» (музыка не сохранилась)
5.X.	Исполнение кантаты на празднование годовщины избрания курфюрста Саксонского Фридриха Августа II как короля Польского	Кантата BWV 215 «Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen» Кантата BWV 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (1734/1735)
21.XI.	Исполнение кантаты в честь нового ректора школы Св. Фомы И. А. Эрнести	Кантата BWV Anh. I 19 «Thomasa saß annoch betrübt» (сохранился только текст)
	Исполнение Рождественской оратории BWV 248 <sup>2</sup> :	Концерт d-moll для чембало и струнного оркестра BWV 1052a <sup>2</sup>
25.XII.	1-й день Рождества (1. Weihnachtstag)	BWV 248/I «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage»
26.XII.	2-й день Рождества (2. Weihnachtstag)	BWV 248/II «Und es waren Hirten in derselben Gegend»
27.XII.	3-й день Рождества (3. Weihnachtstag)	BWV 248/III «Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen»
1735 1.I.	Празднование Нового года	BWV 248/IV «Fallt mit Danken, fällt mit Loben»
2.I.	Воскресенье после Нового года	BWV 248/V «Ehre sei dir, Gott, gesungen»

<sup>1</sup> Сведения о том, что некие Пассионы были исполнены под управлением Баха в церкви Св. Фомы на Страстную пятницу 1734 года, существуют уже давно (см.: *BD II/180*). Однако долгое время оставалось неизвестным, какое именно сочинение прозвучало в тот день. Открытие печатного текста в Российской национальной библиотеке (шифр 6.46.9.47) позволило установить, что в 1734 году под руководством Баха была исполнена Пассион-оратория Г. Г. Штёльцеля (см.: *Schabalina 2008, S. 77—84, Шабалина 2010, с. 28—34*). Кроме того, было обнаружено, что Ария Баха BWV 200 является переработкой одной из арий той же самой Пассион-оратории Штёльцеля (см.: *Wollny 2008, 123—136*), а через год Бах исполнил в Лейпциге ежегодник церковных кантат этого композитора (см.: *Pfau 2008, Wollny 2008, 137—146*; см. также: *Glöckner 2009*).

<sup>2</sup> Исполнительские партии BWV 1052a сохранились в рукописи К. Ф. Э. Баха (St 350). По особенностям почерка и водяным знакам бумаги партии St 350 относятся к разному времени: партии струнных датируются 1734 годом, партия чембало — более позднего происхождения (см.: *Glöckner 1981, S. 55—56*). Концерт d-moll BWV 1052a является версией того концерта, который записан И. С. Бахом в общей партитуре клавирных концертов Mus. ms. Bach P 234.

<sup>3</sup> Рождественская оратория представляет собой 6 кантат (исполненных соответственно 25.XII., 26.XII., 27.XII.1734 и 1.I., 2.I., 6.I.1735) и является частично пародией кантат BWV 213—215, 248a (см.: *BC I/III, S. 1088—1092*).

Годы	Жизнь	Творчество
1735	6.I. Праздник Богоявления (Epiphaniäs)	BWV 248/VI «Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben»
	30.I. Исполнение кантаты в 4-е воскресенье по Богоявлению	Кантата BWV 14 «Wär Gott nicht mit uns diese Zeit»
Весна	Выход из печати сборника Clavierübung Teil II	Итальянский концерт BWV 971 Французская увертюра BWV 831 <sup>1</sup>
	19.V. Исполнение оратории в праздник Вознесения (Himmelfahrt)	Оратория Вознесения BWV 11 «Lobet Gott in seinen Reichen»
Июнь	Поездка в Мюльхаузен в связи с пробным испытанием сына Иоганна Готфрида Бернхарда на должность органиста церкви Св. Марии	Кантата BWV 36b «Die Freude getiget sich»
	3.VIII. Исполнение кантаты в честь именин курфюрста Саксонского Фридриха Августа II	Кантата BWV 207a «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten»
	5.IX. Рождение сына — Иоганна Кристиана	
1736		Кантата (Mozet) BWV 118 «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» (1736/1737) Кантата BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm» <sup>2</sup> Кантата BWV 197a «Ehre sei Gott in der Höhe» <sup>3</sup> Кантата BWV 197 «Gott ist unsre Zuversicht» (1736/1737, «венчальная»)

<sup>1</sup> Создание Итальянского концерта и Французской увертюры, судя по сохранившимся источникам, восходит к гораздо более раннему времени, чем появление их в печати. Первоначальный вариант Французской увертюры (в тональности с-moll и иной ритмической записи) скопирован Анной Магдаленой до 1733 года. На существование ранней версии Итальянского концерта может указывать копия (MS M.200.12), сделанная И. К. Оляем до 1762 года, — предполагается, что эта версия предшествовала появлению Партит (см.: *Wolff* 1991, p. 203—204).

<sup>2</sup> Кантата BWV 171 написана на текст Пикандера и могла быть впервые исполнена в течение ежегодника 1728/1729 годов (1.I.1729 — см.: *Dürr* 1985b, S. 188; *BC* I/I, S. 122). Однако исследования автографа партитуры (Pierpont Morgan Library, New York) показали, что рукопись может относиться к более позднему времени — к 1736/1737 годам (см.: *Kobayashi* 1988, S. 39).

<sup>3</sup> Относительно датировки кантаты BWV 197a мнения исследователей на сегодняшний день расходятся: это сочинение также написано на текст пикандеровского ежегодника и могло быть исполнено на Рождество 1728 года (см.: *Dürr* 2000, S. 130; *BC* I/I, S. 74), однако возможно и более позднее происхождение, в 1736/1737 годах (см.: *Kobayashi* 1988, S. 39).

Годы	Жизнь	Творчество
1736 30.III.	Исполнение «Страстей по Матфею» в новой версии на Страстную пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Фомы <sup>1</sup>	Духовные песни и арии из сборника Шемелли BWV 439—507 (оригинальная печать — к Пасхе 1736 года)
Июль	Начало двухлетней «тяжбы из-за ученика-ассистента»	
7.X.	Исполнение кантаты в честь дня рождения курфюрста Саксонского Фридриха Августа II	Кантата BWV 206 «Schleicht, spielende Wellen»  Соната h-moll для флейты и obbligатного чембало BWV 1030 <sup>2</sup>
19.XI.	Присвоение Баху титула курфюрстско-саксонского придворного композитора	Концерт c-moll для двух чембало с оркестром BWV 1060
Ноябрь	Поездка в Дрезден	Концерт c-moll для двух чембало и струнных BWV 1062 (переработка двойного скрипичного концерта d-moll BWV 1043)
1.XII.	Органный концерт в церкви Богородицы в Дрездене	Соната A-dur для флейты и obbligатного чембало BWV 1032 <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Версия «Страстей по Матфею», сохранившаяся в чистовом автографе партитуры 1736 года (Mus. ms. Bach P 25), имеет партии *basso continuo*, разделенные между двумя хорами, простой хорал в конце I части заменен «O Mensch, bewein» из второй версии «Страстей по Иоанну», в арии «Kommt, süßes Kreuz» партия люти передана виоле да гамба и т. д. В последующей версии 1740-х годов сделаны некоторые дальнейшие изменения исполнительских указаний и отдельные переработки деталей (см.: *NBA KB II/5, BC I/III, S. 1028—1033, Сапонов 2009, с. 47—48*).

<sup>2</sup> Автограф Сонаты h-moll BWV 1030 (Mus. ms. Bach P 975), согласно новейшим исследованиям, датируется 1736/1737 годами; партия флейты, вложенная в эту партитуру и принадлежащая неизвестному копиисту, относится к более позднему времени (см.: *Kobayashi 1988, S. 40, 46*). Существует первоначальный вариант Сонаты в g-moll BWV 1030a (сохранилась только копия клавирной партии, не дающая оснований для датировки этой версии). Хотя традиционно Соната датировалась кётенским периодом, возможно отнести ее создание к лейпцигским годам (см.: *Marshall 1989, p. 216—217*). Окончательная версия, по всей вероятности, была создана в 1736/1737 и вдохновлена знакомством композитора с Бюффарденом.

<sup>3</sup> Автограф Сонаты A-dur BWV 1032 (Mus. ms. Bach P 612), записанный на тех же листах, что и двойной клавирный концерт BWV 1062, дошел до нас фрагментарно (в I части Сонаты отсутствует более 40 тактов; Швейцер дает описание этого автографа в своей книге). Позже, во время Второй мировой войны, рукопись была утеряна, в мае 1977 года найдена на территории Польши и возвращена в Германию. Открытие автографа позволило уточнить его датировку 1736/1737 годами (см.: *Kobayashi 1988, S. 40*). Высказываются предположения, что Соната BWV 1032 имела первоначальную, более раннюю версию, с иным тональным планом, в виде трио-сонаты или концерта (см. различные гипотезы — *Eppstein 1966, S. 90—102, 164—169, Schulze 1979b, S. 16, Dürr 1981a, S. 12—14, Marissen 1985, p. 384—390, Marshall 1989, p. 218—220, Swack 1995a, Hofmann 1999*).

Годы	Жизнь	Творчество
1737	12.II. Письмо Баха в консисторию (продолжение «тяжбы из-за ученика-ассистента»)	Сюита E-dur для лютни или лютового клавесина BWV 1006a (1736/1737; версия Партиты для скрипки соло BWV 1006)
	Весна Отказ от дальнейшего руководства Collegium Musicum	
	14.V. Выступление Иоганна Адольфа Шайбе в журнале «Der Critische Musicus» против Баха	
	Май Поездка в Зангерхаузен	Сюита c-moll для лютни BWV 997 (1737—1740)
21.VIII.	Еще одно письмо Баха в консисторию («тяжба из-за ученика-ассистента»)	
28.IX.	Исполнение кантаты в честь Иоганна Кристиана фон Хенникке	Кантата BWV 30a «Angenehmes Wiederau»
	Осень Поступление Иоганна Элиаса Баха к И. С. Баху в качестве домашнего учителя и личного секретаря	
	18.X. Обращение к курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу II	
17.XII.	Распоряжение курфюрста членам консистории разобрать жалобу Баха	
1738	8.I. Ответ доцента риторики Иоганна Абрахама Бирнбаума на критику Иоганна Адольфа Шайбе	Концерты для трех чембало с оркестром BWV 1063, 1064 (1730-е годы)
	Завершение «тяжбы из-за ученика-ассистента»	
	Полемика между Бирнбаумом и Шайбе (январь 1738 — июнь 1739)	Фантазия (и фрагмент фуги) c-moll для клавира BWV 906 <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Фантазия и фрагмент фуги c-moll BWV 906 сохранились в автографе И. С. Баха (Mus. 2405-T-52). Согласно современным исследованиям, рукопись датируется 1738 годом (см.: Kobayashi 1988, S. 41). Существует другой чистовой автограф Фантазии без фуги (Bach Choir Bethlehem / USA), датой его написания принято считать 1726/1731 (см.: Marshall 1989, p. 193, 198) или 1729 год (Kobayashi 1989, S. 208, BWV<sup>2a</sup> 1998, S. 386). Однако исследование обеих рукописей дает основания предположить, что Вифлеемский автограф является более поздним, чем Дрезденский (Mus. 2405-T-52), и, следовательно, создание Бахом Фантазии c-moll с достаточной степенью вероятности возможно отнести к концу 1730-х годов (см.: Шабалина 1999, С. 192—207).

Годы	Жизнь	Творчество
1738		Увертюра h-moll для оркестра с солирующей флейтой BWV 1067 <sup>1</sup>
	<i>Весна</i> Поступление Карла Филиппа Эмануэля Баха на службу к кронпринцу (впоследствии королю Фридриху II Прусскому) в качестве придворного клавесиниста	Месса A-dur BWV 234 <sup>2</sup> Пасхальная оратория BWV 249 «Kommt, eilet und laufet» <sup>3</sup> Месса G-dur BWV 236
	28.IV. Исполнение кантаты в честь курфюрста Саксонского Фридриха Августа II и его семейства	Кантата BWV Anh. I 13 «Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden» (сохранился только текст)
	22.V. Возвращение из поездки в Дрезден	Концерты для чембало с оркестром BWV 1052—1059 <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Увертюра (Сюита) h-moll BWV 1067 дошла до нас в группе рукописей исполнительских партий (St 154), выполненных частично копиистами, частично самим И. С. Бахом. Согласно новейшим исследованиям, написание этих партий относится к 1738—1739 годам (см.: *Kobayashi* 1988, S. 42). Хотя происхождение Увертюры h-moll долгое время связывалось с кётенским периодом, в настоящее время мнения исследователей сходятся на том, что сочинение это вряд ли могло быть написано для исполнения кётенской придворной капеллой. Создание Увертюры, как и флейтовых сонат BWV 1030, 1032, могло быть связано со второй половиной 1730-х годов и вдохновлено знакомством композитора с Бюффарденом (см.: *Report* 1962, p. 127, *Marshall* 1989, p. 211, 217). Новые гипотезы об истории создания BWV 1067 см.: *Breig* 2004, *Rifkin* 2007.

<sup>2</sup> Так называемые «небольшие» мессы Баха представляют собой в основном пародии. Автограф партитуры Мессы A-dur BWV 234 (Mus. ms. 971) датируется 1738 годом (см.: *Kobayashi* 1988, S. 41), автограф партитуры Мессы G-dur BWV 236 (Mus. ms. 972) — 1738/1739 (см.: *Kobayashi* 1988, S. 42). Остальные «небольшие» мессы (BWV 233, 235) также относятся к концу 1730-х годов (или самое позднее — к 1747/1748-му, см.: *BC I/IV*, S. 1205, 1211).

<sup>3</sup> В основе Пасхальной оратории лежит кантата BWV 249а, впервые исполненная 23.II.1725, в честь дня рождения герцога Кристиана Саксен-Вейсенфельсского. К 1 апреля того же года музыка основных номеров была перенесена в кантату BWV 249, которая впоследствии оказалась переработанной в Пасхальную ораторию. Автограф партитуры (Mus. ms. Bach P 34) и отдельные исполнительские партии оратории датируются 1738 годом (см.: *Kobayashi* 1988, S. 41). Последующие исполнения имели место между 1743 и 1746 годами, а также 6.IV.1749 (см.: *Kobayashi* 1988, S. 53, 63).

<sup>4</sup> По особенностям почерка и водяным знакам бумаги автограф партитуры клавесинных концертов датируется 1738 годом (см. *Kobayashi* 1988, S. 41). Написание их могло быть связано с поездкой Баха в 1738 году в Дрезден (см.: *Schulze* 1981, S. 12, *Dadelsen* 1985, S. 237—238). Швейцер высказывает весьма критические суждения относительно их художественных достоинств, исходя из того, что почти все они являются не оригинальными произведениями, а поспешно сделанными переработками скрипичных концертов. Однако всего лишь три из них действительно переработаны Бахом с написанных ранее концертов: BWV 1054 и 1058 — со скрипичных концертов BWV 1042 и 1041 соответственно, Концерт BWV 1057 — переработка четвертого Бранденбургского. В концертах BWV 1052, 1053, 1056 и 1059 (последний существует только в виде фрагмента из 9 начальных тактов) использованы части из кантат BWV 146, 188, 169, 49, 156, 35.

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1738 24.VI.	Исполнение кантаты в день Св. Иоанна (Johannistag)	Кантата BWV 30 «Freue dich, erlöste Schar»
1739 7.IV.	Исполнение кантаты BWV 211 во Франкфурте-на-Майне (возможно, под руководством К. Ф. Э. Баха) <sup>1</sup>	
	27.V. Смерть сына — Иоганна Готфрида Берхарда	
Сентябрь	Выход из печати сборника Clavierübung Teil III  Поездка в Альтенбург на испытание органа в Шлосскирхе	Clavierübung III <sup>2</sup> : Прелюдия и fuga Es-dur BWV 552 Хоральные обработки BWV 669—689 Дуэты BWV 802—805
Октябрь	Возобновление руководства кружком Collegium Musicum	«Хорошо темперированный клавир», том II BWV 870—893 (1739—1742) <sup>3</sup>
Ноябрь	Поездка в Вейсенфельс (между 7.XI. и 14.XI.)	

<sup>1</sup> Данный факт стал известен недавно (см.: *BD V/V 442a*).

<sup>2</sup> Упоминание о появлении в печати сборника «Clavierübung» (Teil III) содержится в письме И. Э. Баха И. В. Коху от 28.IX.1739 (см.: *BD I/169, II/455*). Очевидно, публикация сборника состоялась незадолго до этой даты. Создание произведений, входящих в его состав, относится современными исследователями к более раннему времени, чем обычно считалось, к 1737—1738 или даже к 1736—1737 годам (см.: *Wolff 1991*, p. 205—206; см. также: *Butler 1990*).

<sup>3</sup> Ни один полный автограф II тома «Хорошо темперированного клавира» до нас не дошел. Сохранившийся первоисточник (MS Add. 35021, известный как Лондонский автограф) содержит 21 прелюдию и фугу (в нем отсутствуют cis-moll'ная, D-dur'ная и f-moll'ная прелюдии и фуги). Долгое время Лондонский автограф считался промежуточной копией (высказывались даже сомнения в его аутентичности), и приоритет отдавался двум другим, полным рукописям этого тома: копии Альтникола 1744 года (P 430) и так называемой кирнбергерской копии, записанной копиистом Кирнбергера в 1750-е годы (Am. V. 57, 2). Вопрос соотношения этих трех источников сложен и находится в настоящее время в центре внимания исследователей (см.: *Breckoff 1965, Brokaw 1985*, p. 17—35, *Franklin 1989*, p. 240—278, *Tomita 1990, Tomita 1993, 1995, NBA KB V/6.2* и т. д.). Из 22 фолио, составляющих Лондонский автограф, 17 записаны Иоганном Себастьяном, 5 — Анной Магдаленой (см.: *Emery 1953*, p. 113—123). Изучение особенностей почерков привело исследователей к заключению, что составление II тома Бах начал в конце 1730-х годов и закончил к 1742 году (при этом Й. Кобаяси датирует начало записи автографа 1739/1740 годами, Дон О. Франклин — 1736/1738 годами, см.: *Kobayashi 1988*, S. 46, *Franklin 1989*, p. 277). Кроме того, окончательная группа исправлений Баха к I тому «Хорошо темперированного клавира» относится также к 1742 году, и, по-видимому, к этому времени он не только собрал и переработал обе части сходным образом, но и мыслил их уже как единое целое (см.: *Franklin 1989*, p. 277—278).

Годы	Жизнь	Творчество
1740	Апрель Поездка в Галле	
29.VIII.	Перевыборы магистрата: исполнение «выборной» кантаты	Кантата BWV Anh. I 193 «Herrscher des Himmels, König der Ehren» (музыка не сохранилась)
1741	Выход из печати сборника <i>Clavierübung Teil IV</i> (1741/1742) <sup>1</sup>	Ария с тридцатью вариациями (Гольдберг-вариации) BWV 988 <sup>2</sup>
Август	Поездка в Берлин	Соната E-dur для флейты и цифрованного баса BWV 1035 <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Точная дата появления в печати сборника «Clavierübung» (Teil IV) из документов того времени неизвестна. До недавнего времени была принята датировка Ф. Шпитты («wohl zu Ostern 1742» — см.: *Spitta* 1880 II, S. 841). Исследование особенностей технического воспроизведения печати и, в частности, сравнение с другими образцами гравировки Бальтазара Шмида, имеющими точную дату публикации, привело ученых в настоящее время к заключению, что производство печати «Clavierübung IV» должно было состояться в 1741 году (см.: *Emery* 1964, p. 350, *Butler* 1988, *Wolff* 1991, p. 209). При этом не исключено появление сборника из печати и в 1742 году. На титульном листе оригинального издания указание «Teil IV» опущено.

<sup>2</sup> Швейцер приводит в своей книге историю создания Гольдберг-вариаций по заказу графа Кайзерлинга, которая рассказана в книге Форкеля. Кроме того, он сообщает, что тема вариаций была сочинена Бахом в 1725 году. Копия Арии в почерке Анны Магдалены во второй «Клавирной книжке» действительно долгое время служила основанием считать, что эта пьеса была написана в 1720-е годы. Изучение почерка Анны Магдалены показало, что Ария едва ли могла быть записана в «Клавирную книжку» до 1740 года и является частью более поздних добавлений, сделанных на неиспользованных страницах тетради (см.: *NBA KB V/4*, S. 94, *Wolff* 1991, p. 209, 212). Отсутствие посвящения графу Кайзерлингу на титульном листе оригинального издания и возраст И. Г. Гольдберга (в то время ему едва исполнилось 13 лет) вызывают у исследователей сомнения в достоверности рассказанной Форкелем истории создания этого сочинения. Хотя не исключено, что одну из напечатанных копий Бах мог посвятить и преподнести своему патрону, графу Кайзерлингу, вероятнее всего, так называемые Гольдберг-вариации возникли не как сочинение «на заказ», а являлись частью общей концепции «Clavierübung» и составили ее грандиозный финал (см.: *Wolff* 1991, p. 212—213).

<sup>3</sup> В одной из сохранившихся копий Сонаты (Mus. ms. Bach P 622) содержится примечание: «...с подлинника автора, который был сделан им в году 17.. во время его пребывания в Потсдаме для камергера Фредерсдорфа...» (см.: *NBA KB VI/3*, S. 22—23). Композитор совершал поездки в Берлин в 1741 и в 1747 годах. Хотя неизвестно, посещал ли Бах Потсдам во время первой из этих поездок, датирование Сонаты 1741 годом более вероятно. Второй визит Баха был настолько знаменит в то время, что даже подробно освещался берлинскими газетами, и если бы Соната была преподнесена флейтисту-партнеру короля Фредерсдорфу во время этого визита, то подобное событие нашло бы отражение в газетах (см.: *Marshall* 1989, p. 220—222).

Годы	Жизнь	Творчество
1741 19.IX.	Исполнение кантаты на свадьбу Георга Эрнста Шталя и Иоханны Элизабет Шрадер	Кантата BWV 210 «O holder Tag, erwünschte Zeit» («свадебная», повт. исп.)
Ноябрь	Поездка в Дрезден; визит к графу Кайзерлингу	Органное хоралы BWV 651—663 <sup>1</sup>
17.XI.	Возвращение из поездки в Дрезден	Кантата BWV 195 «Dem Gerechten muß das Licht» («венчальная»; возможно, исполнение первой версии состоялось в 1727—1732)
1742		
22.II.	Крещение дочери — Регины Сусанны	Ария BWV 200 «Bekennen will ich seinen Namen» (переработка Арии Штёлцеля)
23.III.	Исполнение «Страстей по Матфею» на Страстную пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Фомы	Sanctus G-dur BWV 240 Suscepit Israel BWV 1082 (обработка третьей части Магнификата А. Кальдары; 1739/1742)
3.VIII.	Исполнение кантаты в честь именин курфюрста Саксонского Фридриха Августа II	Кантата BWV 208a «Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd» (музыка не сохранилась)
30.VIII.	Исполнение кантаты в честь Карла Генриха фон Дискау	Кантата BWV 212 («Крестьянская») «Mer hahn en neue Oberkeet»
31.X.	Отъезд Иоганна Элиаса Баха из Лейпцига	Соната G-dur для виолы да гамба и облигатного чембало BWV 1027 (переработка Трио-сонаты G-dur для двух флейт и цифрованного баса BWV 1039) <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Органное хоралы BWV 651—668 вместе с Трио-сонатами BWV 525—530 и версией Канонических вариаций BWV 769a составляют содержание собрания рукописей Mus. ms. Bach P 271. Бах не дал никакого заглавия этой группе хоралов. В. Руст назвал их «Восемнадцатью хоралами» (см.: BG 25); позже, Х. Клотц сгруппировал BWV 651—667 под заголовком «Семнадцать хоралов», отделив BWV 668, вошедший в оригинальное издание «Искусства фуги» как «предсмертный хорал» (см.: NBA IV/2). Согласно недавним исследованиям, хоралы BWV 651—663 в почерке И. С. Баха в P 271 датируются 1739—1742 годами (см.: Kobayashi 1988, S. 45). Остальные хоралы в почерках Баха, Альт-никаля и неизвестного копииста относятся к более позднему времени.

<sup>2</sup> Соната G-dur для виолы да гамба и чембало BWV 1027 сохранилась в автографе Mus. ms. Bach P 226 (в виде партий). Изучение особенностей баховского почерка и анализ бумаги этой рукописи позволили датировать ее 1742 годом (см.: Kobayashi 1988, S. 50). Порядок возникновения вариантов BWV 1027 и BWV 1039 долгое время вызывал разногласия исследователей (см.: Blume 1928, S. 115—116, Siegel 1975, S. 52—74, Eppstein 1965, S. 126—137), но в настоящее время признано, что Трио-соната для двух флейт и цифрованного баса предшествовала гамбовой. Традиционно создание обеих версий относилось к кётенским годам, но достаточных оснований для этого сохранившиеся источники не дают (Трио-соната дошла до нас в нескольких копиях, самая ранняя из которых также относится к лейпцигскому периоду).

Годы	Жизнь	Творчество
1742		«Искусство фуги» BWV 1080 (ранняя версия) <sup>1</sup>
1743		Кантата BWV 191 «Gloria in excelsis Deo» (на Рождество 1743–1746)
Декабрь	Испытание органа церкви Св. Иоанна в Лейпциге	Прелюдия, fuga и аллегро Es-dur для люти или клавира BWV 998 (первая половина 1740-х; возможно также, 1735)
1744	27.III. Исполнение «Страстей по Марку» на Страстную пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Фомы <sup>2</sup>	«Страсти по Марку» BWV 247 (новая версия)  Konzertsatz D-dur для скрипки и оркестра BWV1045 (Синфония к утерьянной кантате, 1743–1746)
1746		Шестиголосный канон BWV 1076 (Canon triplex à 6, к 1746)

<sup>1</sup> «Искусство фуги» в течение долгого времени считалось последним творением мастера, над которым он работал в 1749—1750 год. Недавние исследования дошедшей до нас первоначальной версии BWV 1080, содержащейся в так называемом Берлинском автографе (Mus. ms. Bach P 200), показали, что начало работы Баха над «Искусством фуги» относится к гораздо более раннему времени. Первые 24 страницы автографа P 200 записаны на бумаге, которую Бах мог использовать в период с 1739 по 1742 год; водяные знаки бумаги остальных листов основной части P 200 и Приложения II, содержащего двухклавирную обработку трехголосной зеркальной фуги, указывают на 1742—1746 как возможное время записи. Почерковедческие исследования подтверждают, что основной текст P 200 записан в пределах этих лет (см.: Kobayashi 1988, S. 51—52, Weiss, Kobayashi 1985, S. 37, 58, 60). Версия «Искусства фуги», содержащаяся в автографе, имеет свое количество пьес и свою, отличающуюся от оригинального издания, последовательность фуг и канонов (см.: Faksimile Bd. 14, Seminar Report 1975, Wolff 1991, p. 265—281, Вторые Баховские чтения 1993, Schleuning 1993, Вязкова 2006, с. 404—414, Милка 2009, с. 91).

<sup>2</sup> До недавнего времени единственной датой исполнения «Страстей по Марку» считался 1731 год. Хотя музыкальный материал Пассионов утерян, текст, как верно указывает Швейцер, известен из третьего тома собрания Пикандера («Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte, Dritter Theil». Leipzig, 1732), где приведен 1731 год. Благодаря недавнему открытию оригинального печатного текста в Санкт-Петербурге (Российская национальная библиотека: шифр 17.139.1.43) стало ясным, что в 1731-м состоялось лишь первое исполнение, а в 1744 году «Страсти по Марку» были даны в церкви Св. Фомы еще раз (см.: Schabalina 2009, S. 30—35, Шабалина 2010, с. 35—45). Сравнение сохранившихся источников показывает, что в 1744-м Бах представил новую версию Пассионов: были добавлены две арии («Ich lasse dich, mein Jesu, nicht» и «Will ich doch gar gerne schweigen»), перемещены отдельные части и внесен ряд других переработок в словесный и нотный текст (см.: там же).

Годы	Жизнь	Творчество
1746		Кантата BWV 80 «Ein feste Burg ist unser Gott» (окончательная версия Реформационной кантаты; 1744–1747, возможно также, середина 1730-х годов)
16.IV.	Вступление Вильгельма Фридемана Баха в должность органиста церкви Богородицы в Галле	
7.VIII.	Испытание органа в Цшортау	Кантата BWV 8 «Liebster Gott, wenn werd ich sterben» (новая версия в D-dur, к 16-му воскресенью по Троице 1746/1747)
24–28.IX.	Поездка в Наумбург на испытание органа церкви Св. Венцеля (совместно с Готфридом Зильберманом)	
1747		Кантата (Мотет) BWV 118 «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» (новая версия, со струнными, 1746/1747)
Май	Поездка в Берлин	
7–8.V.	Посещение двора короля Фридриха II Прусского в Потсдаме	Органье хоралы BWV 664–667 <sup>1</sup> Мотет BWV 1083 «Tilge, Höchster, meine Sünden» (обработка Stabat Mater Перголези; 1746/1747)
8.V.	Органный концерт в церкви Св. Духа в Потсдаме	
Июнь	Вступление в Общество музыкальных наук, основанное Лоренцом Мицлером	Канонические вариации на тему рождественской песни «Vom Himmel hoch, da komm ich her» для органа BWV 769 <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Запись органных хоралов BWV 664–667 в манускрипте P 271, в отличие от других хоралов этой группы BWV 651–663 (см. выше), относится к более позднему времени — 1746/1747 годам (BWV 664, 665 — в почерке И. С. Баха, BWV 666, 667 скопированы Альтником, см.: *Kobayashi* 1988, S. 56, 57). Последний хорал BWV 668 «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» в почерке неизвестного копииста (Швейцер представляет его как «предсмертный», записанный под диктовку Баха Альтником) отделен от остальных 17 хоралов в P 271 записью Канонических вариаций BWV 769а и датируется периодом после марта 1750 года (см.: *Kobayashi* 1988, S. 64). Однако этот хорал (в P 271 сохранился лишь его фрагмент из 25 с половиной тактов), по всей вероятности, относится к группе хоралов BWV 651–667: все являются переработками веймарских версий и BWV 668, подобно BWV 667, восходит к «Orgel-Büchlein» (см.: *Breig* 1986, p. 102–120, *Wolff* 1991, p. 282–294, *Stinson* 2001).

<sup>2</sup> Канонические вариации BWV 769, преподнесенные Бахом в качестве взноса в мицлеровское Общество музыкальных наук, известны в двух версиях. Одна из них представлена в оригинальном издании, другая — с иной последовательностью частей — сохранилась в автографе (Mus. ms. Bach P 271). Долгое время было принято считать, что версия автографа BWV 769а является более поздней, чем оригинальное издание (именно эти сведения приводятся и в книге Швейцера). Однако соотношение этих версий является вопросом довольно сложным: запись BWV 769а в P 271 на основе изучения баховского почерка датируется с 1747 по август 1748 года (см.: *Kobayashi* 1988, S. 60), наиболее вероятное время появления оригинального издания — 1747/1748 (о соотношении версий BWV 769 и 769а см.: *Smend* 1933, S. 1–29, *Emery* 1963, p. 32–33, *Klotz* 1966, S. 295–304, *Wolff* 1991, p. 349–351, *Butler* 2000, *Шабалина* 1999, с. 208–253 и др.).

Годы	Жизнь	Творчество
1747		Sanctus D-dur BWV 241 (обработка Sanctus И. К. Керля; 1747/1748)
Сентябрь	Выход из печати «Музыкального приношения»	«Музыкальное приношение» BWV 1079 <sup>1</sup> Четырехголосный канон BWV 1077 (15.X.1747, в альбоме И. Г. Фульде)
1748	26.VIII. Перевыборы магистрата: исполнение «выборной» кантаты	Канон в увеличении и обращении из «Искусства фуги» BWV 1080/14 <sup>2</sup> Кантата BWV 69 «Lobe den Herrn, meine Seele» («выборная») Фуга c-moll для органа BWV 562/2 (1747/1748)
		14 канонов на первые восемь басовых нот Арии из Гольдберг-вариаций BWV 1087 <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Швейцер сообщает, что «Музыкальное приношение» было отправлено королю уже 7 июля и что композиция и гравировка сочинения заняли менее двух месяцев. Посвящение Фридриху II действительно датировано 7.VII.1747. При этом сохранившиеся документы (письмо Л. Мицлера М. Шпису от 1.IX. и сообщение в «Лейпцигских газетах» от 30.IX.1747, см.: *BD II/557, 558a*) свидетельствуют, что выход из печати «Музыкального приношения» состоялся не ранее сентября того же года и, следовательно, создание сочинения и его гравировка заняли около четырех месяцев (новые сведения об импровизации Баха в потсдамском дворце и особенностях оригинального издания BWV 1079 см. в книге: *Милка* 1999).

<sup>2</sup> Работа Баха над «Искусством фуги», начатая на рубеже 1730—1740-х годов, охватывала значительный период времени. При подготовке этого сочинения к печати Бах изменил его общий план, написал новые фуги и каноны, переработал те, которые входили в раннюю версию, и успел подготовить отдельные гравировальные копии (*Abklatschvorlagen*). Одна из них — с записью новой версии канона в увеличении и обращении — сохранилась как Приложение I к Берлинскому автографу P 200. Водяной знак бумаги, на которой этот канон записан, неразличим; почерковедческий анализ указывает на 1747-й — август 1748 года как наиболее вероятное время записи (см.: *Kobayashi* 1988, S. 60).

<sup>3</sup> Копия оригинального издания IV части «Clavierübung» с собственноручными исправлениями и добавлениями И. С. Баха была обнаружена недавно (ныне находится в Национальной библиотеке Парижа: шифр Ms. 17669) и в феврале 1975 года предоставлена для изучения Баховскому институту в Гёттингене. В конце этого рукописного экземпляра на внутренней стороне обложки сохранилась запись прежде неизвестной группы из 14 канонов Баха с заглавием «Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach». Запись BWV 1087 представляет собой один из образцов позднего баховского почерка: К. Вольф относит ее к 1742—1746 годам (см.: *Wolff* 1991, p. 168—170), Й. Кобаяси датирует с 1747-го по август 1748 года (см. *Kobayashi* 1988, S. 60). Возможно, этот экземпляр свидетельствует о замысле нового, переработанного издания.

Годы	Жизнь	Творчество
1748		Credo in unum Deum F-dur BWV 1081 (обработка Credo из Мессы Дж. Б. Бассани; 1747/1748) Шюблеровские хоралы для органа BWV 645—650 <sup>1</sup>
1749	20.I. Венчание Элизабет Юлианы Фридрики Бах и Иоганна Кристофа Альтникола	
	4.IV. Исполнение «Страстей по Иоанну» на Страстную Пятницу (Karfreitag) в церкви Св. Николая (последняя версия)	Семиголосный канон BWV 1078 (1.III.1749, с посвящением «Domine Possessor F-A-B-E-R...»)
	8.VI. Испытание Готлоба Харрера на должность кантора школы Св. Фомы	«Symbolum Nicenum — Dona nobis pacem» из Мессы h-moll BWV 232/II—IV <sup>2</sup> Фрагмент фуги BWV 1080/19 из «Искусства фуги» <sup>3</sup>

<sup>1</sup> «Sechs Chorale von verschiedener Art» BWV 645—650, изданные учеником Баха И. Г. Шюблером, являются в основном органными обработками частей из различных кантат (BWV 140, 93, 10, 6, 137). Хотя точная дата публикации неизвестна, сохранилась личная копия Баха этого издания с его рукописными исправлениями, которые на основе почерковедческого анализа датируются с 1747-го по август 1748 года (см.: *Kobayashi* 1988, S. 59). Возможна датировка и 1749 годом (см.: *Wolff* 1991, p. 184, *NBA KB IV/1*, S. 152—156).

<sup>2</sup> Сведения Швейцера о работе Баха над Мессой в середине 1730-х годов к настоящему времени существенно пересмотрены. Изучение автографа партитуры (Mus. ms. Bach P 180) и остальных сохранившихся источников дало возможность установить, что, в отличие от большинства других вокальных сочинений Баха, создание Мессы h-moll охватывало не менее двух с половиной десятилетий. На Рождество 1724 года для исполнения в Лейпциге был написан Sanctus. В 1733 году для католического двора в Дрездене были созданы и преподнесены курфюрсту Саксонскому Kyrie и Gloria. Наконец, в последние годы жизни (после августа 1748) Бах добавил Symbolum Nicenum, новую версию Sanctus и заключительные части Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem (см.: *Kobayashi* 1988, S. 61, *Rifkin* 2006, *Wollny* 2009, *NBA*<sup>rev</sup> I).

<sup>3</sup> Фуга BWV 1080/19 дошла до нас в единственном первоисточнике фрагментарно (запись 239 тактов этой фуги существует как Приложение III к Берлинскому автографу P 200). Швейцер не считал ее частью «Искусства фуги» и полагал, что сыновья Баха включили ее в это собрание по ошибке. Высказывались различные мнения об отношении этой фуги к «Искусству фуги» в целом, о достоверности рассказанной в Некрологе истории ее незавершенности, о ее местоположении в цикле и т. д. (см.: *Rust* BG 25, S. XXI, *Nottebohm* 1881, S. 232—246, *Rietsch* 1926, S. 20—21, *Seminar Report* 1975, p. 71—77, *Butler* 1983, p. 44—81, *Bergel* 1985, *Siegele* 1988, S. 219—225, *Вторые Баховские чтения* 1993, с. 84—89, *Schleuning* 1993, S. 152—168, *Вязкова* 2006, с. 294—301, *Милка* 2009, с. 269—313). В настоящее время исследователи единодушны в том, что BWV 1080/19 является неотъемлемой частью «Искусства фуги». На основе особенностей баховского почерка запись ее в Mus. ms. Bach P 200 датируется после августа 1748 (см.: *Kobayashi* 1988, S. 62; ныне высказываются предположения, что Бах продолжал работать до конца 1749 — начала 1750 года, см.: *Wollny* 1997, S. 40—42, *Wolff* 2000, p. 447, *Wollny* 2009, S. 146—147, *Milka* 2010); вместе с завершающими страницами Мессы h-moll она представляет собой один из последних дошедших до нас образцов баховского письма.

<i>Годы</i>	<i>Жизнь</i>	<i>Творчество</i>
1750		
<i>Январь</i>	Вступление Иоганна Кристофа Фридриха Баха в должность придворного музыканта в Бюккебурге	
<i>Март – апрель</i>	Две операции глаз, проведенные английским врачом Джоном Тейлором	
28.VII.	Смерть Иоганна Себастьяна Баха	

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ В ХРОНОГРАФЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вторые Баховские чтения* 1993: Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги». Материалы научной конференции 29—30 марта 1993 / Сост. А. П. Милка. СПб., 1993.
2. *Вязкова* 2006: *Вязкова Е.* «Искусство фуги» И. С. Баха. М., 2006.
3. *Документы жизни и деятельности*: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина. М., 1980.
4. *Друскин* 1982: *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
5. *Друскин* 1987: *Друскин М. С.* Нерешенные вопросы баховедения // *Друскин М. С.* Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 150—171.
6. *Милка* 1999: *Милка А.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999.
7. *Милка* 2009: *Милка А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб., 2009.
8. *Пантицелев* 1986: *Пантицелев Г. Я.* Письма И. С. Баха в архивах СССР // Русская книга о Бахе / Сб. ст. под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. М., 1986. С. 177—183.
9. *Протопопов* 1981: *Протопопов В. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. М., 1981.
10. *Протопопов* 1986: *Протопопов В. В.* Нотные автографы И. С. Баха в СССР // Русская книга о Бахе / Сб. ст. под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. М., 1986. С. 170—176.
11. *Сапонов* 2009: *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски: Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М., 2009.
12. *Собрание документов* 2009: Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. А. Ерохина. СПб., 2009.
13. *Третьи Баховские чтения* 1995: Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир», второй том. Материалы научной конференции 3 мая 1995 / Сост. А. П. Милка. СПб., 1996.
14. *Федоровская* 1999: *Федоровская Л. А.* Автограф Баха — дар польской пианистки // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1997 / Сост. Т. Б. Князевская. М., 1999. С. 211—217.
15. *Форкель* 1987: *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. А. Ерохина; коммент. и послесл. Н. А. Копчевского. М., 1987.
16. *Шабалина* 1999: *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999.
17. *Шабалина* 2007: *Шабалина Т.* Автограф И. С. Баха в Пушкинском Доме // Музыкальная Академия. № 1, 2007. С. 190—200.

18. *Шабалина* 2010: *Шабалина Т.* Открытия в Петербурге: новые факты творческой биографии И. С. Баха // OPERA MUSICOLOGICA. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. № 3 [5], 2010. С. 4—48.
19. *Bach as Organist*: J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices / Ed. by G. Stauffer and E. May. Bloomington, 1986.
20. *Bach Compendium*: Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / von H.-J. Schulze und Chr. Wolff. Bd. I. Vokalwerke, Teile 1—4. Leipzig; Dresden, 1985—1989.
21. *Bach-Dokumente*: Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von W. Neumann (Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel und Leipzig, 1963—2008. Bde 1—7.
22. *Bachfest* 1981: Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog / Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Kassel, 1981.
23. *Bach Handbuch* 1999: Bach Handbuch / Hrsg. von K. Küster. Kassel; Basel etc., 1999.
24. *Bach-Lexikon* 2000: Das Bach-Lexikon / Hrsg. von M. Heinemann. Laaber, 2000.
25. *Bach Perspectives* 1: Bach Perspectives 1 / Ed. by R. Stinson. Lincoln, 1995.
26. *Bach Perspectives* 2: Bach Perspectives 2: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-century Music Trade / Ed. by G. Stauffer. Lincoln, 1996.
27. *Bach Perspectives* 3: Bach Perspectives 3: Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith / Ed. by M. Marissen. Lincoln, 1998.
28. *Bach Perspectives* 6: Bach Perspectives 6: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Overture / Ed. by G. Butler. Urbana and Chicago, 2007.
29. *Bach Perspectives* 7: Bach Perspectives 7: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Concerto / Ed. by G. Butler. Urbana and Chicago, 2008.
30. *Bach Studies*: Bach Studies / Ed. by Don O. Franklin. Cambridge; New York, 1989.
31. *Bach Studies* 2: Bach Studies 2 / Ed. by D. Melamed. Cambridge, 1995.
32. *Bach Tribute*: A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide / Ed. by P. Brainard and R. Robinson. Kassel; Basel; London, 1993.
33. *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV<sup>2a</sup>)* 1998: Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998.
34. *Beißwenger* 1988: *Beißwenger K.* Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers // Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Wiesbaden; Leipzig, 1988. S. 11—39.
35. *Beißwenger* 1992: *Beißwenger K.* Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.
36. *Bergel E.* Bachs letzte Fuge: Die «Kunst der Fuge» — ein zyklisches Werk — Entstehungsgeschichte — Erstausgabe — Ordnungsprinzipien. Bonn, 1985.
37. *Bericht* 1998: «Die Zeit, die Tag und Jahre macht»: Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach. Bericht über das Internationale wissenschaftliche Colloquium aus Anlaß des 80. Geburtstages von Alfred Dürr, Göttingen, 13.—15. März 1998 / Hrsg. von M. Staehelin. Göttingen, 2001.
38. *Besseler* 1955: *Besseler H.* Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs // Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage. Leipzig, 1955. S. 115—128.
39. *Blaut, Schulze* 2008: *Blaut S., Schulze H.-J.* «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält» BWV 1128 — Quellenkundliche und stilistische Überlegungen // BJ 2008. S. 11—32.
40. *Blume* 1928: *Blume F.* Eine unbekannte Violinsonate von Joh. Seb. Bach // BJ 1928. S. 96—118.
41. *Brainard* 1969: *Brainard P.* Bach's Parody Procedure and St. Matthew Passion // Journal of the American Musicological Society XXII, 1969. P. 241—260.
42. *Brainard* 1974: *Brainard P.* Cantata 21 Revisited // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel. Kassel, 1974. P. 231—242.
43. *Breckhoff* 1965: *Breckhoff W.* Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. Diss. Tübingen, 1965.

44. *Breig* 1976: *Breig W.* Bachs Violinkonzert d-moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte // BJ 1976. S. 7—34.
45. *Breig* 1979: *Breig W.* Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts // Archiv für Musikwissenschaft XXXVI, 1979. S. 21—48.
46. *Breig* 1983: *Breig W.* Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen — Versuch eines neuen Zugangs // Archiv für Musikwissenschaft XL, 1983. S. 77—101.
47. *Breig* 1986: *Breig W.* The «Great Eighteen» Chorales: Bach's Revisional Process and the Genesis of the Work // J. S. Bach as Organist. Bloomington, 1986. P. 102—120.
48. *Breig* 2004: *Breig W.* Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067 // BJ 2004. S. 41—63.
49. *Brokaw* 1985: *Brokaw J.* Recent Research on the Sources and Genesis of Bach's *Well-Tempered Clavier*, Book II // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XVI. No. 1. 1985. P. 17—35.
50. *Butler* 1983: *Butler G.* Ordering Problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved // The Musical Quarterly 69, 1983. P. 44—81.
51. *Butler* 1988: *Butler G.* Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen // BJ 1988. S. 219—221.
52. *Butler* 1990: *Butler G.* Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print with a Companion Study of the Canonic Variations on «Vom Himmel Hoch», BWV 769. Durham and London, 1990.
53. *Butler* 2000: *Butler G.* J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über «Vom Himmel hoch» (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der «Fassung letzter Hand» // BJ 2000. S. 9—34.
54. *Butt* 1991: *Butt J.* Bach: Mass in B Minor. Cambridge, 1991.
55. *Cambridge Companion*: The Cambridge Companion to Bach / Ed. by J. Butt. Cambridge, 1999.
56. *Crean* 2009: *Crean E. G. H.* Stölzel's *Practischer Beweis*: A Hitherto Unconsidered Source for J. S. Bach's Fourteen Canons // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XL. No. 2. 2009. P. 1—21.
57. *Dadelsen* 1957: *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises // Tübinger Bach-Studien, Heft 1. Trossingen, 1957.
58. *Dadelsen* 1958: *Dadelsen G. von.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5. Trossingen, 1958.
59. *Dadelsen* 1962: *Dadelsen G. von.* Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs // Hans Albrecht in Memoriam. Kassel, 1962. S. 116—120.
60. *Dadelsen* 1963: *Dadelsen G. von.* Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins // Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963. S. 74—79.
61. *Dadelsen* 1983: *Dadelsen G. von.* Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957—1982. Laaber, 1983.
62. *Dadelsen* 1985: *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zu Bachs Cembalokonzerten // Bach-Konferenz Leipzig 1985. S. 237—240.
63. *Daw* 1976: *Daw St.* Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, P 802, P 803 // The Organ Yearbook, 1976. Vol. VII. P. 31—58.
64. *Dirksen* 2003: *Dirksen P.* Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528) // BJ 2003. S. 7—36.
65. *Dürr* 1951: *Dürr A.* Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs // Bach-Studien 4. Leipzig, 1951.
66. *Dürr* 1953: *Dürr A.* Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037 // BJ 1953. S. 51—80.
67. *Dürr* 1976: *Dürr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Auflage. Kassel; Basel etc., 1976.
68. *Dürr* 1970: *Dürr A.* Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas // BJ 1970. S. 44—65.

69. Dürr 1975a: *Dürr A.* [Hrsg.] Bach, Sonate C-dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-dur, g-moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020 überliefert als Werke J. S. Bachs. Kassel, 1975.
70. Dürr 1975b: *Dürr A.* Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts // BJ 1975. S. 63—69.
71. Dürr 1981a: *Dürr A.* Ergänzung zum Kritischen Bericht: Sonata A-dur für Flauto Traverso und Cembalo BWV 1032. Kassel; Leipzig, 1981.
72. Dürr 1981b: *Dürr A.* Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. 4. Auflage. Kassel; München, 1981.
73. Dürr 1985a: *Dürr A.* The Historical Background of the Composition of Johann Sebastian Bach's *Clavier Suite* // Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XVI. No. 1, 1985. P. 53—68.
74. Dürr 1985b: *Dürr A.* Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 5., überarbeitete Auflage. Kassel, 1985. Bde 1—2.
75. Dürr 1988: *Dürr A.* Im Mittelpunkt Bach: Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Kassel, 1988.
76. Dürr 1992: *Dürr A.* Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. 2. Auflage. Kassel & München, 1992.
77. Dürr 1995: *Dürr A.* Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713 // BJ 1995. S. 183—184.
78. Dürr 2000: *Dürr A.* Johann Sebastian Bach: Die Kantaten. 8. Auflage. Kassel; Basel etc., 2000.
79. Eichberg 1975: *Eichberg H.* Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken // BJ 1975. S. 7—49.
80. Eisert 1994: *Eisert Chr.* Die Clavier-Toccaten BWV 910—916 von Johann Sebastian Bach: Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks. Mainz, 1994.
81. Emery 1952: *Emery W.* Notes on Bach's Organ Works. Vol. I: Eight Short Preludes and Fugues. London, 1952.
82. Emery 1953: *Emery W.* The London Autograph of «The Forty-eight» // Music and Letters XXXIV, 1953. P. 106—123.
83. Emery 1957: *Emery W.* Notes on Bach's Organ Works. Vol. IV—V: Six Sonatas for Two Manuals and Pedal. London, 1957.
84. Emery 1963: *Emery W.* A Note on the History of Bach's Canonic Variations // The Musical Times 104, 1963. P. 32—33.
85. Emery 1964: *Emery W.* Schmid and the Goldberg // The Musical Times 105, 1964. P. 350.
86. Emery 1974: *Emery W.* Cadence and Chronology // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel. Kassel, 1974. P. 156—164.
87. Eppstein 1964: *Eppstein H.* Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019) // Archiv für Musikwissenschaft XXI, 1964. S. 217—242.
88. Eppstein 1965: *Eppstein H.* J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehung zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027) // Die Musikforschung XVIII, 1965. S. 126—137.
89. Eppstein 1966: *Eppstein H.* Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala, 1966.
90. Eppstein 1972: *Eppstein H.* Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbass // BJ 1972. S. 12—23.
91. Eppstein 1976: *Eppstein H.* Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument // BJ 1976. S. 35—57.
92. *Faksimile:* Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Leipzig, 1955—
93. Fedorowskaja 1989: *Fedorowskaja L. A.* Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin // BJ 1989. S. 55—63.
94. Fedorowskaja 1990: *Fedorowskaja L. A.* Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen // BJ 1990. S. 27—35.

95. *Festschrift Friedrich Blume*: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963.
96. *Forchert 2000*: *Forchert A.* Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber, 2000.
97. *Franklin 1989*: *Franklin Don O.* Reconstructing the *Urpartitur* for WTC II: A Study of the «London Autograph» // *Bach Studies*, 1989. P. 240—278.
98. *Frickel 1994*: *Frickel K. H.* Genealogie der Musikerfamilie Bach: Daten — Fakten — Hypothesen. Niederwerrn, 1994.
99. *Fröde 1991*: *Fröde Ch.* Zur Entstehung der Kantate «Ihr Tore zu Zion» (BWV 193) // *BJ* 1991. S. 183—185.
100. *Geck 1970*: *Geck M.* Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten // *Die Musikforschung* XXIII, 1970. S. 139—152.
101. *Geck 2000*: *Geck M.* Bach: Leben und Werk. Reinbek bey Hamburg, 2000.
102. *Glöckner 1981*: *Glöckner A.* Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735 // *BJ* 1981. S. 43—75.
103. *Glöckner 1985*: *Glöckner A.* Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs // *BJ* 1985. S. 159—164.
104. *Glöckner 1988*: *Glöckner A.* Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 «Nach dir, Herr, verlanget mich» // *BJ* 1988. S. 195—203.
105. *Glöckner 2002*: *Glöckner A.* Neues zum Thema Bach und die Oper seiner Zeit // *BJ* 2002. S. 172—174.
106. *Glöckner 2002*: *Glöckner A.* Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a — eine genuine Weihnachtsmusik? // *BJ* 2002. S. 37—45.
107. *Glöckner 2008*: *Glöckner A.* Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig — Neue Quellen (Teil I) // *BJ* 2008. S. 159—201.
108. *Glöckner 2009*: *Glöckner A.* Ein weiterer Kantatenjahrgang Gottfried Heinrich Stölzels in Bachs Aufführungsrepertoire? // *BJ* 2009. S. 95—116.
109. *Gojowy 1965*: *Gojowy D.* Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspasion // *BJ* 1965. S. 86—134.
110. *Häfner 1975*: *Häfner K.* Der Picander-Jahrgang // *BJ* 1975. S. 70—113.
111. *Hartmann 1986*: *Hartmann G.* Authentischer Bach-Elbel. Marginalie zu einem der angeblichen Bach-Choräle der Neumeister-Sammlung // *Neue Zeitschrift für Musik* 147/4. S. 4—6.
112. *Herz 1970*: *Herz G.* BWV 131 Bach's First Cantata // *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday.* New York, 1970. P. 272—291.
113. *Herz 1984*: *Herz G.* Bach-Quellen in Amerika / *Bach Sources in America.* Kassel; Basel etc., 1984.
114. *Hiemke 2007*: *Hiemke S.* Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein. Kassel, Basel etc., 2007.
115. *Hill 1985*: *Hill R.* Echtheit angezweifelt. Style and Authenticity in two Suites Attributed to Bach // *Early Music* XIII, 1985. P. 248—255.
116. *Hill 1987*: *Hill R.* The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach. Diss. Harvard University, 1987.
117. *Hobohm 1973*: *Hobohm W.* Neue «Texte zur Leipziger Kirchen-Music» // *BJ* 1973. S. 5—32.
118. *Hofmann 1989*: *Hofmann K.* Johann Sebastian Bachs Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung // *BJ* 1989. S. 43—54.
119. *Hofmann 1990*: *Hofmann K.* Alte und neue Überlegungen zu der Kantate «Non sa che sia dolore» BWV 209 // *BJ* 1990. S. 7—25.
120. *Hofmann 1993*: *Hofmann K.* Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender // *BJ* 1993. S. 9—29.
121. *Hofmann 1999*: *Hofmann K.* Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-dur (BWV 525) und der Sonate A-dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032) // *BJ* 1999. S. 67—79.

122. *Hofmann* 2002: *Hofmann K.* Anmerkungen zum Problem «Picander-Jahrgang» // *Bach in Leipzig — Bach und Leipzig: Konferenzbericht Leipzig 2000* / Hrsg. von U. Leisinger. Hildesheim, 2002. S. 69—87.
123. *Isoyama* 2004: *Isoyama T.* Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate «Vergnügte Pleißenstadt» BWV 216 // *BJ* 2004. S. 199—208.
124. *Jones* 2007: *Jones R.* The Creative Development of Johann Sebastian Bach: Music to Delight the Spirit. Volume 1: 1695—1717. Oxford, 2007.
125. *Kalendarium* 1979: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* / Hrsg. von H.-J. Schulze. 2., rev. Auflage. Leipzig, 1979.
126. *Kalendarium* 2008: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Erweiterte Neuausgabe* / Hrsg. von A. Glöckner. Leipzig, 2008.
127. *Kast* 1958: *Kast P.* Die Bach-Handschriften von Berliner Staatsbibliothek // *Tübinger Bach-Studien*, Heft 2/3. Trossingen, 1958.
128. *Keller* 1937: *Keller H.* Unechte Orgelwerke Bachs // *BJ* 1937. S. 59—82.
129. *Keller* 1948: *Keller H.* Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948.
130. *Keller* 1950: *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
131. *Kilian* 1962: *Kilian D.* Studie über Bachs Fantasie und Fuge c-moll (BWV 562) // *Hans Albrecht in Memoriam*. Kassel, 1962. S. 127—135.
132. *Kilian* 1978: *Kilian D.* Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs // *BJ* 1978. S. 61—72.
133. *Klotz* 1966: *Klotz H.* Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk «Vom Himmel hoch, da komm ich her». Eine Entgegnung auf Walter Emery, «On Evidence of Derivation» and «A Note on the History of Bach's Canonic Variations» // *Die Musikforschung* XIX, 1966. S. 295—304.
134. *Kobayashi* 1971: *Kobayashi Y.* Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs — Choral: Aus der Tiefen // *BJ* 1971. S. 5—12.
135. *Kobayashi* 1988: *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *BJ* 1988. S. 7—72.
136. *Kobayashi* 1989: *Kobayashi Y.* Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung // *Neue Bach-Ausgabe*, Ser. IX. Bd. 2. Leipzig, 1989.
137. *Kobayashi* 1995: *Kobayashi Y.* Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs // *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock* 11.—13. September 1990 / Hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze. Kologne, 1995. S. 290—310.
138. *Kobayashi, Beisswenger* 2007: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs: Katalog und Dokumentation* / Hrsg. von Y. Kobayashi und K. Beisswenger // *Neue Bach-Ausgabe*. Ser. IX, Bd. 3. Kassel; Basel etc., 2007. Textband.
139. *Koch* 2009: *Koch E.* «Aus der Tieffen...» — Zum Entstehungskontext der Kantate BWV 131 von Johann Sebastian Bach // *BJ* 2009. S. 75—94.
140. *Kock* 1995: *Kock H.* Genealogisches Lexikon der Familie Bach. Wechmar, 1995.
141. *Küster* 1996: *Küster K.* Der junge Bach. Stuttgart, 1996.
142. *Langusch* 2007: *Langusch S.* «...auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation...» — Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44 // *BJ* 2007. S. 9—43.
143. *Leaver* 1985: *Leaver R.* Bach and Hymnody. The Evidence of the *Orgelbüchlein* // *Early Music* XIII, 1985. P. 227—236.
144. *Leavis* 1979: *Leavis R.* Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-moll // *BJ* 1979. S. 19—28.
145. *Löhlein* 1981: *Löhlein H.-H.* [Vorwort zu:] Johann Sebastian Bach, *Orgelbüchlein* BWV 599—644 / Faksimile des Autographs. Leipzig; Kassel, 1981.
146. *Ludewig* 2000: *Ludewig R.* Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin: Persönlichkeit, Krankheiten, Operationen, Ärzte, Tod, Reliquien, Denkmäler und Ruhestätten des Thomaskantors. Grimma, 2000.

147. *Marissen* 1985: *Marissen M.* A Trio in C major for Recorder, Violin and Continuo by J. S. Bach? // *Early Music* XIII, 1985. P. 384—390.
148. *Marshall* 1972: *Marshall R. L.* The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Princeton, 1972. Vol. 1—2.
149. *Marshall* 1979: *Marshall R. L.* J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology // *Journal of the American Musicological Society* XXXII, 1979. P. 463—498.
150. *Marshall* 1989: *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989.
151. *Marshall* 2000: *Marshall R. L.* Toward a Twenty-First-Century Bach Biography // *The Musical Quarterly* 2000. No 3. P. 497—525.
152. *Maul* 2001: *Maul M.* «Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein». Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach // *BJ* 2001. S. 7—22.
153. *Maul, Wollny* 2003: *Maul M., Wollny P.* Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760 // *BJ* 2003. S. 97—141.
154. *Maul* 2004a: *Maul M.* Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera // *BJ* 2004. S. 101—119.
155. *Maul* 2004b: *Maul M.* Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709) // *BJ* 2004. S. 157—168.
156. *Maul* 2005: *Maul M.* «Alles mit Gott und nichts ohn' ihn» — Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach // *BJ* 2005. S. 7—34.
157. *May* 1974: *May E.* J. G. Walther and the Lost Weimar Autographs of Bach's Organ Works // *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*. Kassel, 1974. P. 264—282.
158. *May* 1986: *May E.* The Types, Uses, and Historical Position of Bach's Organ Chorales // *J. S. Bach as Organist*. Bloomington, 1986. P. 81—101.
159. *Melamed* 1993: *Melamed D.* Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten // *BJ* 1993. S. 213—216.
160. *Melamed* 1995: *Melamed D.* J. S. Bach and the German Motet. Cambridge (Mass.), 1995.
161. *Mendel* 1960: *Mendel A.* Recent Developments in Bach Chronology // *The Musical Quarterly*, 1960. P. 283—300.
162. *Milka* 2010: *Milka A.* Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge // *BJ* 2010. S. 53—68.
163. *Neue Bach-Ausgabe*: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. 1954—2007. Revidierte Edition (NBA<sup>rev</sup>). 2010—
164. *The New Grove Bach Family*: The New Grove Bach Family / Ed. by Chr. Wolff, W. Emery, R. Jones, U. Helm, E. Warburton, E. Derr. London, 1997.
165. *Nottebohm* 1881: *Nottebohm G.* J. S. Bachs letzte Fuge // *Musik-Welt*, 1881. № 20, 21. S. 232—246.
166. *Oxford Composer Companions*: Oxford Composer Companions: J. S. Bach / Ed. by M. Boyd. Oxford, 1999.
167. *Petzoldt* 1993: *Petzoldt M.* «Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last». Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21' // *BJ* 1993. S. 31—46.
168. *Petzoldt* 2000: *Petzoldt M.* Bach-Almanach: Ereignisse und Kurzgeschichten für jeden Tag. Leipzig, 2000.
169. *Pfau* 2008: *Pfau M.-R.* Ein unbekanntes Leipziger Kantatentextheft aus dem Jahr 1735 — Neues zum Thema Bach und Stölzel // *BJ* 2008. S. 99—122.
170. *Platen* 1991: *Platen E.* Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. Kassel, 1991.

171. *Protz* 1957: *Protz A.* Zu Johann Sebastian Bachs «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo» // Die Musikforschung X, 1957. S. 405—408.
172. *Rampe, Sackmann* 2000: *Rampe S., Sackmann D.* Bachs Orchestermusik: Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel; Basel etc., 2000.
173. *Report* 1962: Report of the Eighth Congress, New York, 1961. Kassel; Basel etc., 1962.
174. *Rietsch* 1926: *Rietsch H.* Zur Kunst der Fuge von J. S. Bach // BJ 1926. S. 1—22.
175. *Rifkin* 1975: *Rifkin J.* The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion // The Musical Quarterly, 1975. P. 360—387.
176. *Rifkin* 1997: *Rifkin J.* Besetzung — Entstehung — Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068 // BJ 1997. S. 169—176.
177. *Rifkin* 2006: Johann Sebastian Bach, Messe h-moll / Mass in B minor BWV 232 / hrsg. von J. Rifkin. Wiesbaden, 2006.
178. *Rifkin* 2007: *Rifkin J.* The «B-Minor Flute Suite» Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067 // Bach Perspectives 6: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Overture / Ed. by G. Butler. Urbana and Chicago, 2007. P. 1—98.
179. *Rifkin* 2008: *Rifkin J.* Notenformen und Nachtragsstimmen — Zur Chronologie der Kantaten «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes» BWV 76 und «Also hat Gott die Welt geliebt» BWV 68 // BJ 2008. S. 203—228.
180. *Robinson* 1932: *Robinson P.* The St. Matthew Passion and other Bach Inquiries // The Musical Times 1932. P. 1068—1069.
181. *Rust* BG: *Rust W.* [Hrsg.] Bach-Gesamtausgabe. Joh. Seb. Bach's Werke. Leipzig, 1851—1881.
182. *Schabalina* 2004: *Schabalina T.* Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199 // BJ 2004. S. 11—39.
183. *Schabalina* 2007: *Schabalina T.* Zur Echtheit von zwei Briefen aus dem Glinka-Museum in Moskau // BJ 2007. S. 179—196.
184. *Schabalina* 2008: *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg. Neue Quellen zur Leipziger Musikgeschichte sowie zur Kompositions- und Aufführungstätigkeit Johann Sebastian Bachs // BJ 2008. S. 33—98.
185. *Schabalina* 2009: *Schabalina T.* «Texte zur Music» in Sankt Petersburg — Weitere Funde // BJ 2009. S. 11—48.
186. *Schabalina* 2010: *Schabalina T.* Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Kantaten BWV 34 und 34a // BJ 2010. S. 95—109.
187. *Scheide* 1961: *Scheide W. H.* Nochmals Mizlers Kantatenbericht — Eine Erwiderung // Die Musikforschung XIV. 1961. S. 423—427.
188. *Scheide* 1976: *Scheide W.* Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs // BJ 1976. S. 79—94.
189. *Scheide* 1980: *Scheide W.* Bach und der Picander-Jahrgang — Eine Erwiderung // BJ 1980. S. 47—51.
190. *Scheide* 1982: *Scheide W.* «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung // BJ 1982. S. 81—96.
191. *Scheide* 1983: *Scheide W.* Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach // BJ 1983. S. 109—113.
192. *Schering* 1921: *Schering A.* Über Bachs Parodieverfahren // BJ 1921. S. 49—95.
193. *Schleuning* 1993: *Schleuning P.* Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»: Ideologien, Entstehung, Analyse. Munich; Kassel, 1993.
194. *Schmaljuss* 1970: *Schmaljuss H.* Johann Sebastian Bachs «Actus tragicus» (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte // BJ 1970. S. 36—43.
195. *Schmidt* 1976: *Schmidt H.* Bach's C-major Orchestral Suite: A New Look at Possible Origins // Music & Letters LVII, 1976. P. 152—163.

196. *Schmieder* 1990: *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden, 1990.
197. *Schulze* 1979a: *Schulze H.-J.* Ein «Dresdner Menuett» im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs // BJ 1979. S. 45—64.
198. *Schulze* 1979b: Johann Sebastian Bach, Konzert c-moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062, Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032 / Faksimile der Autographen Partitur hrsg. von H.-J. Schulze. Leipzig, 1979.
199. *Schulze* 1981: *Schulze H.-J.* Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und Chronologie // Bach-Studien 6. Leipzig, 1981. S. 9—26.
200. *Schulze* 1984: *Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden, 1984.
201. *Schulze* 2001: Johann Sebastian Bach, Sonate G-dur für Violine und Basso continuo (BWV 1021) und Präludium Cis-dur (BWV 848/1). Mit einer Einführung von H.-J. Schulze / Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Neue Folge. Bd 1. Leipzig, 2001.
202. *Schulze* 2004: *Schulze H.-J.* Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik // BJ 2004. S. 209—214.
203. *Schulze* 2007: *Schulze H.-J.* Die Bach-Kantaten: Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Auflage. Leipzig, 2007.
204. *Schulze* 2010: *Schulze H.-J.* Rätselhafte Auftragswerke Johann Sebastian Bachs. Anmerkungen zu einigen Kantatentexten // BJ 2010. S. 69—93.
205. *Seminar Report* 1975: Seminar Report: Bach's Art of Fugue — An Examination of the Sources // Current Musicology XIX, 1975. P. 47—77.
206. *Siegele* 1975: *Siegele U.* Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Neuhausen-Stuttgart, 1975.
207. *Siegele* 1988: *Siegele U.* Wie unvollständig ist Bachs «Kunst der Fuge»? // Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 1988. S. 219—225.
208. *Smend* 1928: *Smend Fr.* Bachs Matthäus-Passion: Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750 // BJ 1928. S. 1—95.
209. *Smend* 1933: *Smend Fr.* Bachs Kanonwerk über «Vom Himmel hoch da komm ich her» // BJ 1933. S. 1—29.
210. *Smend* 1940—1948: *Smend Fr.* Bachs Markus-Passion // BJ 1940—1948. S. 1—35.
211. *Smend* 1951: *Smend Fr.* Bach in Köthen. Berlin, 1951.
212. *Spitta* 1873, 1880: *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1873, 1880. Bde 1—2.
213. *Stauffer* 1980: *Stauffer G.* The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach // Studies in Musicology, ser. 3, № 27. Ann Arbor, 1980.
214. *Stauffer* 1989: *Stauffer G.* «This Fantasia ... Never Had its Like»: on the Enigma and Chronology of Bach's Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor, BWV 903 // Bach Studies, ed. by Don O. Franklin. Cambridge, 1989. P. 160—182.
215. *Stauffer* 1997: *Stauffer G.* Bach, The Mass in B Minor: The Great Catholic Mass. New York, 1997.
216. *Stinson* 1985: *Stinson R.* Bach's Earliest Autograph // The Musical Quarterly, 1985. P. 235—263.
217. *Stinson* 1989a: *Stinson R.* The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study in Reception History. Durham and London, 1989.
218. *Stinson* 1989b: *Stinson R.* Three Organ-trio Transcriptions from the Bach Circle: Keys to a Lost Bach Chamber Work // Bach Studies. Cambridge, 1989. P. 125—159.
219. *Stinson* 1996: *Stinson R.* Bach: The Orgelbüchlein. New York, 1996.
220. *Stinson* 2001: *Stinson R. J. S.* Bach's Great Eighteen Organ Chorales. Oxford; New York, 2001.

221. *Streck* 1971: *Streck H.* Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs // *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* V, 1971.
222. *Swack* 1995a: *Swack J.* J. S. Bach's A-Major Flute Sonata BWV 1032 Revisited // *Bach Studies* 2. Cambridge, 1995. P. 154—174.
223. *Swack* 1995b: *Swack J.* Quantz and the Sonata in Eb major for Flute and Cembalo, BWV 1031 // *Early Music*, February 1995. P. 31—53.
224. *Symposium 2007: Understanding Bach's B-minor Mass. Discussion Book. Vol. I. Full Papers by the Speakers at the Symposium on 2, 3, and 4 November 2007* / Ed. by Y. Tomita, E. Crean and J. Mills. Belfast, 2007.
225. *Talle* 2003: *Talle A.* Nürnberg, Darmstadt, Köthen — Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts // *BJ* 2003. S. 143—172.
226. *Terry* 1917: *Terry Ch. S.* «The Orgelbüchlein»: Another Bach Problem // *The Musical Times*. 1917. 58 / 887—889. P. 9—11, 60—62, 107—109.
227. *Terry* 1933: *Terry Ch. S.* Bach: A Biography. London, 1933.
228. *Tomita* 1990: *Tomita Y.* J. S. Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A Study of its Aim, Historical Significance and Compiling Process. Diss. Leeds, 1990.
229. *Tomita* 1993, 1995: *Tomita Y.* J. S. Bach's «Das Wohltemperierte Clavier II». A Critical Commentary. Vol. I: Autograph Manuscripts. Leeds, 1993; Vol. II: All the Extant Manuscripts. Leeds, 1995.
230. *Weiss*, *Kobayashi* 1985: *Weiss W., Kobayashi Y.* Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // *Neue Bach-Ausgabe. Ser. IX. Bd. 1. Textband.* Leipzig & Kassel, 1985.
231. *Williams* 1980—1984: *Williams P.* The Organ Music of J. S. Bach. Cambridge, 1980—1984. Vol. 1—3.
232. *Williams* 2003: *Williams P.* The Organ Music of J. S. Bach. 2nd ed. Cambridge, 2003.
233. *Williams* 2007: *Williams P.* J. S. Bach: A Life in Music. Cambridge, 2007.
234. *Wolf* 2009: *Wolf U., Hahn O., Wolff T.* Wer schrieb was? Röntgenfluoreszenzanalyse am Autograph von J. S. Bachs Messe in h-Moll BWV 232 // *BJ* 2009. S. 117—133.
235. *Wolff* 1991: *Wolff Chr.* Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge; London, 1991.
236. *Wolff* 1997: *Wolff Chr.* Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral «Der Tag ist so freudenreich» BWV 719 // *BJ* 1997. S. 155—167.
237. *Wolff* 2000: *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000.
238. *Wolff* 2009: *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll. Kassel, etc., 2009.
239. *Wollny* 1994: *Wollny P.* Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext // *BJ* 1994. S. 25—39.
240. *Wollny* 1997: *Wollny P.* Neue Bach-Funde // *BJ* 1997. S. 7—50.
241. *Wollny* 1998: *Wollny P.* Alte Bach-Funde // *BJ* 1998. S. 137—148.
242. *Wollny* 2002: *Wollny P.* Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle — Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland // *BJ* 2002. S. 29—60.
243. *Wollny* 2008: *Wollny P.* «Bekennen will ich seinen Namen» — Authentizität, Bestimmung und Kontext der Arie BWV 200. Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Rezeption von Werken Gottfried Heinrich Stölzels // *BJ* 2008. S. 123—158.
244. *Wollny, Maul* 2008: *Wollny P., Maul M.* The Weimar Organ Tablature: Bach's Earliest Autographs // *Understanding Bach. Vol. 3.* 2008. P. 67—74.
245. *Wollny* 2009: *Wollny P.* Beobachtungen am Autograph der h-Moll-Messe // *BJ* 2009. S. 135—151.
246. *Wollny* 2010: *Wollny P.* Zwei Bach-Funde in Mügeln. C. P. E. Bach, Picander und die Leipziger Kirchenmusik in den 1730er Jahren // *BJ* 2010. S. 111—151.
247. *Zietz* 1969: *Zietz H.* Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem «Krebs'schen Nachlass» unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach // *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1.* Hamburg, 1969.

## УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ И. С. БАХА

Указатель сочинений И. С. Баха построен в виде таблицы, в которой приведены:

- название произведения,
- ссылки, которыми пользуется А. Швейцер: на том академического издания Баховского общества (в тексте помечены буквой «Б») и /или на том издания Петерса (номер тома обозначен римскими цифрами, номер страницы или номер сочинения внутри тома — арабскими цифрами),
- номер произведения по Указателю Шмидера (BWV),
- страницы настоящего издания.

Для кантат, нумерация которых повсеместно дается по Указателю Шмидера, ссылки на иные источники и издания отсутствуют.

Если установить номер сочинения по Указателю Шмидера не представлялось возможным, рядом с номером страницы в скобках был поставлен знак вопроса, например: 199 (?).

Группе сочинений, образующих сборник (Органная книжка, Шюблеровские хоралы, Хорошо темперированный клавир и т. д.), соответствует общая ссылка на страницу данного издания. (Входящие в цикл пьесы расшифровываются только в том случае, если они упоминаются в тексте.)

Ссылки на страницы послесловий и Хронографа даны курсивом.

В Указателе наследие И. С. Баха разбито на группы — Кантаты; Пассионы и оратории; Органные сочинения; Клавирные сочинения и т. д. Внутри групп произведения размещены по алфавиту. Для удобства пользования Указателем камерно-инструментальные сочинения и (частично) концерты расположены в соответствии с типом инструментального состава: для флейты, скрипки и виолончели (соло), для скрипки, виолы да гамба, флейты (с сопровождением) и т. д. Инструментальные сочинения, составляющие сборник (например, Французские сюиты), чередуются согласно установившейся нумерации (Сюита № 1, Сюита № 2 и т. п.), а одножанровые органные и клавирные произведения следуют друг за другом в соответствии с тональным принципом (Прелюдия и fuga C-dur, Прелюдия и fuga D-dur и т. д.). Кантаты расположены в основном Указателе в алфавитном порядке; в Приложении I дан их список по нумерации Шмидера.

В Указателе перечислены сочинения, в отношении которых авторство И. С. Баха на сегодняшний день достаточно достоверно. Произведения, принадлежность которых И. С. Баху сомнительна, вынесены в Приложение II. Там же даны сочинения, ранее считавшиеся баховскими, а ныне атрибутированные как произведения других авторов.

В Указателе включены только те произведения, которые упоминаются в книге Швейцера, послесловиях и Хронографе.

Указатель выполнен Т. В. Шабалиной при участии Н. И. Енукидзе.

## КАНАТАТЫ

<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	BWV 2	369, 521, 575–576, 615, 635, 709
<i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>	BWV 3	565, 712
<i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>	BWV 58	377–378, 486–487, 579, 584–585, 607–608, 633, 717
<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i>	BWV 135	371, 576, 633, 710
<i>Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe</i>	BWV 162	386, 403–404, 599, 698, 706
<i>Ach, lieben Christen, seid getrost</i>	BWV 114	333–334, 391, 470, 570–572, 577, 632, 634, 710
<i>Ach wie flüchtig, ach wie nichtig</i>	BWV 26	349, 363, 371, 568–569, 591, 632, 711
<i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i>	BWV 33	420, 573, 607, 635, 710
<i>Alles nur nach Gottes Willen</i>	BWV 72	342, 449, 479, 541–542, 634, 716
<i>Alles, was von Gott geboren</i>	BWV 80a	412, 483, 697
<i>Also hat Gott die Welt geliebt</i>	BWV 68	177, 382, 521, 546, 549, 634, 714
<i>Am Abend aber desseligen Sabbats</i>	BWV 42	294, 383, 551–552, 579, 599, 613, 632, 709, 713
<i>Amore traditore</i>	BWV 203	516
<i>Angenehmes Wiederau</i>	BWV 30a	400, 513, 515, 557, 728
<i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>	BWV 186	416–417, 593, 634–635, 705
<i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>	BWV 186a	699
<i>Auf Christi Himmelfahrt allein</i>	BWV 128	380, 546, 549, 714
<i>Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten</i>	BWV 207a	381, 502, 726
<i>Auf! süß entzückende Gewalt</i>	BWV	715
	Anh. I	196
<i>Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir</i>	BWV 131	397, 399–400, 632, 635, 692
<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	BWV 38	11, 521, 572, 607, 633, 635–636, 711
<i>Barmherziges Herze der ewigen Liebe</i>	BWV 185	408, 636, 698–699, 705
<i>Bekennen will ich seinen Namen</i>	BWV 200	732
<i>Bereitet die Wege, bereitet die Bahn</i>	BWV 132	409, 613, 698
<i>Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen</i>	BWV 87	381–382, 546–547, 633, 714
<i>Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht</i>	BWV 205a	501, 510, 724
<i>Bleib bei uns, denn es will Abend werden</i>	BWV 6	550–551, 579, 635, 709, 713, 736
<i>Brieh dem Hungrigen dein Brot</i>	BWV 39	174, 340–341, 344, 375, 554, 716
<i>Bringet dem Herrn Ehre seines Namens</i>	BWV 148	452, 634, 706
<i>Christ lag in Todes Banden</i>	BWV 4	10, 376, 423, 692, 708–709, 713
<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i>	BWV 7	11, 177, 349, 362, 456, 562, 567, 579, 585, 710, 722

<i>Christen, ätzt diesen Tag</i>	BWV 63	384, 417, 595, 631, 634, 697, 707
<i>Christum wir sollen loben schon</i>	BWV 121	370, 410, 521, 563, 635, 711
<i>Christus, der ist mein Leben</i>	BWV 95	121, 364, 376, 480, 485, 561, 578–579, 599, 609, 632, 634, 706
<i>Darzu ist erschienen der Sohn Gottes</i>	BWV 40	365, 417–418, 541, 707
<i>Das neugeborne Kindelein</i>	BWV 122	366, 563–564, 599, 633, 635– 636, 712
<i>Dem Gerechten muß das Licht</i>	BWV 195	732
<i>Der Friede sei mit dir</i>	BWV 158	405, 633
<i>Der Herr denket an uns</i>	BWV 196	613, 692
<i>Der Herr ist freundlich dem, der auf ihn harret</i>	BWV	
	Anh. I 211	719
<i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i>	BWV 112	480–481, 722
<i>Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück</i>	BWV 66a	700
<i>Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert</i>	BWV 31	294, 376–377, 386, 406–407, 409, 595, 634–635, 698–699
<i>Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne</i>	BWV	701
	Anh. I 6	
<i>Die Elenden sollen essen</i>	BWV 75	295, 415, 634–635, 705
<i>Die Freude reget sich</i>	BWV 36b	497, 726
<i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>	BWV 76	368, 400, 415–416, 605, 630, 633, 635, 705
<i>Die Zeit, die Tag und Jahre macht</i>	BWV 134a	413, 497, 700
<i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i>	BWV 116	577, 607, 632, 635–636, 711
<i>Du Hirte Israel, höre</i>	BWV 104	181, 451, 564, 606, 633–634, 709
<i>Du sollt Gott, deinen Herren, lieben</i>	BWV 77	342, 450–451, 612, 706
<i>Du wahrer Gott und Davids Sohn</i>	BWV 23	422–423, 434, 542, 593, 633, 635, 704, 713
<i>Durchlauchtster Leopold</i>	BWV 173a	496, 550, 704
<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	BWV 197a	474, 719, 726
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	BWV 80	11, 36, 171–172, 178, 180, 365, 373, 412, 480, 483, 485, 545, 561, 629, 632, 634, 734
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	BWV 80b	711
<i>Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß</i>	BWV 134	413, 497, 708
<i>Ein ungefärbt Gemüte</i>	BWV 24	416, 605, 635, 705
<i>Entfernet euch, ihr heitern Sterne</i>	BWV	
	Anh. I 9	718
<i>Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen</i>	BWV 249a	712, 729

<i>Er ruft seinen Schafen mit Namen</i>	BWV 175	546, 550, 611, 714
<i>Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz</i>	BWV 136	451, 541, 705
<i>Erfreut euch, ihr Herzen</i>	BWV 66	550, 579, 599, 634, 708
<i>Erfreute Zeit im neuen Bunde</i>	BWV 83	371, 387, 422, 633, 708
<i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i>	BWV 126	368, 573–574, 712
<i>Erhöhtes Fleisch und Blut</i>	BWV 173	380, 496–497, 635–636, 709, 718
<i>Erschallet, ihr Lieder</i>	BWV 172	379, 423–424, 477, 612, 634, 696, 709
<i>Erwählte Pleißenstadt</i>	BWV 216a	502, 719
<i>Erwünschtes Freudenlicht</i>	BWV 184	424, 632, 634, 709, 718
<i>Es erhob sich ein Streit</i>	BWV 19	365–366, 446–448, 483, 573–574, 619, 632, 634, 717
<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	BWV 9	368, 480, 482, 561, 632, 723
<i>Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist</i>	BWV 45	554–555, 716
<i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i>	BWV 176	341, 344, 554–555, 714
<i>Es ist euch gut, daß ich hingehe</i>	BWV 108	370, 521, 546–548, 634, 713
<i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe</i>	BWV 25	381, 468, 492, 587, 611, 632, 634, 706
<i>Es lebe der König, der Vater im Lande</i>	BWV	723
	Anh. I 11	
<i>Es reißet euch ein schrecklich Ende</i>	BWV 90	394, 557, 633, 707
<i>Es wartet alles auf dich</i>	BWV 187	541, 554, 579, 583, 599, 632, 634, 636, 716
<i>Falsche Welt, dir traue ich nicht</i>	BWV 52	294, 487, 634, 717
<i>Freue dich, erlöste Schar</i>	BWV 30	513, 557, 728
<i>Froher Tag, verlangte Stunden</i>	BWV	723
	Anh. I 18	
<i>Frohes Volk, vergnügte Sachsen</i>	BWV	724
	Anh. I 12	
<i>Geist und Seele wird verwirret</i>	BWV 35	295, 477–478, 716, 729
<i>Gelobet sei der Herr, mein Gott</i>	BWV 129	389, 480–481, 624, 718
<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	BWV 91	376, 384, 563, 570, 599, 632, 634, 711
<i>Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde</i>	BWV 201	410–411, 476–477, 502–506, 515–517, 579, 721
<i>Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt</i>	BWV 18	295, 327–328, 411, 697, 708
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	BWV 191	733
<i>Glückwunschkantate zum Neujahrstag</i>	BWV	704
	Anh. I 8	
<i>Gott der Herr ist Sonn und Schild</i>	BWV 79	373–374, 541, 545, 607, 632, 635–636, 715

<i>Gott fähret auf mit Jauchzen</i>	BWV 43	353, 369, 546, 548, 632, 716
<i>Gott, gib dein Gerichte dem Könige</i>	BWV	721
	Anh. I 3	
<i>Gott ist mein König</i>	BWV 71	51, 231, 396–397, 400, 605, 692
<i>Gott ist unsre Zuversicht</i>	BWV 197	474, 726
<i>Gott, man lobet dich in der Stille</i>	BWV 120	388, 486, 702, 720, 732
<i>Gott, man lobet dich in der Stille</i>	BWV 120b	721
<i>Gott soll allein mein Herze haben</i>	BWV 169	295, 477–478, 717, 729
<i>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm</i>	BWV 171	474–475, 532, 635, 719, 726
<i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)</i>	BWV 106	178, 181, 295, 397–400, 402– 403, 410–411, 593, 613, 632, 634, 692
<i>Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende</i>	BWV 28	452, 635, 715
<i>Halt im Gedächtnis Jesum Christ</i>	BWV 67	367, 374, 382, 391, 445–446, 476, 479, 541–542, 596, 632, 708
<i>Herr Christ, der einge Gottessohn</i>	BWV 96	375, 573, 612, 634, 710
<i>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben</i>	BWV 102	181, 491–493, 541, 632, 716
<i>Herr, gehe nicht ins Gericht</i>	BWV 105	181, 364, 375, 443–444, 448, 489, 579, 599, 610, 624, 632, 635, 706
<i>Herr Gott, Beherrscher aller Dinge</i>	BWV 120a	486, 720
<i>Herr Gott, dich loben alle wir</i>	BWV 130	567, 609, 612, 635, 710
<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	BWV 16	387, 452, 715
<i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i>	BWV 113	364–365, 576, 607, 635, 710
<i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott</i>	BWV 127	364, 376, 390, 570, 613–614, 634, 712
<i>Herr, wie du willst, so schicks mit mir</i>	BWV 73	392, 446, 580, 633–634, 707
<i>Herrscher des Himmels, König der Ehren</i>	BWV	731
	Anh. I 193	
<i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>	BWV 147	409, 599, 635, 705
<i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>	BWV 147a	699
<i>Heut ist gewiß ein guter Tag</i>	BWV	703
	Anh. I 7	
<i>Himmelskönig, sei willkommen</i>	BWV 182	294, 376, 386, 405–406, 632, 635–636, 696, 708
<i>Höchsterwünschtes Freudenfest</i>	BWV 194	426, 707, 709, 716
<i>Ich armer Mensch, ich Sündenknecht</i>	BWV 55	488–489, 608, 633, 717
<i>Ich bin ein guter Hirt</i>	BWV 85	546, 578, 583, 633–635, 708, 713
<i>Ich bin in mir vergnügt</i>	BWV 204	363, 507, 716

<i>Ich bin vergnügt mit meinem Glücke</i>	BWV 84	476, 599, 718
<i>Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen</i>	BWV 48	330, 491, 552–553, 599, 633–634, 706
<i>Ich freue mich in dir</i>	BWV 133	387, 562–563, 599, 634–635, 712
<i>Ich geh und suche mit Verlangen</i>	BWV 49	295, 477–478, 613, 717, 729
<i>Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben</i>	BWV 109	347, 375, 491, 605, 635, 706
<i>Ich hab in Gottes Herz und Sinn</i>	BWV 92	338, 368, 569, 635, 712
<i>Ich habe genug</i>	BWV 82	121, 376, 390, 489–490, 579–580, 585, 633, 715, 717
<i>Ich habe meine Zuversicht</i>	BWV 188	368, 477, 719, 729
<i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>	BWV 21	128–129, 197, 295, 385, 402, 564, 605, 632, 696–697, 705
<i>Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn</i>	BWV 157	452, 633, 718
<i>Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (So du mit deinem Munde bekennest)<sup>1</sup></i>	BWV 145	367, 391, 476, 634, 720
<i>Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte</i>	BWV 174	294, 476, 607, 720
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>	BWV 177	480–481, 624, 723
<i>Ich steh mit einem Fuß im Grabe</i>	BWV 156	295, 345, 374, 475, 719, 729
<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>	BWV 56	362, 386, 489, 579, 608, 630, 632, 717
<i>Ihr, die ihr euch von Christo nennet</i>	BWV 164	79–80, 417, 635, 714
<i>Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter</i>	BWV 193a	719
<i>Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe</i>	BWV 167	380, 387, 391, 452, 635, 705
<i>Ihr Tore (Pforten) zu Zion</i>	BWV 193	719
<i>Ihr werdet weinen und heulen</i>	BWV 103	174, 181, 335, 388–390, 546–547, 549, 579, 595, 633, 713
<i>In allen meinen Taten</i>	BWV 97	375, 390, 480–482, 582, 624, 724
<i>Jauchzet Gott in allen Landen</i>	BWV 51	487–488, 602, 633, 635, 722
<i>Jesu, der du meine Seele</i>	BWV 78	177, 371, 384, 390, 576–577, 607, 636, 710
<i>Jesu, nun sei gepreiset</i>	BWV 41	561–562, 595, 609, 613, 632, 635, 712

<sup>1</sup> Швейцер приводит данную кантату с текстом «So du mit deinem Munde bekennest». Однако, как установлено к настоящему времени, этот хор вместе с предшествующим хоралом «Auf, mein Herz, des Herren Tag» был добавлен к пятичастной кантате «Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen» в рукописях XIX века. Хор «So du mit deinem Munde bekennest» принадлежит Г. Ф. Телеману (TVWV 1:1350). Относительно авторства BWV 145 см. также: *Wolny* 2010, S. 138–143.

<i>Jesus nahm zu sich die Zwölfe</i>	BWV 22	174, 414–415, 423, 443, 452, 634–635, 704, 708
<i>Jesus schläft, was soll ich hoffen</i>	BWV 81	362, 420–422, 587–588, 610, 613, 623, 708
<i>Klagt, Kinder, klagt es aller Welt</i>	BWV 244a	718, 720, 722
<i>Komm, du süße Todesstunde</i>	BWV 161	364, 403–404, 632, 634–635, 698
<i>Kommt, eilet und laufet</i>	BWV 249	709, 713, 729
<i>Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl</i> <i>(Траурная ода)</i>	BWV 198	89, 103–104, 364, 381, 385, 432, 441, 454–458, 719, 722
<i>Laßt uns sorgen, laßt uns wachen</i>	BWV 213	309, 507–510, 516, 524–525, 724
<i>Leichtgesinnte Flattergeister</i>	BWV 181	450, 708
<i>Liebster Gott, wenn werd ich sterben</i>	BWV 8	177–178, 364, 452–453, 456, 579–580, 584, 597, 599, 632, 635, 710, 734
<i>Liebster Immanuel, Herzog der Frommen</i>	BWV 123	409–410, 564, 606, 611, 633– 634, 712
<i>Liebster Jesu, mein Verlangen</i>	BWV 32	386, 390, 557, 579, 584, 586, 599, 633, 715
<i>Lobe den Herren, den mächtigen König</i> <i>der Ehren</i>	BWV 137	480–481, 584, 714, 736
<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>	BWV 69	388, 425, 634, 735
<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>	BWV 69a	706
<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>	BWV 143	380, 544, 611, 635
<i>Lobet den Herrn, alle seine</i> <i>Heerscharen</i>	BWV	700
<i>Mache dich, mein Geist, bereit</i>	Anh. I 5	
	BWV 115	335, 367, 570–571, 593, 597, 632, 634, 711
<i>Man singet mit Freuden vom Sieg</i>	BWV 149	476, 496, 613, 634, 721
<i>Mein Gott, wie lang, ach lange</i>	BWV 155	404–405, 450, 593, 633, 698, 707
<i>Mein Herze schwimmt im Blut</i>	BWV 199	697, 703, 706
<i>Mein liebster Jesus ist verloren</i>	BWV 154	364, 388, 420–421, 434, 599, 624, 633, 707
<i>Meine Seel erhebt den Herren</i>	BWV 10	12, 363, 373, 387, 566–567, 607, 626, 632, 636, 710, 736
<i>Meine Seele soll Gott loben</i>	BWV 223	692
<i>Meine Seufzer, meine Tränen</i>	BWV 13	384, 386, 392–393, 557, 559, 579, 633, 715
<i>Meinen Jesum laß ich nicht</i>	BWV 124	364, 371, 564–565, 607, 632, 634–635, 712
<i>Mer hahn en neue Oberkeet</i>	BWV 212	181, 494, 514–517, 732
<i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i>	BWV 125	374–375, 566, 607, 634, 712
<i>Nach dir, Herr, verlanget mich</i>	BWV 150	295, 397–398, 635–636, 693
<i>Nimm von uns, Herr, du treuer Gott</i>	BWV 101	181, 380, 575, 579, 582, 635, 710
<i>Nimm, was dein ist, und gehe hin</i>	BWV 144	451, 635, 708

<i>Non sa che sia dolore</i>	BWV 209	516
<i>Nun danket alle Gott</i>	BWV 192	481, 722
<i>Nun ist das Heil und die Kraft</i>	BWV 50	329, 372, 392, 552, 632
<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	BWV 61	11, 94, 125, 327, 335, 364, 407– 408, 415, 593, 626, 632, 697, 707
<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	BWV 62	11, 373, 388, 407, 480, 482, 630, 711
<i>Nur jedem das Seine</i>	BWV 163	411–412, 698
<i>O! angenehme Melodei</i>	BWV 210a	515–517, 718
<i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i>	BWV 34	556–557, 718
<i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i>	BWV 34a	556–557, 718
<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	BWV 20	448, 553, 593, 634–635, 709
<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	BWV 60	377–379, 383, 408–409, 420, 465, 486, 579, 606, 633, 707
<i>O heiliges Geist- und Wasserbad</i>	BWV 165	79, 365–366, 425, 698–699, 709
<i>O holder Tag, erwünschte Zeit</i>	BWV 210	515, 517, 579, 599, 613, 630, 732
<i>Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen</i>	BWV 215	363, 388, 510–511, 525, 532, 580, 725
<i>Preise, Jerusalem, den Herrn</i>	BWV 119	177, 425, 611–612, 706
<i>Schau, lieber Gott, wie meine Feind</i>	BWV 153	419, 633, 707
<i>Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei</i>	BWV 46	383, 385, 443–445, 448, 532, 599, 624, 632, 634–635, 706
<i>Schleicht, spielende Wellen</i>	BWV 206	362, 400, 511–512, 516–517, 567–568, 579, 582–584, 599, 727
<i>Schmücke dich, o liebe Seele</i>	BWV 180	13, 574, 634, 711
<i>Schweigt stille, plaudert nicht</i>	BWV 211	181, 502, 506, 516–517, 585, 725, 730
<i>Schwingt freudig euch empor</i>	BWV 36	367, 497, 635, 723
<i>Schwingt freudig euch empor</i>	BWV 36c	497, 714
<i>Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget</i>	BWV 64	371, 418, 632, 635, 707
<i>Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem</i>	BWV 159	370, 475, 633, 720
<i>Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut</i>	BWV 117	178, 480–482, 612, 722
<i>Sein Segen fließt daher wie ein Strom</i>	BWV	712
	Anh. I 14	
<i>Selig ist der Mann</i>	BWV 57	328, 386, 557–558, 593, 633, 715
<i>Sie werden aus Saba alle kommen</i>	BWV 65	199, 334, 405–406, 419–420, 434, 633–634, 707
<i>Sie werden euch in den Bann tun</i>	BWV 44	449, 609, 709
<i>Sie werden euch in den Bann tun</i>	BWV 183	546, 549, 611–612, 714
<i>Siehe, eine Jungfrau ist schwanger</i>	BWV	708
	Anh. I 199	
<i>Siehe, ich will viel Fischer aussenden</i>	BWV 88	339, 363, 380, 490, 624, 633, 716
<i>Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei</i>	BWV 179	425, 441, 541, 635, 706

<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>	BWV 190	418–419, 486, 635–636, 707
<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>	BWV 190a	721
<i>So kämpfet nur, ihr muntern Töne</i>	BWV	722
	Anh. I 10	
<i>Steigt freudig in die Luft</i>	BWV 36a	497, 717
<i>Süßer Trost, mein Jesus kömmt</i>	BWV 151	557–558, 579–580, 593, 599, 608, 633, 715
<i>Thomana saß annoch betrübt</i>	BWV	512–513, 725
	Anh. I 19	
<i>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!</i>	BWV 214	510, 524–525, 582–583, 724
<i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>	BWV 152	198, 229, 294–295, 371, 410– 411, 634, 697
<i>Tue Rechnung! Donnerwort</i>	BWV 168	370, 448–449, 714
<i>Unser Mund sei voll Lachens</i>	BWV 110	174, 294–295, 364, 554–555, 605, 701, 715
<i>Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten</i>	BWV 207	501–502, 717
<i>Vergnügende Flammen, verdoppelt die Macht</i>	BWV	720
	Anh. I 212	
<i>Vergnügte Pleißenstadt</i>	BWV 216	502, 719
<i>Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust</i>	BWV 170	477–478, 716
<i>Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne</i>	BWV 249b	716
<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	BWV 140	13, 203, 335, 367, 389, 480, 483–485, 570–571, 591, 632, 634–635, 723, 736
<i>Wachet! betet! betet! wachet!</i>	BWV 70	374, 383, 408–409, 613, 632, 707
<i>Wachet! betet! betet! wachet!</i>	BWV 70a	699
<i>Wahrlich, wahrlich, ich sage euch</i>	BWV 86	389, 442, 609, 633, 635, 709
<i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i>	BWV 14	521, 544–545, 726
<i>Warum betrübst du dich, mein Herz</i>	BWV 138	384, 541, 569–570, 635, 706
<i>Was frag ich nach der Welt</i>	BWV 94	363, 562, 608, 634, 710
<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	BWV 98	481, 635, 717
<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	BWV 99	480–481, 624, 635, 710
<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	BWV 100	390, 481–482, 630, 635, 725
<i>Was ist, das wir Leben nennen</i>	BWV deest	698
<i>Was mein Gott will, das gscheh allzeit</i>	BWV 111	333, 565–566, 591, 633–634, 712
<i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i>	BWV 208	476–477, 494–496, 549–550, 694–695
<i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i>	BWV 208a	732
<i>Was soll ich aus dir machen, Ephraim</i>	BWV 89	392, 490–491, 633, 707
<i>Was willst du dich betrüben</i>	BWV 107	481–482, 635, 710

<i>Weichet nur, betrübte Schatten</i>	BWV 202	285, 338, 363, 389, 497–498, 515–517, 558, 721
<i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	BWV 12	379–380, 386, 423, 532, 593, 635, 696, 709
<i>Wer da gläubet und getauft wird</i>	BWV 37	367, 493, 632, 635–636, 709
<i>Wer Dank opfert, der preiset mich</i>	BWV 17	541, 554–555, 629, 717
<i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten</i>	BWV 59	407, 549–550, 709
<i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten</i>	BWV 74	546, 549, 626, 714
<i>Wer nur den lieben Gott laßt walten</i>	BWV 93	178, 388, 479–480, 710, 736
<i>Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden</i>	BWV 47	369, 412, 579–580, 582, 717
<i>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende</i>	BWV 27	342, 374, 391, 449–450, 477–479, 634, 717
<i>Widerstehe doch der Sünde</i>	BWV 54	488, 697, 722
<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>	BWV 1	13, 566, 611, 634–635, 713
<i>Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden</i>	BWV	729
<i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i>	Anh. I 13	
	BWV 29	282, 382, 477–479, 532, 580, 635, 722
<i>Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen</i>	BWV 146	295, 385, 554–556, 634, 716, 729
<i>Wo gehest du hin</i>	BWV 166	365, 371, 442, 633, 635, 709
<i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i>	BWV 178	367, 561, 574, 635, 710
<i>Wo sind meine Wunderwerke</i>	BWV	725
	Anh. I 210	
<i>Wo soll ich fliehen hin</i>	BWV 5	562, 586, 710
<i>Wohl dem, der sich auf seinen Gott</i>	BWV 139	391–392, 574–575, 624, 711
<i>Wünscht Jerusalem Glück</i>	BWV	486, 714
	Anh. I 4	
<i>Wünscht Jerusalem Glück</i>	BWV	486, 721
	Anh. I 4a	
<i>Zerreiße, zersprenge, zertrümme die Gruft</i>	BWV 205	349, 363, 364, 475, 499–500, 516–517, 583, 602, 714
<i>Музыка на текст латинской оды</i>	BWV	706
	Anh. I 20	
<i>Кантата (текст неизвестен)</i>	BWV 184a	703
<i>Кантата (текст неизвестен)</i>	BWV 194a	704
<i>Кантата (текст неизвестен)</i>	BWV	721
	Anh. I 2	
<i>Кантата (текст неизвестен)</i>	BWV	693
	Anh. I 192	
<i>Кантата (текст неизвестен)</i>	BWV	703
	Anh. I 194	

## МОТЕТЫ

<i>Der Geist hilft unser Schwachheit auf</i>	Б. XXXIX, BWV 226	518, 520, 721
	с. 41	
<i>Fürchte dich nicht</i>	Б. XXXIX, BWV 228	518–519
	с. 87	
<i>Jesu, meine Freude</i>	Б. XXXIX, BWV 227	518–519
	с. 61	
<i>Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde</i>	Б. XXXIX, BWV 229	189, 518
	с. 109	
<i>Lobet den Herrn, alle Heiden</i>	Б. XXXIX, BWV 230	518, 520
	с. 129	
<i>O Jesu Christ, meins Lebens Licht</i>	Б. XXIV, BWV 118	572, 615, 635, 726, 734
	с. 185	
<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>	Б. XXXIX, BWV 225	168, 518–520, 716
	с. 5	
<i>Tilge, Höchster, meine Sünden</i> (обработка <i>Stabat Mater</i> Перголези)	“–” BWV 1083	734

## МЕССЫ, МАГНИФИКАТ, SANCTUS

Месса h-moll	Б. VI, BWV 232	100, 168, 177–178, 181–182, 188, 190, 356, 367, 372, 384, 387, 398, 400, 409, 423, 444, 511, 529, 531–541, 579, 585–589, 593, 595, 599, 604, 610, 654, 659, 664, 674, 711, 724, 736
	с. 3	
Месса F-dur	Б. VIII, BWV 233	42, 418, 493, 531, 541–542, 729
	с. 3	
Месса A-dur	Б. VIII, BWV 234	42, 181, 451, 531, 541–542, 729
	с. 53	
Месса g-moll	Б. VIII, BWV 235	42, 493, 531, 541, 554, 729
	с. 101	
Месса G-dur	Б. VIII, BWV 236	42, 531, 541, 545, 570, 729
	с. 157	
Магнификат D-dur	Б. XI/ BWV 243	12, 178, 182, 372, 427–431, 567, 724
	1, с. 3	
Магнификат Es-dur (ранняя версия)	Б. XI/ BWV 243a	181, 427, 556, 705, 707, 724
	1, с. 103	
Sanctus C-dur	Б. XI/ BWV 237	543, 705
	1, с. 69	
Sanctus D-dur	Б. XI/ BWV 238	543, 707
	1, с. 81	
Sanctus G-dur	Б. XI/ BWV 240	543, 732
	1, с. 95	

<sup>1</sup> Здесь и далее в аналогичных случаях знак “–” означает, что сочинение в издании Баховского общества отсутствует.

<i>Sanctus</i> D-dur (обработка <i>Sanctus</i> из Мессы И. К. Керля)	Б. XI/1, с. 177	BWV 241	735
<i>Credo in unum Deum</i> (обработка <i>Credo</i> из Мессы Бассани)	“—”	BWV 1081	736
<i>Suscepit Israel</i> (обработка третьей части <i>Магнификата</i> Кальдары)	“—”	BWV 1082	732

### ПАССИОНЫ И ОРАТОРИИ

«Страсти по Матфею»	Б. IV, с. 1	BWV 244	13, 17–19, 47, 85, 88, 90–91, 96, 104, 113, 126, 132, 175–178, 181, 185, 187, 265, 285, 291, 311, 327–328, 333, 339–340, 360–361, 368–369, 371, 377–378, 382–383, 385, 393–394, 427, 434–435, 437, 442, 449, 454, 457–474, 491–492, 547–548, 551, 558, 574–575, 579, 581, 585, 587–592, 596–598, 607, 622–624, 626, 629–630, 652, 658–661, 664, 671, 674, 687, 713, 718, 720, 727
«Страсти по Иоанну»	Б. XII/1, с. 3	BWV 245	94, 153, 171–172, 177, 181, 331, 338, 371, 374, 377, 394, 420–421, 427, 431–440, 460–461, 467, 486, 594, 596, 604, 612–613, 661, 687, 708, 713, 727, 736
«Страсти по Марку»	“—”	BWV 247	432, 722, 733
Рождественская оратория	Б. V/2, с. 3	BWV 248	177–178, 190, 205, 366, 372, 390, 401, 427, 508–511, 524–528, 564, 579, 583–584, 722, 725–726
Пасхальная оратория	Б. XXI/3, с. 3	BWV 249	205, 371, 381, 528–530, 569, 579, 606–608, 729
Оратория Вознесения	Б. II, с. 1	BWV 11	529–530, 532, 726

### ХОРАЛЫ, АРИИ, ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ

Духовные песни и арии из сборника Шемелли	Б. XXXIX, с. 277	BWV 439–507	331, 522, 727
<i>Komm, süßer Tod</i>		BWV 478	121–122
Арии и песни из второй книжки <i>Анны Магдалены Бах</i>	Б. XXXIX, с. 287 и XXI/3/2, с. 30	BWV 509–517	522
<i>Quodlibet</i> (фрагмент)		NBG XXXII, Н. 2	692
Ария для сопрано, струнных и континуо “Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn”	“—”	BWV 1127	695

## ОРГАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ<sup>1</sup>

Канонические вариации на тему рождественской песни "Vom Himmel hoch, da komm ich her"	V, с. 92–101	BWV 769	11, 17, 138, 161–162, 202–203, 348, 732, 734
Канцона d-moll	IV, № 10 Б. XXXVIII, № 20	BWV 588	193–194, 691
Концерты (обработки произведений А. Вивальди и Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского)	VIII, с. 2; Б. XXXVIII, с. 149 <sup>2</sup>	BWV 592–596	140, 696
Концерт C-dur	VIII, № 3; Б. XXXVIII, с. 171	BWV 594	193
Концерт d-moll <sup>3</sup>	Peters- Sonderausgabe	BWV 596	193
Концерт a-moll	VIII, № 2; Б. XXXVIII, с. 158	BWV 593	193
Пассакалия c-moll	I, с. 75; Б. XV, с. 289	BWV 582	201–202, 222, 279, 693
Пастораль F-dur	I, с. 86; Б. XXXVIII, № 22	BWV 590	193, 201, 693
Прелюдия a-moll (ранняя версия)	"–"	BWV 543/1a	196, 692, 721
Прелюдия a-moll	IV, № 13; Б. XXXVIII, с. 89	BWV 569	193, 690
Прелюдия и fuga C-dur	IV, № 1; Б. XV, с. 81	BWV 531	194–195, 197, 199 (?), 225, 689
Прелюдия и fuga C-dur	II, № 1; Б. XV, № 15	BWV 545	193, 195, 197, 198 (?), 199, 214, 220, 225, 699
Прелюдия и fuga C-dur (ранняя версия)	"–"	BWV 545a	699
Прелюдия и fuga C-dur	II, № 7; Б. XV, № 17	BWV 547	193, 199, 214, 220, 703

<sup>1</sup> Следующее далее разделение сочинений на органные и клавирные, как и в Хронографе, соответствует тому, которое принято в последнем указателе В. Шмидера (Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beißwenger. Wiesbaden, 1998).

<sup>2</sup> Кроме концерта d-moll.

<sup>3</sup> А. Швейцер считал данный концерт произведением В. Фр. Баха. Однако к настоящему времени установлено, что это — обработка концерта А. Вивальди, принадлежащая И. С. Баху.

Прелюдия и fuga c-moll	II, № 6; Б. XV, № 16	BWV 546	195, 197–199, 221–222, 694, 719
Прелюдия и fuga c-moll	IV, № 5; Б. XXXVIII, с. 3	BWV 549	193
Прелюдия и fuga D-dur	IV, № 3; Б. XV, № 2	BWV 532	194, 197, 216, 247, 693
Прелюдия и fuga d-moll	III, № 4; Б. XV, с. 148	BWV 539	193, 282
Прелюдия и fuga d-moll (ранняя версия)	“–”	BWV 549a	689
Прелюдия и fuga Es-dur (из сборника <i>Clavierübung III</i> )	III, № 1; Б. III, с. 173 и 254	BWV 552	192, 199, 208–209, 221, 226, 228, 232, 376, 730
Прелюдия и fuga e-moll	III, № 10; Б. XV, № 3	BWV 533	195, 198, 215, 221, 224, 227– 228, 541, 690
Прелюдия и fuga e-moll	II, № 9; Б. XV, № 18	BWV 548	199, 221–222, 373, 719
Прелюдия и fuga f-moll	II, № 5; Б. XV, № 4	BWV 534	192, 195, 197, 221, 227–228, 541, 699
Прелюдия и fuga G-dur	II, № 2, с. 7; Б. XV, № 11	BWV 541	193, 195, 197–198, 200, 220, 227, 402, 699
Прелюдия и fuga G-dur	IV, № 2; Б. XXXVIII, с. 9	BWV 550	193, 198, 691
Прелюдия и fuga g-moll	III, № 5; Б. XV, № 5	BWV 535	193, 200, 218 (?), 699
Прелюдия и fuga g-moll (ранняя версия)	“–”	BWV 535a	691, 699
Прелюдия и fuga A-dur	II, № 3; Б. XV, № 6	BWV 536	195, 197–198, 214, 221, 229, 411, 700
Прелюдия и fuga a-moll	II, № 8; Б. XV, № 13	BWV 543	185, 189, 195–197, 199, 218– 221, 225–226, 721
Прелюдия и fuga a-moll	III, № 9; Б. XXXVIII, с. 17	BWV 551	193, 199 (?), 690
Прелюдия и fuga h-moll	II, № 10; Б. XV, № 14	BWV 544	199, 220, 222, 225, 228, 719
Прелюдия и fuga (Токката) E-dur (C-dur)	III, № 7; Б. XV, с. 276	BWV 566	193, 691
Прелюдия (Фантазия) и fuga g-moll	II, № 4; Б. XV, № 12	BWV 542	143, 154, 185, 195, 197, 218 (?), 220–221, 226, 245, 283, 694
Сонаты	I, № 1–6; Б. XV, с. 3	BWV 525– 530	146, 200–201, 721, 732
Соната d-moll	I, № 3	BWV 527	200–201, 244, 296, 723

Соната e-moll	I, № 4	BWV 528	200
Токката C-dur	III, № 8; Б. XV, с. 253	BWV 564	194, 224, 693
Токката d-moll	IV, № 4; Б. XV, с. 267	BWV 565	194, 228, 690
Токката и fuga d-moll («дорийская»)	III, № 3; Б. XV, № 8	BWV 538	195, 197–198, 212, 217, 225, 228, 699
Токката и fuga F-dur	III, № 2; Б. XV, № 10	BWV 540	195, 197–199, 219–220, 226, 699
Трио c-moll (Обработка трио И. Ф. Фаша)	IX, № 10; Б. XXXVIII, с. 219	BWV 585	715
Трио d-moll	IV, № 14; Б. XXXVIII, № 23	BWV 583	201
Фантазия C-dur	VIII, № 9; Б. XXXVIII, с. 62	BWV 570	690
Фантазия C-dur (фрагмент)	Б. XXXVIII, с. 209	BWV 573	704
Фантазия c-moll	“—”	BWV 1121	695
Фантазия ( <i>Pièce d’Orgue</i> ) G-dur	IV, № 11; Б. XXXVIII, № 10	BWV 572	193–194, 693
Фантазия (и имитация) h-moll	IX, № 1; Б. XXXVIII, с. 59	BWV 563	690
Фантазия и fuga c-moll	III, № 6; Б. XV, № 7	BWV 537	192, 195, 197–198, 221–222, 227, 720
Фантазия и fuga c-moll	IV, № 12; Б. XXXVIII, с. 64	BWV 562	194, 694, 735
Фуга c-moll	IV, № 9; Б. XXXVIII, с. 101	BWV 575	193, 700
Фуга G-dur	Б. XLII, с. 203	BWV 957	689
Фуга g-moll	IV, № 7; Б. XXXVIII, № 18	BWV 578	194, 197
Фуга на тему Корелли h-moll	IV, № 8; Б. XXXVIII, № 19	BWV 579	143, 193–194, 693

Фуга c-moll	IV, № 6; Б. XXXVIII, № 14	BWV 574	143, 193, 693
Хоральная партита ( <i>Partite diverse sopra: Ach, was soll ich Sünder machen</i> )	IX, № 26; Б. XL, с. 189	BWV 770	203, 690
Хоральная партита ( <i>Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag</i> )	V, с. 60–67; Б. XL, с. 107	BWV 766	11, 203, 331, 690
Хоральная партита ( <i>Partite diverse sopra: O Gott, du frommer Gott</i> )	V, с. 68–75; Б. XL, с. 114	BWV 767	203, 331, 345, 354–355, 690
Хоральная партита ( <i>Partite diverse sopra: Sei gegrüßet, Jesu gütig</i> )	V, с. 76–91; Б. XL, с. 122	BWV 768	203, 331, 695
<i>Хоральные обработки</i> (отдельные и из различных собраний)	V, VI, VII, IX; Б. XL	BWV 690– 765, 1085	
Ach Gott und Herr	IX, № 12	BWV 714	689
Ach Herr, mich armen Sünder	“–”	BWV 742	689
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 3	BWV 711	11, 348, 357
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 11	BWV 716	11, 348, 357
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 4	BWV 717	11, 348, 357
Christ lag in Todesbanden	VI, № 16	BWV 695	10
Christ lag in Todesbanden	VI, № 15	BWV 718	10, 211, 346
Christum wir sollen loben schon	V, № 7	BWV 696	11, 207
Der Tag, der ist so freudereich	Б. XL, с. 55	BWV 719	689
Ein' feste Burg ist unser Gott	VI, № 22	BWV 720	11, 37, 123, 211–212, 217
Erbarm' dich mein, o Herre Gott	Б. XL, с. 60	BWV 721	211
Fuga sopra il Magnificat	VII, № 41	BWV 733	12, 211
Gelobet seist du, Jesu Christ	V, № 18	BWV 697	11, 207
Gelobet seist du, Jesu Christ	V, с. 102 № 1	BWV 722	331
Gott der Vater wohn' uns bei	VI, № 24	BWV 748	35
Gottes Sohn ist kommen	V, № 20	BWV 703	207
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn	V, № 23	BWV 698	207
Herr Gott, dich loben wir	VI, № 26	BWV 725	11, 95, 211, 332
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	V, № 26	BWV 709	207
Herzlich tut mich verlangen	V, № 27	BWV 727	37, 207
Ich hab' mein' Sach' Gott heimge- stellt	VI, № 28	BWV 707	17, 35
In dich hab' ich gehoffet, Herr	VI, № 34	BWV 712	11
In dulci jubilo	V, с. 103 № 2; Б. XL, с. 74	BWV 729	331
Jesu, meine Freude	VI, № 29	BWV 713	13, 211, 346
Jesus, meine Zuversicht	V, Anh. 2	BWV 728	704
Liebster Jesu, wir sind hier	V, № 36	BWV	37, 207, 331 706/1

Lob sei dem allmächt'gen Gott	V, № 39	BWV 704	207
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	V, Anh. 6 c. 106	BWV 732	331
Nun freut euch, lieben Christen g'mein	VII, № 44	BWV 734	211
Nun komm' der Heiden Heiland	V, № 43`	BWV 699	11, 207
Vater unser im Himmelreich	VII, № 53	BWV 737	11, 689
Vom Himmel hoch da komm' ich her	VII, № 55	BWV 700	11, 211
Vom Himmel hoch da komm' ich her	VII, № 54	BWV 701	11, 211, 348
Vom Himmel hoch, da komm' ich her	V, Anh. 7, c. 107	BWV 738	331–332, 348
Wie schön leuchtet uns der Morgenstern	IX, № 22	BWV 739	691
Wie schön leuchtet uns der Morgenstern	B. XL, c. 164	BWV 764	691
Wir glauben all' an einen Gott, Vater	VII, № 62	BWV 740	11, 211
Хоральная фантазия	“—”	BWV 1128	694
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält			
<i>«Восемнадцать хоралов»</i>	VI, VII; B. XXV/2, c. 79 и 151	BWV 651–668	202, 209, 732, 734
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 9	BWV 662	11, 209, 348, 357, 694, 734
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 8	BWV 663	11, 209–210, 348, 357–358, 694, 734
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 7	BWV 664	11, 210, 348, 357, 694, 734
An Wasserflüssen Babylon	VI, № 12b	BWV 653	11, 209–210, 694, 734
An Wasserflüssen Babylon	VI, № 12a	BWV 653b	11, 202, 209, 211, 217
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	VI, № 27	BWV 655	209, 694, 734
Jesus Christus, unser Heiland	VI, № 31	BWV 665	11, 210, 359–360, 694, 734
Jesus Christus, unser Heiland	VI, № 32	BWV 666	11, 161, 209–210, 694, 734
Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist	VII, № 35	BWV 667	11, 207, 210, 694, 734
Komm, heiliger Geist, Herre Gott	VII, № 36	BWV 651	11, 209–210, 694, 734
Komm, heiliger Geist, Herre Gott	VII, № 37	BWV 652	11, 209–210, 358, 694, 734
Nun danket alle Gott	VII, № 43	BWV 657	12, 209–210, 694, 734
Nun komm' der Heiden Heiland	VII, № 45	BWV 659	11, 36, 209–210, 694, 734
Nun komm' der Heiden Heiland	VII, № 46	BWV 660	11, 209–210, 694, 734
Nun komm' der Heiden Heiland	VII, № 47	BWV 661	11, 209, 694, 734
O Lamm Gottes unschuldig	VII, № 48	BWV 656	11, 209–210, 359–360, 694, 734
Schmücke dich, o liebe Seele	VII, № 49	BWV 654	13, 177, 209–210, 694, 734
Valet will ich dir geben	VII, № 50	BWV 735	12, 358
Valet will ich dir geben	VII, № 51	BWV 736	12
Von Gott will ich nicht lassen	VII, № 56	BWV 658	17, 209–210, 356, 694, 734

Vor deinen Thron tret' ich	См. BWV 668 ♦Wenn wir in höchsten Nöten sein♦	BWV 668	18, 162, 209–210, 544, 732, 734
Wenn wir in höchsten Nöten sein	VII, № 58	BWV 668a	199, 305
Wer nur den lieben Gott läßt walten	V, № 53	BWV 690	207
Wer nur den lieben Gott läßt walten	V, № 52	BWV 691	207
<i>Из Ноймайстеровской коллекции</i>	“—”	BWV 1090– 1095, 1097– 1120	689
<i>«Органная книжка»</i>	V; Б. XXV/2, с. 3 и 149	BWV 599– 644, Anh. I 200	120, 157, 202, 204–207, 209, 212, 214–215, 217, 335, 346– 347, 352, 355, 357, 384, 694– 695
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	V, № 1	BWV 644	207, 349, 568
Alle Menschen müssen sterben	V, № 2	BWV 643	207, 354, 424
Christ ist erstanden	V, № 4	BWV 627	10, 206–207
Christ lag in Todesbanden	V, № 5	BWV 625	10, 206–207, 353
Christe, du Lamm Gottes	V, № 3	BWV 619	11, 206–207, 357
Christum wir sollen loben schon	V, № 6	BWV 611	11, 205, 207, 356
Christus, der uns selig macht	V, № 8	BWV 620	207, 355, 357, 695
Da Jesus an dem Kreuze stund'	V, № 9	BWV 621	10, 206–207, 353
Das alte Jahr vergangen ist	V, № 10	BWV 614	206–207, 355, 357–358
Der Tag, der ist so freudenreich	V, № 11	BWV 605	11, 205, 207, 356
Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	V, № 12	BWV 635	11, 207, 350, 357
Durch Adam's Fall ist ganz verderbt	V, № 13	BWV 637	17, 206–207, 309, 348, 368
Erschienen ist der herrliche Tag	V, № 15	BWV 629	16, 206–207, 356–357
Erstanden ist der heil'ge Christ	V, № 14	BWV 628	11, 206–207, 348, 355, 359
Es ist das Heil uns kommen her	V, № 16	BWV 638	206–207, 355
Gelobet seist du, Jesu Christ	V, № 17	BWV 604	11, 205, 207, 354
Gottes Sohn ist kommen	V, № 19	BWV 600	205, 207, 216, 355, 357
Helft mir Gottes Güte preisen	V, № 21	BWV 613	17, 206–207, 357, 695
Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn	V, № 22	BWV 601	205, 207, 353–354
Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf	V, № 24	BWV 617	206–207, 352
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	V, № 25	BWV 632	207, 357
Heut' triumphieret Gottes Sohn	V, № 28	BWV 630	206–207, 353
Hilf Gott, daß mir's gelinge	V, № 29	BWV 624	206–207, 352
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	V, № 30	BWV 639	207
In dich hab' ich gehoffet, Herr	V, № 33	BWV 640	207, 356, 420

In dir ist Freude	V, № 34	BWV 615	206–207, 355–356, 358
In dulci jubilo	V, № 35	BWV 608	9–10, 205, 207, 216, 355, 357
Jesu, meine Freude	V, № 31	BWV 610	13, 205, 207, 354
Jesus Christus, unser Heiland	V, № 32	BWV 626	10, 206–207
Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist	B. XXV, c. 47	BWV 631	207, 695
Liebster Jesu, wir sind hier	V, № 37	BWV 633	207, 357
Lob sei dem allmächtigen Gott	V, № 38	BWV 602	205, 207, 354
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich	V, № 40	BWV 609	16, 205, 207, 355, 562
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin	V, № 41	BWV 616	11, 206–207, 334–355
Nun komm' der Heiden Heiland	V, № 42	BWV 599	11, 207
O Lamm Gottes unschuldig	V, № 44	BWV 618	11, 206–207, 216, 355, 357
O Mensch, beweine' dein' Sünde groß	V, № 45	BWV 622	206–207, 355, 358, 460
Puer natus in Bethlehem	V, № 46	BWV 603	9–10, 205, 207, 353, 355, 359
Vater unser im Himmelreich	V, № 48	BWV 636	11, 207, 354
Vom Himmel hoch, da komm' ich her	V, № 49	BWV 606	11, 17, 205, 207, 348
Vom Himmel kam der Engel Schar	V, № 50	BWV 607	11, 205, 207, 216, 348
Wenn wir in höchsten Nöten sein	V, № 51	BWV 641	207, 357, 359
Wer nur den lieben Gott läßt walten	V, № 54	BWV 642	207, 331, 334, 356
Wir Christenleut'	V, № 55	BWV 612	206–207, 351
Wir danken dir, Herr Jesu Christ	V, № 56	BWV 623	206–207, 356
 Из сборника <i>Clavierübung III</i>	 III, V, VI, VII; B. III, c. 184	 BWV 669– 689	 146, 202, 207, 232, 356, 730
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 10	BWV 677	11, 208, 348, 357
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 5	BWV 675	11, 208, 348, 357, 369
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	VI, № 6	BWV 676	11, 208, 348, 357
Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	VI, № 13	BWV 686	11, 34, 208, 217, 356, 359
Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	VI, № 14	BWV 687	11, 34, 208
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	VI, № 17	BWV 684	11, 208, 347, 349, 567
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	VI, № 18	BWV 685	11, 208, 349–350, 567
Christe, aller Welt Trost	VII, № 39b	BWV 670	12, 40, 208, 357
Christe, aller Welt Trost	VII, № 40b	BWV 673	12, 40, 208
Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	VI, № 19	BWV 678	11, 208, 350
Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	VI, № 20	BWV 679	11, 208, 350
Jesus Christus unser Heiland	VI, № 30	BWV 688	11, 208, 268, 347, 351, 360, 552, 568
Jesus Christus unser Heiland	VI, № 33	BWV 689	11, 208, 360
Kyrie, Gott heiliger Geist	VII, № 39c	BWV 671	12, 40, 208, 357
Kyrie, Gott heiliger Geist	VII, № 40c	BWV 674	12, 40, 208
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	VII, № 39a	BWV 669	12, 40, 208, 357
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	VII, № 40a	BWV 672	12, 40, 208
Vater unser im Himmelreich	VII, № 52	BWV 682	11, 208, 356–357

Vater unser im Himmelreich	V, № 47	BWV 683	11, 207–208
Wir glauben all' an einen Gott	VII, № 60	BWV 680	11, 208, 351, 357
Wir glauben all' an einen Gott	VII, № 61	BWV 681	11, 208
«Шюблеровские хоралы»	VI, № 2; VII, № 38, 42, 57, 59, 63; Б. XXV/2, с. 63	BWV 645– 650	202–203, 736
Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter	VII, № 38	BWV 650	212
Meine Seele erhebt den Herren	VII, № 42	BWV 648	12, 567
Wachet auf, ruft uns die Stimme	VII, № 57	BWV 645	13, 19, 203, 212
Wer nur den lieben Gott läßt walten	VII, № 59	BWV 647	212
Wo soll ich fliehen hin oder: Auf meinen lieben Gott	VII, № 63	BWV 646	212

## КЛАВИРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

<i>Applicatio</i> из <i>Клавирной книжки</i>	Б. XXXVI, с. 237	BWV 994	266
<i>Вильгельма Фридемана</i>			
Английские сюиты	Б. XLV/1, с. 3	BWV 806– 811	182, 234–235, 664, 700
Сюита № 3 g-moll		BWV 808	257, 295
Ария с вариациями c-moll из первой <i>Клавирной книжки Анны Магдалены</i>	Б. XLIII/2, с. 4	BWV 991	704
(фрагмент)			
Ария с вариациями a-moll	Б. XXXVI, с. 203	BWV 989	233, 693
Ария с тридцатью вариациями ( <i>Гольдберг-вариации</i> )	Б. III, с. 263	BWV 988	146, 156, 231–234, 254, 514, 659, 664, 667, 731
Дуэты из сборника <i>Clavierübung III</i>	Б. III, с. 242	BWV 802– 805	207, 231–232, 730
Инвенции и симфонии	Б. III, с. 1 и XLV/1, с. 213	BWV 772– 786, 787– 801	156–157, 172, 174, 236–238, 663, 704
Инвенция № 8 F-dur		BWV 779	268
Симфония № 5 Es-dur		BWV 791	252
Итальянский концерт	Б. III, с. 139	BWV 971	132, 144, 146, 189, 231–232, 234, 245, 254–255, 257–258, 264–265, 273–275, 659, 664, 726

<i>Каприччио в честь Иоганна Кристофа Баха из Ордруфа</i> E-dur	Б. XXXVI, с. 197	BWV 993	247, 690
<i>Каприччио на отъезд возлюбленного брата</i> B-dur	Б. XXXVI, с. 190	BWV 992	247, 309, 336, 346, 355, 690
Концерты (обработки концертов различных композиторов)	Б. XLII, с. 59	BWV 972–	140, 696
Маленькие прелюдии	Б. XXXVI, с. 128	BWV 933–	156, 236
Маленькие прелюдии	Б. XXXVI, с. 119, 123, 127, 134	BWV 939–	236
Маленькие прелюдии из <i>Клавирной книжки Вильгельма Фридемана</i>	Б. XXXVI, с. 118, 121, 124, 221, 237 и XLV/1, с. 213	BWV 924–	236
Менуэты из <i>Клавирной книжки Вильгельма Фридемана</i>	Б. XXXVI, с. 209 и XLV/1, с. 215	BWV 841–	704
Партиты	Б. III, с. 46	BWV 825–	134, 231, 234, 664, 697, 717
Партита № 1 B-dur		BWV 825	717
Партита № 2 c-moll		BWV 826	717
Партита № 3 a-moll		BWV 827	715, 717
Партита № 4 D-dur		BWV 828	251, 717
Партита № 5 G-dur		BWV 829	252, 717
Партита № 6 e-moll		BWV 830	702, 715, 717
Прелюдия (Фантазия) c-moll	Б. XXXVI, с. 136	BWV 921	694
Прелюдия и партита F-dur	“–”	BWV 833	691
Прелюдия и fuga A-dur	Б. XXXVI, с. 157 (только fuga)	BWV 896	691
Прелюдия и fuga a-moll	Б. XXXVI, с. 91	BWV 894	244–245, 696, 723
Соната C-dur (обработка из <i>Hortus musicus</i> Райнкена)	Б. XLII, с. 42	BWV 966	141, 246, 693
Соната D-dur	Б. XXXVI, с. 19	BWV 963	141, 246, 690
Соната a-moll (обработка из <i>Hortus musicus</i> Райнкена)	Б. XLII, с. 29	BWV 965	141, 246, 693

Соната a-moll (обработка неизвестного камерно-ансамблевого сочинения)	Б. XLV, с. 168	BWV 967	246, 691
Сюита Es-dur (две версии)	Б. XXXVI, с. 8 и 217	BWV 819. 819a	234, 703
Сюита A-dur	Б. XLII, с. 255	BWV 832	691
Сюита a-moll (две версии)	Б. XXXVI, с. 3 и 213	BWV 818. 818a	234, 703
Токкаты	Б. III, XXXVI	BWV 910– 916	691
Токката D-dur	Б. XXXVI, с. 26	BWV 912	247, 691
Токката D-dur (ранняя версия)	Б. XXXVI, с. 218	BWV 912a	691
Токката d-moll	Б. XXXVI, с. 36	BWV 913	247
Токката e-moll	Б. XXXVI, с. 47	BWV 914	247
Токката fis-moll	Б. III, с. 311	BWV 910	247
Токката G-dur	Б. XXXVI, с. 63	BWV 916	247
Токката g-moll	Б. XXXVI, с. 54	BWV 915	247
Увертюра во французском стиле	Б. III, с. 154	BWV 831	231, 234, 257, 726
Увертюра (Сюита) F-dur	Б. XXXVI, с. 14	BWV 820	234, 693
Фантазия g-moll	Б. XXXVI, с. 143	BWV 917	691
Фантазия a-moll	Б. XXXVI, с. 138	BWV 922	245, 694
Фантазия и фрагмент фуги c-moll	Б. XXXVI, с. 238	BWV 906	245–246, 728
Фантазия и fuga a-moll	Б. XXXVI, с. 81	BWV 904	244
Фантазия и fuga a-moll	Б. III, с. 334	BWV 944	195–196, 693
Французские сюиты	Б. XLV/1, с. 89	BWV 812– 817	182, 234–235, 283, 664, 697, 713
Сюита № 1 d-moll		BWV 812	704, 715
Сюита № 2 c-moll		BWV 813	704, 715
Сюита № 3 h-moll		BWV 814	704
Сюита № 4 Es-dur		BWV 815	251, 704
Сюита № 5 G-dur		BWV 816	704

Фуга A-dur	Б. XXXVI, с. 169	BWV 949	693
Фуга A-dur на тему Альбинони	Б. XXXVI, с. 173	BWV 950	143, 244
Фуга B-dur (обработка из <i>Hortus musicus</i> Райнкена)	Б. XLII, с. 50	BWV 954	693
Фуга h-moll на тему Альбинони	Б. XXXVI, с. 178	BWV 951	143, 244, 696
Фуга h-moll (вариант BWV 951)	Б. XXXVI, с. 221	BWV 951a	696
«Хорошо темперированный клавир» том I	Б. XIV, с. 1	BWV 846– 869	156, 166, 170, 172–174, 180, 187–189, 200, 234, 236, 238– 244, 254–255, 258, 261–263, 269, 271, 276, 302, 345, 664, 668–669, 671, 704, 730
Прелюдия и fuga C-dur		BWV 846	239, 258, 260, 270
Прелюдия C-dur (ранняя версия)	Б. XLV/1, с. 216	BWV 846a/1	239
Прелюдия и fuga c-moll		BWV 847	239, 270
Прелюдия и fuga cis-moll		BWV 849	258, 260
Прелюдия и fuga D-dur		BWV 850	242, 259, 270
Прелюдия и fuga d-moll		BWV 851	239, 258, 269
Прелюдия и fuga es-moll		BWV 853	244, 261, 263, 271, 273
Прелюдия и fuga e-moll		BWV 855	239, 269
Прелюдия e-moll (ранняя версия)	Б. XLV/1, с. 217	BWV 855a/1	239
Прелюдия и fuga F-dur		BWV 856	270
Прелюдия и fuga f-moll		BWV 857	270
Прелюдия и fuga G-dur		BWV 860	259, 270
Прелюдия и fuga g-moll		BWV 861	260, 270
Прелюдия и fuga As-dur		BWV 862	258–259
Прелюдия и fuga A-dur		BWV 864	258–259, 266
Прелюдия и fuga a-moll		BWV 865	239
Прелюдия и fuga B-dur		BWV 866	239, 270
Прелюдия и fuga b-moll		BWV 867	261, 263
Прелюдия и fuga h-moll		BWV 869	264, 272–273
«Хорошо темперированный клавир» том II	Б. XIV, с. 91 и 243; XXXVI, с. 224; XLV/1, с. 243	BWV 870– 893	166, 170, 172–174, 180, 188– 189, 234, 236, 238–244, 254, 258, 261–263, 269, 271, 276, 278, 302, 345, 664, 668–669, 671, 682–683, 730
Прелюдия и fuga c-moll		BWV 871	269
Прелюдия и fuga D-dur		BWV 874	260, 269

Прелюдия и fuga d-moll		BWV 875	258, 269
Прелюдия и fuga Es-dur		BWV 876	260, 270
Прелюдия и fuga E-dur		BWV 878	260
Прелюдия и fuga F-dur		BWV 880	260, 272
Прелюдия и fuga f-moll		BWV 881	259, 261
Прелюдия и fuga Fis-dur		BWV 882	250, 267–268
Прелюдия и fuga fis-moll		BWV 883	258
Прелюдия и fuga G-dur		BWV 884	244, 266
Прелюдия и fuga g-moll		BWV 885	261, 273
Прелюдия и fuga As-dur		BWV 886	272
Прелюдия и fuga A-dur		BWV 888	273
Прелюдия и fuga a-moll		BWV 889	255, 258, 265, 268–269
Прелюдия и fuga B-dur		BWV 890	265–266
Прелюдия и fuga h-moll		BWV 893	258
Хроматическая фантазия и fuga d-moll	Б. XXXVI, с. 71	BWV 903	177, 189, 245, 256–257, 275, 701, 721

### СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ЛЮТНИ

Прелюдия c-moll	Б. XXXVI, с. 119	BWV 999	248, 703
Прелюдия, fuga и аллегро Es-dur	Б. XLV/1, с. 141	BWV 998	248, 733
Сюита e-moll	Б. XLV/1, с. 149	BWV 996	248, 697
Сюита g-moll (обработка BWV 1011)	“–”	BWV 995	723
Сюита (Партита) c-moll	Б. XLV/1, с. 156	BWV 997	248, 728
Сюита (Партита) E-dur (обработка BWV 1006)	Б. XLII, с. 16	BWV 1006a	248, 728
Фуга g-moll (обработка BWV 1001/2)	“–”	BWV 1000	248, 703

### КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Соло (Партита) для флейты a-moll	“–”	BWV 1013	700
Сонаты и партиты для скрипки соло	Б. XXVII/1, с. 3	BWV 1001–1006	278–279, 282, 702–703
Соната № 1 g-moll		BWV 1001	193, 282
Соната № 2 a-moll		BWV 1003	246, 282–283
Партита № 2 d-moll		BWV 1004	278–279, 282
Соната № 3 C-dur		BWV 1005	282
Партита № 3 E-dur		BWV 1006	282, 477, 728

Соната для скрипки и цифрованного баса e-moll	Б. XLIII/1, с. 31	BWV 1023	284, 702
Соната для скрипки и цифрованного баса G-dur	“—”	BWV 1021	702
Сюиты для виолончели соло	Б. XXVII/1, с. 59	BWV 1007–1012	278, 283, 702
Сюита № 5 c-moll		BWV 1011	248, 283, 723
Сюита № 6 D-dur		BWV 1012	283
Сонаты для скрипки и облигатного чембало	Б. IX, с. 69, 250, 258	BWV 1014–1019	284–286, 288, 702, 720
Соната № 1 h-moll		BWV 1014	286–287
Соната № 3 E-dur		BWV 1016	286–287
Соната № 4 c-moll		BWV 1017	267, 285
Соната № 5 f-moll		BWV 1018	287–288
Соната № 6 G-dur		BWV 1019	285
Сонаты для виолы да гамба и облигатного чембало	Б. IX, с. 175	BWV 1027–1029	288
Соната № 1 G-dur		BWV 1027	289, 732
Соната № 3 g-moll		BWV 1029	699
Сонаты для флейты и облигатного чембало	Б. IX, с. 3	BWV 1030–1032	
Соната Es-dur	Б. IX, с. 22	BWV 1031	288, 682, 724
Соната A-dur	Б. IX, с. 32 и 245	BWV 1032	288–289, 682, 727, 729
Соната h-moll	Б. IX, с. 3	BWV 1030	
Сонаты для флейты и бассо континуо	Б. XLIII/1, с. 3	BWV 1033–1035	288, 682, 727, 729
Соната C-dur	Б. XLIII/1, с. 3	BWV 1033	288, 682, 722–723
Соната E-dur	Б. XLIII/1, с. 21	BWV 1035	288, 683, 731
Соната e-moll	Б. XLIII/1, с. 9	BWV 1034	288, 682, 712
Трио ( <i>Instrumentalsatz</i> ) для скрипки, гобоя и континуо F-dur	Б. XXIX, с. 250	BWV 1040	496, 695
Трио для скрипки и клавира A-dur (обработка сочинения для лютни С. Л. Вайсса)	Б. IX, с. 43	BWV 1025	284
Трио-соната для двух флейт и цифрованного баса G-dur	Б. IX, с. 260	BWV 1039	289, 732
Фуга для скрипки и континуо g-moll	Б. XLIII/1, с. 39	BWV 1026	284, 697

## КОНЦЕРТЫ

<i>Konzertsatz</i> D-dur (фрагмент)	Б. XXI/1, с. 65	BWV 1045	298, 733
Бранденбургские концерты	Б. XIX, с. 3	BWV	189, 219, 258, 261, 264, 289– 1046–1051 294, 345, 579, 600, 605, 703
Бранденбургский концерт № 1 F-dur		BWV 1046	292–294, 487, 501, 620, 664
Бранденбургский концерт № 2 F-dur		BWV 1047	292–293
Бранденбургский концерт № 3 G-dur		BWV 1048	292, 294, 476
Бранденбургский концерт № 4 G-dur		BWV 1049	291–293, 295, 730
Бранденбургский концерт № 5 D-dur		BWV 1050	291–292, 296, 664
Бранденбургский концерт № 6 B-dur		BWV 1051	292–293
Концерт для скрипки с оркестром E-dur	Б. XXI/1, с. 21	BWV 1042	298–299, 701, 729
Концерт для скрипки с оркестром a-moll	Б. XXI/1, с. 3	BWV 1041	295, 298–299, 701, 729
Концерт для двух скрипок с оркестром d-moll	Б. XXI/1, с. 41	BWV 1043	296, 298–299, 701, 727
Концерты для чембало с оркестром	Б. XVII, с. 3	BWV	729–730
Концерт № 1 d-moll		BWV 1052	1052–1058 295, 298, 385, 477, 556, 664, 725, 730
Концерт № 2 E-dur		BWV 1053	295, 477–478, 729
Концерт № 3 D-dur		BWV 1054	295, 298, 729
Концерт № 4 A-dur		BWV 1055	264, 267, 295–296
Концерт № 5 f-moll		BWV 1056	295, 298, 664, 729
Концерт № 6 F-dur		BWV 1057	295, 298, 729
Концерт № 7 g-moll		BWV 1058	295, 298, 729
Концерт для чембало с оркестром d-moll (фрагмент)	Б. XVII, с. XX	BWV 1059	729
Концерт для двух чембало с оркестром C-dur	Б. XXI/2, с. 39	BWV 1061,	189, 296–297, 723
Концерт для двух чембало с оркестром c-moll	Б. XXI/2, с. 3	BWV 1060	296, 298, 727
Концерт для двух чембало с оркестром c-moll	Б. XXI/2, с. 83	BWV 1062	296, 298, 727

Концерт для трех чембало с оркестром C-dur	Б. XXXI/3, с. 53	BWV 1064	297–298, 728
Концерт для трех чембало с оркестром d-moll	Б. XXXI/3, с. 3	BWV 1063	297–298, 728
Концерт для четырех чембало с оркестром a-moll (обработка Концерта А. Вивальди)	Б. XLIII/1, с. 71	BWV 1065	140, 298, 721
Концерт для флейты, скрипки и чембало с оркестром a-moll	Б. XVII, № 8, с. 223	BWV 1044	201, 244–245, 296, 723
Синфония F-dur	“–”	BWV 1046a	695

### ОРКЕСТРОВЫЕ СЮИТЫ

Оркестровые сюиты	Б. XXXI/1, с. 3	BWV 1066–1069	258, 289–290
Увертюра C-dur	Б. XXXI/1, с. 3	BWV 1066	701
Увертюра D-dur	Б. XXXI/1, с. 40	BWV 1068	723
Увертюра D-dur	Б. XXXI/1, с. 66	BWV 1069	701
Увертюра (Сюита) для оркестра с солирующей флейтой h-moll	Б. XXXI/1, с. 24	BWV 1067	729

### КАНОНЫ, МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ, ИСКУССТВО ФУГИ

<i>Canone doppio sopr'il Soggetto</i>	“–”	BWV 1077	735
<i>Canon super Fa Mi, a 7. post Tempus Musicum</i>	Б. XLV/1, с. 136	BWV 1078	736
Двухголосный канон ( <i>Canon a 2. perpetuus</i> )	“–”	BWV 1075	724
Четырехголосный канон ( <i>Canon a 4</i> )	Б. XLV/1, с. 134	BWV 1074	719
Четырехголосный канон ( <i>Canon à 4. Voc: perpetuus</i> )	Б. XLV/1, с. 132	BWV 1073	695
Четырнадцать канонов на восемь басовых нот Арии из <i>Гольдберг-вариаций</i>	“–”	BWV 1087	735
Шестиголосный канон ( <i>Canon triplex à 6 Voc:</i> )	Б. XLV/1, с. 138	BWV 1076	115, 138, 733
<i>Искусство фуги</i>	Б. XXV /1, с. 3 и XLVII, с. 3	BWV 1080	114, 162, 164, 169–170, 209, 300, 304–307, 661, 667, 671, 683, 733, 735–736
<i>Музыкальное приношение</i>	Б. XXXI/2, с. 3	BWV 1079	110, 113, 128, 300–304, 626, 681–682, 735

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

BWV 1	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>
BWV 2	<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>
BWV 3	<i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>
BWV 4	<i>Christ lag in Todes Banden</i>
BWV 5	<i>Wo soll ich fliehen hin</i>
BWV 6	<i>Bleib bei uns, denn es will Abend werden</i>
BWV 7	<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i>
BWV 8	<i>Liebster Gott, wenn werd ich sterben</i>
BWV 9	<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>
BWV 10	<i>Meine Seel erhebt den Herren</i>
BWV 12	<i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>
BWV 13	<i>Meine Seufzer, meine Tränen</i>
BWV 14	<i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i>
BWV 16	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>
BWV 17	<i>Wer Dank opfert, der preiset mich</i>
BWV 18	<i>Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt</i>
BWV 19	<i>Es erhob sich ein Streit</i>
BWV 20	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>
BWV 21	<i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>
BWV 22	<i>Jesus nahm zu sich die Zwölfe</i>
BWV 23	<i>Du wahrer Gott und Davids Sohn</i>
BWV 24	<i>Ein ungefärbt Gemüte</i>
BWV 25	<i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe</i>
BWV 26	<i>Ach wie flüchtig, ach wie nichtig</i>
BWV 27	<i>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende</i>
BWV 28	<i>Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende</i>
BWV 29	<i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i>
BWV 30	<i>Freue dich, erlöste Schar</i>
BWV 30a	<i>Angenehmes Wiederau</i>
BWV 31	<i>Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert</i>
BWV 32	<i>Liebster Jesu, mein Verlangen</i>
BWV 33	<i>Allein zu dir, Herr Jesu Christ</i>
BWV 34	<i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i>
BWV 34a	<i>O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe</i>
BWV 35	<i>Geist und Seele wird verwirret</i>
BWV 36	<i>Schwingt freudig euch empor</i>
BWV 36a	<i>Steigt freudig in die Luft</i>
BWV 36b	<i>Die Freude reget sich</i>
BWV 36c	<i>Schwingt freudig euch empor</i>
BWV 37	<i>Wer da gläubet und getauft wird</i>
BWV 38	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>

BWV 39	<i>Brich dem Hungrigen dein Brot</i>
BWV 40	<i>Darzu ist erschienen der Sohn Gottes</i>
BWV 41	<i>Jesu, nun sei gepreiset</i>
BWV 42	<i>Am Abend aber desselbigen Sabbats</i>
BWV 43	<i>Gott fährt auf mit Jauchzen</i>
BWV 44	<i>Sie werden euch in den Bann tun</i>
BWV 45	<i>Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist</i>
BWV 46	<i>Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei</i>
BWV 47	<i>Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden</i>
BWV 48	<i>Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen</i>
BWV 49	<i>Ich geh und suche mit Verlangen</i>
BWV 50	<i>Nun ist das Heil und die Kraft</i>
BWV 51	<i>Jauchzet Gott in allen Landen</i>
BWV 52	<i>Falsche Welt, dir trau ich nicht</i>
BWV 54	<i>Widerstehe doch der Sünde</i>
BWV 55	<i>Ich armer Mensch, ich Sündenknecht</i>
BWV 56	<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>
BWV 57	<i>Selig ist der Mann</i>
BWV 58	<i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>
BWV 59	<i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten</i>
BWV 60	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>
BWV 61	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>
BWV 62	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>
BWV 63	<i>Christen, ätzt diesen Tag</i>
BWV 64	<i>Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget</i>
BWV 65	<i>Sie werden aus Saba alle kommen</i>
BWV 66	<i>Erfreut euch, ihr Herzen</i>
BWV 66a	<i>Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück</i>
BWV 67	<i>Halt im Gedächtnis Jesum Christ</i>
BWV 68	<i>Also hat Gott die Welt geliebt</i>
BWV 69	<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>
BWV 69a	<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>
BWV 70	<i>Wachet! betet! betet! wachet!</i>
BWV 70a	<i>Wachet! betet! betet! wachet!</i>
BWV 71	<i>Gott ist mein König</i>
BWV 72	<i>Alles nur nach Gottes Willen</i>
BWV 73	<i>Herr, wie du willst, so schicks mit mir</i>
BWV 74	<i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten</i>
BWV 75	<i>Die Elenden sollen essen</i>
BWV 76	<i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>
BWV 77	<i>Du sollt Gott, deinen Herren, lieben</i>
BWV 78	<i>Jesu, der du meine Seele</i>
BWV 79	<i>Gott der Herr ist Sonn und Schild</i>

BWV 80	<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>
BWV 80a	<i>Alles, was von Gott geboren</i>
BWV 80b	<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>
BWV 81	<i>Jesus schläft, was soll ich hoffen</i>
BWV 82	<i>Ich habe genug</i>
BWV 83	<i>Erfreute Zeit im neuen Bunde</i>
BWV 84	<i>Ich bin vergnügt mit meinem Glücke</i>
BWV 85	<i>Ich bin ein guter Hirt</i>
BWV 86	<i>Wahrlich, wahrlich, ich sage euch</i>
BWV 87	<i>Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen</i>
BWV 88	<i>Siehe, ich will viel Fischer aussenden</i>
BWV 89	<i>Was soll ich aus dir machen, Ephraim</i>
BWV 90	<i>Es reißet euch ein schrecklich Ende</i>
BWV 91	<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>
BWV 92	<i>Ich hab in Gottes Herz und Sinn</i>
BWV 93	<i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>
BWV 94	<i>Was frag ich nach der Welt</i>
BWV 95	<i>Christus, der ist mein Leben</i>
BWV 96	<i>Herr Christ, der einge Gottessohn</i>
BWV 97	<i>In allen meinen Taten</i>
BWV 98	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>
BWV 99	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>
BWV 100	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>
BWV 101	<i>Nimm von uns, Herr, du treuer Gott</i>
BWV 102	<i>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben</i>
BWV 103	<i>Ihr werdet weinen und heulen</i>
BWV 104	<i>Du Hirte Israel, höre</i>
BWV 105	<i>Herr, gehe nicht ins Gericht</i>
BWV 106	<i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)</i>
BWV 107	<i>Was willst du dich betrüben</i>
BWV 108	<i>Es ist euch gut, daß ich hingehe</i>
BWV 109	<i>Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben</i>
BWV 110	<i>Unser Mund sei voll Lachens</i>
BWV 111	<i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit</i>
BWV 112	<i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i>
BWV 113	<i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i>
BWV 114	<i>Ach, lieben Christen, seid getrost</i>
BWV 115	<i>Mache dich, mein Geist, bereit</i>
BWV 116	<i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i>
BWV 117	<i>Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut</i>
BWV 119	<i>Preise, Jerusalem, den Herrn</i>
BWV 120	<i>Gott, man lobet dich in der Stille</i>
BWV 120a	<i>Herr Gott, Beherrscher aller Dinge</i>

BWV 120b	<i>Gott, man lobet dich in der Stille</i>
BWV 121	<i>Christum wir sollen loben schon</i>
BWV 122	<i>Das neugeborne Kindelein</i>
BWV 123	<i>Liebster Immanuel, Herzog der Frommen</i>
BWV 124	<i>Meinen Jesum laß ich nicht</i>
BWV 125	<i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i>
BWV 126	<i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i>
BWV 127	<i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott</i>
BWV 128	<i>Auf Christi Himmelfahrt allein</i>
BWV 129	<i>Gelobet sei der Herr, mein Gott</i>
BWV 130	<i>Herr Gott, dich loben alle wir</i>
BWV 131	<i>Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir</i>
BWV 132	<i>Bereitet die Wege, bereitet die Bahn</i>
BWV 133	<i>Ich freue mich in dir</i>
BWV 134	<i>Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß</i>
BWV 134a	<i>Die Zeit, die Tag und Jahre macht</i>
BWV 135	<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i>
BWV 136	<i>Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz</i>
BWV 137	<i>Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren</i>
BWV 138	<i>Warum betrübst du dich, mein Herz</i>
BWV 139	<i>Wohl dem, der sich auf seinen Gott</i>
BWV 140	<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>
BWV 143	<i>Lobe den Herrn, meine Seele</i>
BWV 144	<i>Nimm, was dein ist, und gehe hin</i>
BWV 145	<i>Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen</i> <i>(So du mit deinem Munde bekennest)<sup>1</sup></i>
BWV 146	<i>Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen</i>
BWV 147	<i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>
BWV 147a	<i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>
BWV 148	<i>Bringet dem Herrn Ehre seines Namens</i>
BWV 149	<i>Man singet mit Freuden vom Sieg</i>
BWV 150	<i>Nach dir, Herr, verlangt mich</i>
BWV 151	<i>Süßer Trost, mein Jesus kömmt</i>
BWV 152	<i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>
BWV 153	<i>Schau, lieber Gott, wie meine Feind</i>
BWV 154	<i>Mein liebster Jesus ist verloren</i>
BWV 155	<i>Mein Gott, wie lang, ach lange</i>
BWV 156	<i>Ich steh mit einem Fuß im Grabe</i>
BWV 157	<i>Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn</i>
BWV 158	<i>Der Friede sei mit dir</i>
BWV 159	<i>Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem</i>

<sup>1</sup> См. сноску на с. 753.

BWV 161	<i>Komm, du süße Todesstunde</i>
BWV 162	<i>Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe</i>
BWV 163	<i>Nur jedem das Seine</i>
BWV 164	<i>Ihr, die ihr euch von Christo nennet</i>
BWV 165	<i>O heiliges Geist- und Wasserbad</i>
BWV 166	<i>Wo gehest du hin</i>
BWV 167	<i>Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe</i>
BWV 168	<i>Tue Rechnung! Donnerwort</i>
BWV 169	<i>Gott soll allein mein Herze haben</i>
BWV 170	<i>Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust</i>
BWV 171	<i>Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm</i>
BWV 172	<i>Erschallet, ihr Lieder</i>
BWV 173	<i>Erhöhtes Fleisch und Blut</i>
BWV 173a	<i>Durchlauchtster Leopold</i>
BWV 174	<i>Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte</i>
BWV 175	<i>Er rufet seinen Schafen mit Namen</i>
BWV 176	<i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i>
BWV 177	<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>
BWV 178	<i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i>
BWV 179	<i>Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei</i>
BWV 180	<i>Schmücke dich, o liebe Seele</i>
BWV 181	<i>Leichtgesinnte Flattergeister</i>
BWV 182	<i>Himmelskönig, sei willkommen</i>
BWV 183	<i>Sie werden euch in den Bann tun</i>
BWV 184	<i>Erwünschtes Freudenlicht</i>
BWV 184a	(текст неизвестен)
BWV 185	<i>Barmherziges Herze der ewigen Liebe</i>
BWV 186	<i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>
BWV 186a	<i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>
BWV 187	<i>Es wartet alles auf dich</i>
BWV 188	<i>Ich habe meine Zuversicht</i>
BWV 190	<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>
BWV 190a	<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>
BWV 191	<i>Gloria in excelsis Deo</i>
BWV 192	<i>Nun danket alle Gott</i>
BWV 193	<i>Ihr Tore (Pforten) zu Zion</i>
BWV 193a	<i>Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter</i>
BWV 194	<i>Höchsterwünschtes Freudenfest</i>
BWV 194a	(текст неизвестен)
BWV 195	<i>Dem Gerechten muß das Licht</i>
BWV 196	<i>Der Herr denket an uns</i>
BWV 197	<i>Gott ist unsre Zuversicht</i>
BWV 197a	<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>

BWV 198	<i>Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl (Траурная ода)</i>
BWV 199	<i>Mein Herze schwimmt im Blut</i>
BWV 200	<i>Bekennen will ich seinen Namen</i>
BWV 201	<i>Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde</i>
BWV 202	<i>Weichet nur, betrübte Schatten</i>
BWV 203	<i>Amore traditore</i>
BWV 204	<i>Ich bin in mir vergnügt</i>
BWV 205	<i>Zerreiße, zersprenge, zertrümmert die Gruft</i>
BWV 205a	<i>Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht</i>
BWV 206	<i>Schleicht, spielende Wellen</i>
BWV 207	<i>Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten</i>
BWV 207a	<i>Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten</i>
BWV 208	<i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i>
BWV 208a	<i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i>
BWV 209	<i>Non sa che sia dolore</i>
BWV 210	<i>O holder Tag, erwünschte Zeit</i>
BWV 210a	<i>O! angenehme Melodei</i>
BWV 211	<i>Schweigt stille, plaudert nicht</i>
BWV 212	<i>Mer hahn en neue Oberkeet</i>
BWV 213	<i>Laßt uns sorgen, laßt uns wachen</i>
BWV 214	<i>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!</i>
BWV 215	<i>Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen</i>
BWV 216	<i>Vergnügte Pleißenstadt</i>
BWV 216a	<i>Erwählte Pleißenstadt</i>
BWV 223	<i>Meine Seele soll Gott loben</i>
BWV 244a	<i>Klagt, Kinder, klagt es aller Welt</i>
BWV 249	<i>Kommt, eilet und laufet</i>
BWV 249a	<i>Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen</i>
BWV 249b	<i>Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne</i>
BWV Anh. I 2	(текст неизвестен)
BWV Anh. I 3	<i>Gott, gib dein Gerichte dem Könige</i>
BWV Anh. I 4	<i>Wünschet Jerusalem Glück</i>
BWV Anh. I 4a	<i>Wünschet Jerusalem Glück</i>
BWV Anh. I 5	<i>Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen</i>
BWV Anh. I 6	<i>Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne</i>
BWV Anh. I 7	<i>Heut ist gewiß ein guter Tag</i>
BWV Anh. I 8	<i>Glückwunschkantate zum Neujahrstag</i>
BWV Anh. I 9	<i>Entfernet euch, ihr heitern Sterne</i>
BWV Anh. I 10	<i>So kämpfet nur, ihr muntern Töne</i>
BWV Anh. I 11	<i>Es lebe der König, der Vater im Lande</i>
BWV Anh. I 12	<i>Frohes Volk, vergnügte Sachsen</i>
BWV Anh. I 13	<i>Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden</i>
BWV Anh. I 14	<i>Sein Segen fließt daher wie ein Strom</i>

BWV Anh. I 18	<i>Froher Tag, verlangte Stunden</i>
BWV Anh. I 19	<i>Thomana saß annoch betrübt</i>
BWV Anh. I 20	(на текст латинской оды)
BWV Anh. I 190	<i>Ich bin ein Pilgrim auf der Welt</i>
BWV Anh. I 192	(текст неизвестен)
BWV Anh. I 193	<i>Herrscher des Himmels, König der Ehren</i>
BWV Anh. I 194	(текст неизвестен)
BWV Anh. I 196	<i>Auf! süß entzückende Gewalt</i>
BWV Anh. I 199	<i>Siehe, eine Jungfrau ist schwanger</i>
BWV Anh. I 210	<i>Wo sind meine Wunderwerke</i>
BWV Anh. I 211	<i>Der Herr ist freundlich dem, der auf ihn harret</i>
BWV Anh. I 212	<i>Vergnügende Flammen, verdoppelt die Macht</i>
BWV deest	<i>Was ist, das wir Leben nennen</i>

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

Кантата «Das ist je gewißlich wahr»	Б. XXX, с. 3	BWV 141 (сочинение Г. Ф. Телемана)	412–413, 687
Кантата «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen»	Б. II, с. 135	BWV 15 (сочинение И. Л. Баха)	396, 635, 687, 692
Кантата «Ich weiß, daß mein Erlöser lebt»	Б. XXXII, с. 171	BWV 160 (сочинение Г. Ф. Телемана)	406–407, 687
Кантата «Meine Seele rühmt und preist»	Б. XXXVII, с. 215	BWV 189 (предположительно, сочинение М. Хоффмана)	408, 633, 687
Кантата «Schlage doch, gewünschte Stunde»	Б. XII/2, с. 53	BWV 53 (предположительно, сочинение М. Хоффмана)	488, 633, 687
Кантата «Uns ist ein Kind geboren»	Б. XXX, с. 19	BWV 142	410, 232, 635
Мотет «Ich lasse dich nicht»	Б. XXXIX, с. 157	BWV Anh. III 159 (предположительно, сочинение И. К. Баха, двоюродного дяди И. С. Баха)	518
<i>Sanctus</i> d-moll	Б. XI/1, с. 89	BWV 239	
«Страсти по Луке»	Б. XLV/2, с. 3	BWV 246	543
Арии и песни из второй <i>Клавирной книжки Анны Магдалены Бах</i>	Б. XXXIX, с. 287 и Б. XLIII/2, с. 30		431
«Aria di Giovannini»		BWV 518	
«Bist du bei mir»		BWV 508 (сочинение Г. Г. Штёльцеля)	523
«So oft ich meine Tobackspfeife» («Старая трубка»)		BWV 515 (предположительно, сочинение Иоганна Готфрида Генриха Баха)	522–523 523
Хоральные вариации «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» для органа	Б. XL, с. 195– 207	BWV 771 (предположительно, сочинение А. Н. Феттера)	203
«Маленький гармонический лабиринт» для органа	Б. XXVIII, с. 225	BWV 591	152
Концерт Es-dur для органа	“—”	BWV 597	696
Маленькие прелюдии и фуги для органа	VIII; Б. XXXVIII, с. 23	BWV 553–560	157, 200
Хоральная обработка для органа	“—”	BWV 1096 (сочинение И. Пахельбеля)	689

Пассакалья d-moll для клавира	XLII, с. 234	BWV Anh. III 182 (сочинение К. Ф. Витте)	234
Прелюдия и fuga Es-dur для клавира	Б. XXXVI, № 12	BWV Anh. III 177 (предположительно, сочинение И. К. Баха, двоюродного дяди И. С. Баха)	244
Сарабанда и партита C-dur для клавира	XLII, с. 221	BWV 990	234
Соната d-moll для клавира (переложение Сонаты a-moll для скрипки соло BWV 1003)	Б. XLII, с. 3	BWV 964	282
Adagio G-dur для клавира (переложение первой части Сонаты C-dur для скрипки соло BWV 1005)	Б. XLII, с. 27	BWV 968	282
Сюита B-dur для клавира	XLII, с. 213	BWV 821	234
Токката (Toccatà quasi Fantasia con Fuga) A-dur для клавира	Б. XLII, с. 250	BWV Anh. III 178 (предположительно, сочинение Г. Перселла или М. Росси)	247
Соната g-moll для скрипки и obbligatного чембало	Б. IX, с. 274	BWV 1020 (предположительно, сочинение К. Ф. Э. Баха)	289
Соната C-dur для двух скрипок и basso континуо	Б. IX, с. 231	BWV 1037 (сочинение И. Г. Гольдберга)	288
Соната G-dur для флейты, скрипки и basso континуо	Б. IX, с. 221	BWV 1038 (партия баса принадлежит И. С. Баху и заимствована из сонаты для скрипки и basso континуо BWV 1021)	289, 302

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август II (August II.) — см. Фридрих Август I  
Август III (August III.) — см. Фридрих Август II  
Агрикола Иоганн Фридрих (Agricola Johann Friedrich) — 73, 144–146, 148, 155, 163, 303, 431  
Агрикола Мартин (Agricola Martin) — 42  
Адлер Гвидо (Adler Guido) — 44, 326  
Адлунг Якоб (Adlung Jakob) — 53, 139, 144–148, 308, 504  
Але Иоганн Георг (Ahle Johann Georg) — 55, 76  
Але Иоганн Рудольф (Ahle Johann Rudolf) — 53, 55, 486  
Александр (Alexander), братья, инструментальные мастера — 293, 614, 618  
Алексеев Александр Дмитриевич — 672  
Альбер Эжен д' (Albert Eugène d') — 230  
Альбини Томазо (Albinoni Tomaso) — 139, 143, 158, 244, 626, 696  
Альбрехт Лоренц (Albrecht Lorenz) — 144  
Альтниколь Иоганн Христоф — см. Альтниколь Иоганн Христоф  
Альтниколь Иоганн Христоф (Altnickol Johann Christoph) — 104, 108, 156, 161–162, 284, 304, 694, 702, 713, 730, 732, 734, 736  
Амалия Прусская — см. Анна Амалия, принцесса Прусская  
Амброс Август Вильгельм (Ambros August Wilhelm) — 674  
Амвросий Медиоланский (Ambrosius Mediolanensis) — 8, 332  
Анзорге Конрад (Ansorge Conrad) — 230  
Анна Амалия (Anna Amalia), принцесса Прусская — 155, 170, 291, 300, 512  
Аннунцио Габриеле д' (Annunzio Gabriele d') — 188  
Апель Андреас Дитрих (Apel Andreas Dietrich) — 502, 512  
Аристотель (Aristoteles) — 71  
Арндт Эрнст Мориц (Arndt Ernst Moritz) — 14, 120  
Арон Пьетро (Aron Pietro) — 240  
Асафьев Борис Владимирович — 653, 664, 666–668, 671  
Аттьенян Пьер (Attaignant Pierre) — 18

Указатель составлен Н. И. Енукидзе при участии Т. В. Шабалиной. В Указатель включены и фамилии, встречающиеся в библиографических ссылках, послесловиях и Хронографе. В ссылках на послесловия и Хронограф номера страниц даны курсивом. Наименования издательства, 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. В основном корпусе текста сохранена транскрипция имен и фамилий первого русскоязычного издания книги (М.: Музыка, 1964). В послесловиях и Хронографе используется современная транскрипция. Для имен, встречающихся в тексте Швейцера, послесловиях и Хронографе, учтены обе транскрипции.

- Бабст Валентин (Babst Valentin) — 10, 14  
 Бадер Карл Адам (Bader Karl Adam) — 175  
 Баки Джованни — см. Бах Иоганн Христиан (сын И. С. Баха)  
 Балакирев Милий Алексеевич — 671  
 Балашов Василий Федорович — 658  
 Барблан Отто (Barblan Otto) — 305  
 Барт Герман (Barth Hermann) — 185  
 Бартоломей Якобина Агнета (Bartholomäi Jacobina Agnetha) — 719  
 Бассани Джованни Баттиста (Bassani Giovanni Battista) — 736  
 Батка Рихард (Batka Richard) — 185  
 Батлер Грегори (Butler Gregory) — 730–731, 734, 736  
 Бах Анна Каролина (Bach Anna Carolina) — 169  
 Бах Анна Каролина Филиппина (Bach Anna Carolina Philippina), дочь Карла Филиппа Эммануила Баха — 242  
 Бах Анна Магдалена, урожд. Вильке (Вюльке, Велькнер) (Bach Anna Magdalena, geb. Wilcke/Wuelcke/Woelckner) — 69, 79, 85, 104, 112, 115, 157, 233, 235, 278, 476, 507, 522, 625, 672, 683, 702–703, 713, 717, 726, 730–731  
 Бах Бернгард (Bach Bernhard), племянник И. С. Баха — 155  
 Бах Вильгельм Фридеман (Bach Wilhelm Friedemann) — 79–80, 104–105, 112, 114–115, 120, 126–128, 137, 146, 150, 156, 159, 160, 166, 169–170, 198, 200–201, 232, 236–237, 239, 241, 249–251, 278, 284, 287, 298, 304–305, 401, 514, 561, 693, 696, 701, 720, 724, 734  
 Бах Вильгельм Фридрих Эрнст (Bach Wilhelm Friedrich Ernst) — 107  
 Бах Ганс Каспар (Bach Hans Caspar) — 73  
 Бах Генрих (Bach Heinrich) — 72  
 Бах Готфрид Генрих (Bach Gottfried Heinrich) — 104  
 Бах Доротея Элизабет (Bach Dorothea Elisabeth), вдова Вильгельма Фридемана Баха — 106  
 Бах Елизавета Джулиана Фридерика (Bach Elisabeth Juliana Friederika) — 104, 108, 716, 736  
 Бах Иоганн Август Авраам (Bach Johann August Abraham) — 104  
 Бах Иоганн Амвросиус — см. Бах Иоганн Амвросий  
 Бах Иоганн Амвросий (Bach Johann Ambrosius) — 73, 689  
 Бах Иоганн Бернгард (Bach Johann Bernhard) — 112, 155  
 Бах Иоганн Генрих (Bach Johann Heinrich), племянник И. С. Баха — 702  
 Бах Иоганн Готфрид Бернгард (Bach Johann Gottfried Bernhard) — 79, 104, 106, 698, 726, 730  
 Бах Иоганн Готфрид Бернхард — см. Бах Иоганн Готфрид Бернгард  
 Бах Иоганн Христиан — см. Бах Иоганн Христиан, сын И. С. Баха  
 Бах Иоганн Христоф — см. Бах Иоганн Христоф, старший брат И. С. Баха  
 Бах Иоганн Христоф Фридрих — см. Бах Иоганн Христоф Фридрих  
 Бах Иоганн Людвиг (Bach Johann Ludwig) — 112, 125, 155, 687, 692  
 Бах Иоганн Михаэль (Bach Johann Michael) — 35, 56, 72, 76, 689  
 Бах Иоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian), внук И. С. Баха — 106, 339  
 Бах Иоганн Христиан (Bach Johann Christian), сын И. С. Баха — 56, 104, 107–108, 114, 726  
 Бах Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph) — 35, 55–56, 72–73, 244  
 Бах Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph), брат-близнец Иоганна Амвросия Баха — 73, 76  
 Бах Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph), старший брат И. С. Баха — 73, 688, 702  
 Бах Иоганн Христоф (Bach Johann Christoph), двоюродный брат И. С. Баха — 76  
 Бах Иоганн Христоф Фридрих (Bach Johann Christoph Friedrich) — 104, 107, 723, 737  
 Бах Иоганн Элиас (Bach Johann Elias) — 106, 113, 155, 728, 730, 732  
 Бах Иоганн Эрнст (Bach Johann Ernst) — 155  
 Бах Иоганн Якоб (Bach Johann Jakob) — 73, 247, 703

- Бах Иоганна Каролина (Bach Johanna Carolina) — 104, 108
- Бах Карл Филипп Эмануэль — см. Бах Карл Филипп Эммануил
- Бах Карл Филипп Эммануил (Bach Carl Philipp Emanuel) — 20, 53, 56, 72–73, 79, 104–107, 114–115, 127, 137, 149–150, 152, 156, 159–161, 163–164, 166, 168–171, 182, 198, 200–202, 209, 227, 232, 238, 241–242, 249–253, 284, 298–299, 304–305, 330, 401, 428, 431, 434, 492, 514, 524, 532, 539–540, 596, 626, 674, 696, 719, 722–725, 729
- Бах Катарина Доротея (Bach Catharina Dorothea) — 79, 104, 693
- Бах Мария Барбара (Bach Maria Barbara) — 76, 79, 106, 125, 412, 692, 702
- Бах Регина Иоганна (Bach Regina Johanna) — 104, 719, 724
- Бах Регина Йоханна — см. Бах Регина Иоганна
- Бах Регина Сусанна (Bach Regina Susanna) — 104, 108, 173, 732
- Бах Самюэль Антон (Bach Samuel Anton) — 155, 339
- Бах Фейт (Bach Veit) — 72–73
- Бах Фридеман — см. Бах Вильгельм Фридеман
- Бах Христиан Готлиб (Bach Christian Gottlieb) — 104
- Бах Христиана Бенедикта (Bach Christiana Benedicta) — 104
- Бах Христиана Доротея (Bach Christiana Dorothea) — 104
- Бах Христиана София Генриетта (Bach Christiana Sophia Henrietta) — 104
- Бах Христоф (Bach Christoph), дед И. С. Баха — 72–73
- Бах Элизабет, урод. Леммерхирт (Bach Elisabeth, geb. Lämmerhirt) — 73, 77, 689
- Бах Элизабет Юлиана Фридерика — см. Бах Елизавета Джулиана Фридерика
- Бах Эммануил — см. Бах Карл Филипп Эммануил
- Бах Эрнст Андреас (Bach Ernst Andreas) — 104
- Беймкер Вильгельм (Bäumker Wilhelm) — 16
- Беккер Август (Becker August) — 124
- Беккер Карл Фердинанд (Becker Karl Ferdinand) — 181
- Беккер Корнелиус (Becker Cornelius) — 48
- Бёклин Арнольд (Böcklin Arnold) — 315
- Беллерман Константин (Bellermann Constantin) — 123
- Бём Георг (Böhm Georg) — 6, 33, 34, 36, 38, 74, 203–204, 209–211, 216, 353, 715
- Бёме Франц Магнус (Böhme Franz Magnus) — 16
- Бенедикт Юлиус (Benedict Julius) — 321
- Бендорф Курт (Benndorf Kurt) — 87
- Бер Иоганн (Beer Johann) — 53
- Бергель Эрих (Bergel Erich) — 736
- Бёрд Вильям (Byrd William) — 61
- Березовчук Лариса Николаевна — 681
- Берлиоз Гектор (Berlioz Hector) — 311–312, 323–325, 338, 447, 485
- Бернар Клервоский (Bernard de Clairvaux) — 13
- Бернгард Христоф (Bernhard Christoph) — 46, 52–53, 56, 58
- Бёрней (Бёрни) Чарлз (Burney Charles) — 159, 166, 168, 212
- Бертенсон Николай Васильевич — 673–674
- Бесселер Генрих (Besseler Heinrich) — 701
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) — 20, 117–118, 153, 171, 173, 180–181, 185, 244, 262, 312, 316–318, 321–323, 337, 343–344, 387, 402, 539, 588
- Беш Ханс (Besch Hans) — 655
- Бидерман Иоганн Готлиб (Biedermann Johann Gottlieb) — 504, 515
- Бирнбаум Иоганн Абрахам — см. Бирнбаум Иоганн Авраам
- Бирнбаум Иоганн Авраам (Birnbäum Johann Abraham) — 131–132, 136, 513, 728–729
- Биттер Карл Герман (Bitter Carl Hermann) — 105–107, 114, 149, 159, 184, 242, 514
- Бишоф Ганс (Bischoff Hans) — 243, 250
- Блажков Игорь Иванович — 675
- Бланкенбург Вальтер (Blankenburg Walter) — 655

- Блаут Стефан (Blaut Stephan) — 694  
 Блок Марк (Bloch Marc) — 678  
 Блуме Фридрих (Blume Friedrich) — 655, 702, 732  
 Бойяновский Пауль фон (Bojanowski Paul von) — 77–78  
 Бондаренко Лариса Яковлевна — 676  
 Борд Шарль (Bordes Charles) — 187  
 Бордони Фаустина (Bordoni Faustina) — 126  
 Борман Теодор Бенедикт (Bormann Theodor Benedikt) — 78  
 Брайнард Пауль (Brainard Paul) — 697, 718  
 Брамс Иоганнес (Brahms Johannes) — 38, 160, 183, 185  
 Браудо Исая Александрович — 663–664, 667–668, 673–674  
 Брейг Вернер (Breig Werner) — 725, 729, 734  
 «Брейткопф» («Breitkopf») — 19, 149, 171, 248, 331, 431, 502, 623  
 «Брейткопф и Гертель» («Breitkopf und Härtel») — 37, 51, 171, 173, 180–181, 183, 208, 228, 243, 278, 303, 330, 334, 518, 626  
 Брекоф Вернер (Breckoff Werner) — 730  
 Бреслау Хелена (Bresslau Helene) — 643  
 Бре Гюстав — см. Брэ Гюстав  
 Бригель Вольфганг Карл (Briegel Wolfgang Karl) — 55  
 Бройк Карл Деброиз ван (Bruyck Carl Debrois van) — 243  
 Брокес Бартольд Генрих (Brockes Barthold Heinrich) — 68–69, 433, 458  
 Брокоу Джеймс (Brokaw James) — 730  
 Брунс Николаус (Bruhns Nicolaus) — 37, 277  
 Брэ Гюстав (Bret Gustave) — 187, 334, 643  
 Брюль Генрих фон (Brühl Heinrich von) — 513  
 Буве Шарль (Bouvet Charles) — 187  
 Бувен Жак (Boyvin Jacques) — 30  
 Бузолт Юлиус Эберхард (Busolt Julius Eberhard) — 175  
 Бузони Ферруччо (Busoni Ferruccio) — 230, 256, 275  
 Букстехуде Дитрих (Buxtehude Dietrich) — 6, 33–35, 37–39, 56–60, 62, 65, 75, 142, 193–194, 199, 202, 204, 209–211, 277, 397, 660, 686, 691–692  
 Булл Уле (Bull Ole) — 281–282  
 Бунге Рудольф (Bunge Rudolf) — 78, 120, 148, 239, 242  
 Бухо Морис (Bouchor Maurice) — 187  
 Бэла Игорь Федорович — 670  
 Бюлов Ханс фон (Bülow Hans von) — 159, 256  
 Бюмлер Георг Генрих (Bümler Georg Heinrich) — 163–164  
 Бюффарден Пьер-Габриель (Buffardin Pierre-Gabriel) — 727, 729
- Вагнер Гвидо Рихард (Wagener Guido Richard) — 242  
 Вагнер Виланд (Wagner Wiland) — 642  
 Вагнер Вольфганг (Wagner Wolfgang) — 642  
 Вагнер Георг Готфрид (Wagner Georg Gottfried) — 110  
 Вагнер Рихард (Wagner Richard) — 5, 44, 61, 118, 130, 179–180, 185–188, 287, 311–313, 317, 319, 322–327, 333, 337–338, 343–345, 376, 505, 594, 642, 653  
 Вайсс Виссо (Weiss Wisso) — 701, 733  
 Вальдерзее Пауль (Waldersee Paul), граф — 140, 183  
 Валькер Эберхард Фридрих (Walcker Eberhard Friedrich) — 214, 640  
 Вальтер, урожд. Леммерхирт (Walther, geb. Lämmerhirt), мать Иоганна Готфрида Вальтера — 77  
 Вальтер Иоганн (Walther Johann) — 15–17, 24–25, 27, 50, 61–62  
 Вальтер Иоганн Готфрид (Walther Johann Gottfried) — 35, 51, 53, 63, 77, 92, 111, 123, 134, 140, 142, 149, 155, 205, 212, 218, 303, 305, 400, 572, 693–694, 700  
 Вальтер Иоганн Якоб (Walther Johann Jakob) — 280

- Ванадзин Николай Карлович — 667  
 Введенский Александр Иванович — 657, 672–673  
 Веберн Антон фон (Webern Anton von) — 661  
 Вебер Бернгард Христиан (Weber Bernhard Christian) — 241  
 Вебер Вильгельм (Weber Wilhelm) — 243  
 Вебер Иоганн (Weber Johann) — 321  
 Вебер Карл Мария фон (Weber Carl Maria von) — 321, 329, 330, 339  
 Вебер Каролина, урожд. Брандт (Weber Caroline, geb. Brandt) — 321  
 Ведеман Иоганн (Wedemann Johann), отец Регины Ведеман — 76  
 Ведеман Регина (Wedemann Regina) — 76, 692  
 Вейгель Христиан (правильно — Иоганн Христоф) (Weigel Johann Christoph) — 34  
 Вейгель Христоф (Weigel Christoph), сын Иоганна Христофа Вейгеля — 231–232  
 Вейсгербер Вильгельм (Weißgerber Wilhelm) — 74  
 Вейсс(е) Кристиан (Weiß Christian) — 83  
 Вейтцманн Карл Фридрих (Weitzmann Carl Friedrich) — 146, 235, 240  
 Векман Маттиас (Weckmann Matthias) — 56, 58–59  
 Венцкий Георг (Venzky/Wenzky Georg) — 163  
 Вепплер (Weppler) — 175  
 Вергилий (Publius Vergilius Maro) — 500  
 Веркмейстер Андреас (Werckmeister Andreas) — 240  
 Верникова Кира Яковлевна — 657  
 Вернле Пауль (Wernle Paul) — 13  
 Верстовский Алексей Николаевич — 672  
 Веспасиан Тит Флавий (Vespasian Titus Flavius) — 137  
 Вестфаль Рудольф (Westphal Rudolf) — 271  
 Виадана Людовико Гросси да (Viadana Ludovico Grossi da) — 52  
 Виана да Мотта Жозе (Vianna da Motta José) — 230, 256–257, 293  
 Вивальди Антонио (Vivaldi Antonio) — 139–142, 193, 291, 298, 696  
 Видор Шарль Мари (Widor Charles-Marie) — 187, 213–214, 639–641, 646–647, 652  
 Виллаэрт Адриан (Willaert Adrian) — 44  
 Вильгельм Шаумбург-Липпе (Wilhelm Schaumburg-Lippe), граф Бюккебургский — 107  
 Вильгельм Эрнст (Wilhelm Ernst), герцог Саксен-Веймарский — 77, 123, 126, 486, 494, 693, 699–700  
 Винклер Иоганн Генрих (Winckler Johann Heinrich), магистр — 502  
 Винклер Каролина Вильгельмина (Winckler Carolina Wilhelmina), жена Винклера Кристофа Георга — 720  
 Винклер Сусанна София (Winckler Susanna Sophia) — 518  
 Винклер Кристоф Георг (Winckler Christoph Georg) — 518, 720  
 Винтерфельд Карл фон (Winterfeld Karl von) — 51, 179, 181, 289, 674  
 Винченцо I Гонзага (Vincenzo I Gonzaga), герцог Мантуанский — 44  
 Вирт Мориц (Wirth Moritz) — 329  
 Витт(е) Христиан Фридрих (Witt(e) Christian Friedrich) — 234  
 Вих Иоганн фон (Wich Johann von) — 53  
 Вольный Петер (Wollny Peter) — 686, 697, 703, 719, 725, 736  
 Вольф Иоганн Генрих (Wolff Johann Heinrich) — 502, 719  
 Вольф Кристоф (Wolff Christoph) — 655, 686, 689, 692, 695, 704, 711, 726, 730–731, 734–736  
 Вольфрум Филипп (Wolfrum Philipp) — 18, 100, 185, 339, 535, 670  
 Волюмье Жан-Батист (Volumier Jean Baptiste) — 111  
 Воткен Альфред (Wotquenne Alfred) — 159  
 Вулпиус Мельхиор (Vulpus Melchior) — 28–29  
 Вульфрат Дитрих (Wulfrath Dietrich) — 57  
 Вустман Густав (Wustmann Gustav) — 116  
 Вьерн Луи Виктор Жюль (Vierne Louis Victor Jules) — 668

- Вюлькен (Вильке, Велькнер) Иоганн Каспар (Wuelcken/Wilcke/Woelckner Johann Caspar) — 79
- Вюльнер Франц (Wüllner Franz) — 183, 518
- Вязкова Елена Васильевна — 733, 736
- Габриели Андреа (Gabrieli Andrea) — 43
- Габриели Джованни (Gabrieli Giovanni) — 43–44, 50–52
- Гайдн Йозеф (Haydn Joseph) — 159–160, 166, 171, 185
- Гайерсбах Иоганн Генрих — см. Гейерсбах Иоганн Генрих
- Галилей Галилео (Galilei Galileo) — 71
- Гамсун Кнут (Hamsun Knut) — 662
- Ганслик Эдуард (Hanslick Eduard) — 320–322, 622, 625
- Гассе Иоганн Адольф (Hasse Johann Adolph) — 126, 134, 164, 166–167, 715
- Гасслер Ганс Лео (Häßler Hans Leo) — 17, 27, 29
- Гастольди Джованни (Gastoldi Giovanni) — 18
- Гаудлиц Готлиб (Gaudlitz Gottlieb) — 95, 719
- Гауптман Мориц — см. Хауптманн Мориц
- Геббельс Йозеф (Goebbels Joseph) — 644
- Геварт Франсуа-Огюст (Gevaert François-Auguste) — 16, 187–188, 265, 617–618, 627
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) — 176, 179
- Гейерсбах Иоганн Генрих (Geyersbach Johann Heinrich) — 75, 691
- Гейлинкс Арнольд (Geulincx Arnold) — 310
- Гейне Генрих (Heine Heinrich) — 315
- Гек Мартин (Geck Martin) — 686
- Геллерт Христиан (Gellert Christian) — 20
- Гельмгольц Герман (Helmholtz Hermann) — 312
- Гендель Георг Фридрих (Händel Georg Friedrich) — 6, 35, 52–53, 63–64, 68–69, 77, 105–106, 112, 124, 134, 138, 155, 160–161, 164, 167, 169, 172, 187–188, 212, 263, 326, 387, 433, 479, 507, 527, 588, 612, 619, 625, 701, 719
- Гензель Себастьян (Hensel Sebastian) — 175, 178
- Гензельт Адольф Львович — 674
- Гензельт Себастьян — см. Гензель Себастьян
- Генике Иоганн Христиан (Hennicke Johann Christian) — 513
- Генрих (Heinrich), принц Ройсский — 49
- Генрих IV (Henri IV) — 44
- Георг Вильгельм (Georg Wilhelm), герцог Брауншвейгско-Люнебургский и Целльский — 74
- Георг II — см. Иоганн Георг
- Георг II (Georg II.), ландграф Гессен-Дармштадтский — 45
- Гербель Николай Васильевич — 314
- Гербер Генрих Николаус (Gerber Heinrich Nicolaus) — 156, 713
- Гербер Иоганн Николаус (Gerber Johann Nicolaus) — 53, 155–156, 158, 235, 239
- Гербер Рудольф (Gerber Rudolf) — 702
- Гербер Эрнст Людвиг (Gerber Ernst Ludwig) — 148–149, 156, 164, 239, 283, 519, 521, 626
- Гермер Генрих (Germer Heinrich) — 250
- Гёрнер Иоганн Готлиб (Görner Johann Gottlieb) — 88–89, 109, 113, 454, 499, 501–502
- Герольд Теодор (Gerold Theodor) — 598
- Герхардт Пауль (Gerhardt Paul) — 13, 18–19
- Герцог Брауншвейгский — см. Георг Вильгельм
- Герцог Мантуанский — см. Винченцо I Гонзага
- Геснер Иоганн Маттиас (Gesner Johann Matthias) — 99, 101, 132, 136, 497, 725
- Гёте Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang) — 116, 166, 169–171, 173–174, 176, 180, 289, 291, 314–316, 319, 325, 519, 541, 555, 645
- Геттинг Геральд (Getting Gerald) — 644
- Гильман Феликс Александр (Guilmant Félix Alexandre) — 30, 187, 214

- Гирль Вильгельм (Hirl Wilhelm) — 255  
 Глазунов Александр Константинович — 668, 670  
 Глётнер Андреас (Glöckner Andreas) — 686, 693, 698, 723–725  
 Глинка Михаил Иванович — 669, 672  
 Глюк Христоф Виллибальд (Gluck Christoph Willibald) — 61, 130  
 Гоголь Николай Васильевич — 662  
 Году Шарль (Gaudou Charles) — 74  
 Гойови Детлеф (Gojowy Detlef) — 718  
 Гольдберг Иоганн Готлиб (Goldberg Johann Gottlieb) — 156, 232–233, 731  
 Гольштейн Густав (Hohlstein Gustav) — 25  
 Гораций (Quintus Horatius Flaccus) — 505  
 Городецкий Сергей Митрофанович — 506  
 Готшед Иоганн Христоф (Gottsched Johann Christoph) — 70, 85, 103, 130–131, 142, 454–455  
 Готшед Луиза Адельгунда Виктория (Gottsched Luise Adelgunde Victorie), жена Иоганна Христофа Готшедта — 104  
 Гофман Иоганн Христиан (Hoffmann Johann Christian) — 148  
 «Гофмейстер и Кюнель» («Hoffmeister und Kühnel») — 170, 180–181, 228  
 Грасси Цецилия (Grassi Cecilia) — 107  
 Граун Иоганн Готлиб (Graun Johann Gottlieb) — 164, 167  
 Граун Карл Генрих (Graun Karl Heinrich) — 132, 144, 155, 164, 176  
 Граупнер Христоф (Graupner Christoph) — 81–82  
 Грензер Карл (Grenser Carl) — 115  
 Григорович Наталья Николаевна — 665  
 Гриньи Никола де (Grigny Nicolas de) — 30, 112  
 Грипенкерль Фридрих Конрад (Griepenkerl Friedrich Conrad) — 180, 207, 305  
 Гров/Гроув Георг/Джордж (Grove George) — 241  
 Грубер Роман Ильич — 674  
 Грюневальд Готхарт Нитхарт Матиас (Grünewald Gothart Nithart Matthias) — 640  
 Гульд Глен (Gould Glenn) — 664  
 Гумпрехт Иоганн Даниэль (Gumprecht Johann Daniel) — 57  
 Гумпрехт Отто (Gumprecht Otto) — 185  
 Гуно Шарль (Gounod Charles) — 187  
 Гурилев Александр Львович — 672  
 Гус Иоганн (Ян) (Gus Johann/Jan) — 10–11  
 Гуттен Ульрих фон (Hutten Ulrich von) — 655
- Давид, царь — 18, 513  
 Давид Фердинанд (David Ferdinand) — 278, 293  
 Дадельзен Георг фон (Dadelsen Georg von) — 654, 684, 691, 694–695, 703–704, 714, 717, 721, 729  
 Дакен Луи Клод (Daquin Louis-Claude) — 30  
 «Дальштейн и Херпфер» («Dalstein und Härpfer») — 224, 628  
 Дандрие Жан Франсуа (Dandrieu Jean François) — 30  
 Данрейтер Эдвард (Dannreuther Edward) — 249, 254  
 Дах Симон (Dach Simon) — 12  
 Дахштейн Вольфганг (Dachstein Wolfgang) — 11  
 Девриент Тереза (Devrient Thérèse) — 176  
 Девриент Эдуард (Devrient Eduard) — 175–176  
 Дейлинг Соломон (Deyling Salomon) — 83, 94, 102–103, 172  
 Ден Зигфрид Вильгельм (Dehn Siegfried Wilhelm) — 181–182, 504, 669  
 Дёрфель Альфред (Dörffel Alfred) — 183, 241–242, 279, 294  
 Дециус Николаус (Decius Nicolaus) — 11, 16  
 Дешевов Владимир Михайлович — 671

Дидье-Пуже Уильям (Didier-Pouget William) — 318  
Дирксен Питер (Dirksen Pieter) — 721  
Дискау Карл Генрих фон (Dieskau Carl Heinrich von) — 514, 732  
Дискау фон (Dieskau von), жена Карла Генриха Дискау — 514  
Дмитренко Алексей Леонидович — 657, 673  
Долес Иоганн Фридрих (Doles Johann Friedrich) — 155, 167–168, 170, 499, 504, 561  
Должанский Александр Наумович — 669  
Доуэн Эммануэль Орентин (Douen Emmanuel Orentin) — 18  
Дрезе Иоганн Вильгельм (Drese Johann Wilhelm) — 78  
Дрезе Иоганн Самюэль (Drese Johann Samuel) — 78, 699  
Друскин Михаил Семенович — 3, 314, 545, 639, 654, 657–658, 661, 664, 666, 672–683  
Друскин Яков Семенович — 3, 328, 332, 369, 495, 592, 657–666, 672–676, 683, 685  
Друскина Лидия Семеновна — 3, 657, 659, 662–663, 672–673  
Дубравская Татьяна Наумовна — 669, 680  
Дурандус (Durandus von Mende, Guilelmus) — 61  
Дьюпар Шарль (Dieupart Charles) — 112  
Дюбен (Düben), семейство — 58  
Дюбен Карл Густав (Düben Karl Gustav) — 58  
Дюбек Александр Иванович — 672  
Дюмаж Пьер (du Mage Pierre) — 30  
Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht) — 172, 204, 352  
Дюрр Альфред (Dürr Alfred) — 654, 664, 684, 688, 692–693, 698, 700, 703–704, 708–709, 711, 713–714, 722, 724, 726–727

Ерохин Валерий Алексеевич — 651

Жаккар Жан-Филипп (Jaccard Jean-Philippe) — 663  
Жанрено Сесиль (Geanrenaud Cecile), невеста и позднее жена Мендельсона — 205  
Жаэль-Траутман Мари (Jaëll-Trautmann Marie) — 641  
Жиго Никола (Gigault Nicolas) — 30  
Жигу Эжен (Gigout Eugène) — 187, 214  
Жоскен Депре (Josquin des Près) — 25, 44, 674

Зайцева Татьяна Андреевна — 671  
Захарова Ольга Ивановна — 664  
Захарченко Наталья Абрамовна — 644  
Зейферт Макс — см. Зейфферт Макс  
Зейфферт Макс (Seiffert Max) — 37, 56, 125, 235, 240, 263, 539, 614, 623, 627, 636, 652  
Зельнеккер Николаус (Selnecker Nikolaus) — 10  
Земмиш Готлиб Бенедикт (Zehmisch Gottlieb Benedict) — 103  
Зенфль Людвиг (Senfl Ludwig) — 25  
Зефнер Карл (Seffner Carl) — 117  
Зигеле Ульрих (Siegele Ulrich) — 732, 736  
Зилоти Александр Ильич — 670  
Зильберман Андреас (Silbermann Andreas) — 145, 215, 426  
Зильберман Готфрид (Silbermann Gottfried) — 145–147, 215, 224, 734  
Зимрок Николаус (Simrock Nikolaus) — 180–181, 243, 278, 399, 427  
Зимрок Петер Иосиф (Simrock Peter Joseph) — 540  
Зорге Георг Андреас (Sorge Georg Andreas) — 112, 241, 689  
Зульцер Иоганн Георг (Sulzer Johann Georg) — 674

Иванов-Борецкий Михаил Владимирович — 648  
Изаак Генрих (Isaak Heinrich) — 17, 25  
Изан Эжен (Ysaye Eugène) — 299  
Иоахим Фридрих (Joachim Friedrich), курфюрст Бранденбургский — 28

- Иов Иоганн (Job Johann) — 96  
 Иоганн Август (Johann August), князь Ангальт-Цербстский — 703  
 Иоганн Георг (Johann Georg), курфюрст Саксонский — 45, 54  
 Иоганн Эрнст (Johann Ernst), принц Саксен-Веймарский (герцог Саксен-Веймарский младший) — 74, 140–141, 696, 698  
 Иоганн Эрнст (Johann Ernst), герцог Саксен-Веймарский (старший) — 74, 277, 690  
 Ионас Юстус (Jonas Justus) — 9, 24  
 Йохер Каролина Вильгельмина — см. Винклер Каролина Вильгельмина  
 Ирмишер Иоганн Конрад (Irmischer Johann Konrad) — 25
- Кавайе-(Кавалье-)-Коль (Колль) Аристид (Cavaille, Cavaille-Coll Aristide) — 646  
 «Кавайе-Коль» («Cavaille-Coll») — 215–216  
 Каде Отто (Kade Otto) — 61  
 Кайзер Бернхард Кристиан (Kayser Bernhard Christian) — 700, 703, 713  
 Кайзер Рейнгард (Keiser Reinhard) — 63–64, 68–70, 112, 433  
 Кайзерлинг Герман Карл фон (Keyserlingk Hermann Carl von) — 134, 156, 232–233, 731–732
- Калантарова Ольга Калантаровна — 672–673  
 Кальвизиус Сет (Calvisius Seth) — 28  
 Кальвин Жан (Calvin Jean) — 9, 18  
 Калдара Антонио (Caldara Antonio) — 112, 144, 732  
 Кант Эммануил (Kant Immanuel) — 5–6, 117, 144, 642  
 Кар Вильям (Cart William) — 185  
 Караян Герберт фон (Karajan Herbert von) — 664  
 Кариссими Джакомо (Carissimi Giacomo) — 52  
 Карл XII (Karl XII.) — 123, 247  
 Карпушин Владимир Алексеевич — 644–645  
 Катанова Наталья Юрьевна — 673  
 Кац Борис Аронович — 681  
 Каччини Джулио (Caccini Giulio) — 44  
 Кванц Иоганн Иоахим (Quantz Johann Joachim) — 20, 106, 164, 596, 626  
 Квинтилиан Марк Фабий (Quintilian Marcus Fabius) — 132–133  
 Кеес Иоганна Мария (Kees Johanna Maria) — 518  
 Кейделль Роберт фон (Keudell Robert von) — 188  
 Кёлер Иоганн Фридрих (Köhler Johann Friedrich) — 103  
 Келлер Герман (Keller Hermann) — 694  
 Келлер Готфрид (Keller Gottfried) — 315, 685  
 Кельнер Иоганн Петер (Kellner Johann Peter) — 137, 196, 245, 278, 498, 626, 712, 733  
 Кельнер Петер — см. Кельнер Иоганн Петер  
 Керль Иоганн Каспар (Kerll Johann Caspar) — 73  
 Кёрнер Христиан Готфрид (Körner Christian Gottfried) — 316  
 Кёстлин Генрих Адольф (Köstlin Heinrich Adolff) — 15–16  
 Килян Дитрих (Kilian Dietrich) — 694, 721  
 Кирнбергер Иоганн Филипп (Kirnberger Johann Philipp) — 114, 116, 155, 160, 164, 170, 182, 288, 291, 303, 520–521, 730  
 Кирхбах Ганс Карл фон (Kirchbach Hans Karl von) — 89, 103, 454  
 Кистнер Фридрих (Kistner Friedrich) — 279  
 Киттель Иоганн Христиан (Kittel Johann Christian) — 115, 156, 192  
 Клее Людвиг (Klee Ludwig) — 250  
 Клемент VIII (Clemens VIII), папа римский — 23  
 Клементи Муцио (Clementi Muzio) — 241, 266  
 Клемм (Klemm), жена Иоганна Фридриха Клемма — 106  
 Клемм Иоганн Фридрих (Klemm Johann Friedrich) — 106  
 Клерамбо Луи Никола (Clérambault Louis Nicolas) — 30

- Клефельд Вильгельм (Kleefeld Wilhelm) — 81  
Климов Михаил Георгиевич — 658, 667  
Климовицкий Аркадий Иосифович — 680–681  
Клопшток Фридрих Готлиб (Klopstock Friedrich Gottlieb) — 106, 159  
Клотц Ханс (Klotz Hans) — 732, 734  
Клуг Иосиф (Klug Josef) — 17  
Кобаяси Йошитакэ (Kobayashi Yoshitake) — 688, 691, 694, 701–702, 720, 723, 726–730, 732–736  
Ковнацкая Людмила Григорьевна — 639, 657, 668–669, 680  
Колшанский Геннадий Владимирович — 644  
Кольмэн Август Фридрих Христоф (Kollmann August Friedrich Christoph) — 180, 243  
Комбарье Жюль (Combarieu Jules) — 312  
Коммер Франц (Commer Franz) — 34, 36–37  
Комок Ольга Александровна — 639  
Конвичный Франц (Konwitschny Franz) — 704  
Коперник Николай (Copernicus Nicolaus) — 71  
Корелли Арканджело (Corelli Arcangelo) — 139, 143, 193–194, 281, 284, 693  
Корте Готлиб (Kortte Gottlieb) — 501, 517, 717  
Коста Алессандро (Costa Alessandro) — 188  
Кох Иоганн Вильгельм (Koch Johann Wilhelm) — 730  
Кочетков Александр Сергеевич — 667  
Крамер Иоганн Баптист (Cramer Johann-Baptist) — 266  
Кранах Лукас (Cranach Lucas) — 24–25  
Крастинь Валдис Мартынович — 667  
Краузе Готлиб Теодор (Krause Gottlieb Theodor) — 101  
Краузе Готфрид (Krause Gottfried) — 506  
Краузе Иоганн Готлиб (Krause Johann Gottlieb) — 101–103, 126, 519  
Кребс Иоганн Людвиг (Krebs Johann Ludwig) — 104, 155, 160, 192, 332  
Кребс Иоганн Тобиас (Krebs Johann Tobias) — 155, 694, 700  
Кречмар Герман (Kretzschmar Hermann) — 62, 177, 180, 190, 202, 243, 636, 652  
Кригель Авраам (Kriegel Abraham) — 162  
Кригер Филипп (Krieger Philipp) — 67  
Кризандер Карл Франц Фридрих (Chrysander Karl Franz Friedrich) — 52  
Христиан, герцог Саксен-Вейсенфельсский — см. Христиан, герцог Саксен-Вейсенфельсский  
Христиан Людвиг — см. Христиан Людвиг  
Христиана Эбергардина — см. Христиана Эбергардина  
Кристофори Бартоломео (Cristofori Bartolomeo) — 146  
Кроль Франц (Kroll Franz) — 243, 249  
Крюгер Иоганн (Crüger Johann) — 19  
Крюков Андрей Николаевич — 666  
Кузнецов Анатолий Михайлович — 652, 667  
Кунау Иоганн (Kuhnau Johann) — 35, 53, 66, 70, 81–82, 85–88, 90, 92–94, 97, 124, 128, 231, 246–247, 308, 336, 408, 414–415, 418, 427–428, 433, 520, 698  
Кунтцен Иоганн Поль (Kuntzen Johann Paul) — 65  
Куперен Франсуа (Couperin François) — 30, 139, 149–150, 166, 235, 297  
Курт Эрнст (Kurt Ernst) — 653, 664  
Кьеркегор Сёрен (Kierkegaard Søren Aabye) — 660  
Кюттлер (Киттлер) Самуэль (Küttler/Kittler Samuel) — 102  
Ламартин Альфонс де (Lamartine Alfonse de) — 316  
Ламбо (Lambo), отец — 114  
Ламбо (Lambo), сын — 114  
Лампадиус Фридрих (Lampadius Friedrich) — 167

- Ланганс Вильгельм (Langhans Wilhelm) — 69  
 Лангуш Штефен (Langusch Steffen) — 686  
 Ландовска Ванда (Landowska Wanda) — 255  
 Лассо Орландо ди (Lasso Orlando di) — 28, 61  
 Левада Юрий Александрович — 644  
 Лёве Карл (Loewe Johann Carl Gottfried) — 667  
 Левис Ральф (Leavis Ralph) — 725  
 Легренци Джованни (Legrenzi Giovanni) — 139, 143, 193  
 Лёзнер Кристоф Фридрих (Lösner Christoph Friedrich) — 712  
 Лейпниц Фридрих Готлоб фон (Leipzig Friedrich Gottlob von) — 513  
 Лейрер Карл (Leyrer Karl) — 4  
 Лемменс Никола Жак (Lemmens Nicolas Jacques) — 214  
 Леммерхирт Тобиас (Lämmerhirt Tobias) — 692  
 Ленц Василий (Вильгельм) Федорович — 674  
 Леопольд (Leopold), князь Ангальт-Кётенский — 78–79, 125–126, 134, 239, 457, 497,  
 699–701, 703–704, 720  
 Леопольд I (Leopold I.), император — 57, 75  
 Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gotthold Ephraim) — 70  
 Ливанова Тамара Николаевна — 658, 672  
 Лиленкрон Рохус фон (Liliencron Rochus von) — 40  
 Линднер Отто (Lindner Otto) — 504  
 Липавский Леонид Савельевич — 657, 662, 673  
 Липпе фон — см. Вильгельм Шаумбург-Липпе  
 Лисевский Кристиан Фридрих Райнгольд (Liszewsky Christian Friedrich Reinhold) — 116  
 Лист Франц (Liszt Franz) — 183, 185, 230, 256, 305, 308, 321, 641, 645, 674  
 Лихачев Дмитрий Сергеевич — 654, 679  
 Лихачев Иван Алексеевич — 3  
 Лиштанберже Анри (Lichtenberger Henri) — 643  
 Лобвассер Амброзиус (Lobwasser Ambrosius) — 18  
 Лойкарт Франц Эрнст Христоф (Leuckart Franz Ernst Christoph) — 159  
 Лосский Николай Онуфриевич — 657  
 Лотти Антонио (Lotti Antonio) — 112, 139, 144  
 Лотце Рудольф Герман (Lotze Rudolf Hermann) — 312  
 Лубрих Фриц (Lubrich Fritz) — 650  
 Луиза (Luise), королева Прусская — 107  
 Луиза Христина, урожд. Штальберг (Luise Christine, geb. Stalberg), герцогиня Саксен-  
 Вейсенфельская — 495  
 Людвиг Фридрих (Ludwig Friedrich) — 291  
 Людовик XII (Louis XII) — 25  
 Людовик XIV (Louis XIV) — 235  
 Люлли Джованни Баттиста (Lulli Giovanni Battista) — 280  
 Лүпке фон (Lüpke von) — 4, 636  
 Лютгенс (Lütjens) — 62  
 Лютер Мартин (Luther Martin) — 9–11, 15–17, 22–26, 29, 40–41, 50, 54, 61, 120, 208,  
 351, 359, 678  
  
 Магдебург Иоахим (Magdeburg Joachim) — 17  
 Майер Иосиф Фридрих Бернгард Каспар (Mayer Joseph Friedrich Bernhard Caspar) — 280  
 Майрхофер Исидор (Mayrhofer Isidor) — 213  
 Мамуна Николай Владимирович — 645  
 Мариссен Майкл (Marissen Michael) — 727  
 Мария Йозефа (Maria Josepha), курфюрстина Саксонская — 724  
 Марпург Фридрих Вильгельм (Marpurg Friedrich Wilhelm) — 53, 74, 105, 112, 162, 164,  
 170, 182, 303–306, 504

- Мартини Джованни Баттиста (Martini Giovanni Battista) — 107  
 Марчелло Алессандро (Marcello Alessandro) — 696  
 Марчелло Бенедетто (Marcello Benedetto) — 140–141, 696  
 Маршал Фридрих Вильгельм фон (Marschall Friedrich Wilhelm von) — 513  
 Маршалл Роберт Льюис (Marshall Robert Lewis) — 684, 687, 692, 702, 712, 722, 724, 727–729, 731  
 Маршан Луи (Marchand Louis) — 30, 110–111, 125, 128, 163, 235, 700  
 Маттезон Иоганн — см. Маттесон Иоганн  
 Маттесон Иоганн (Mattheson Johann) — 31, 35, 49, 52–53, 63–66, 69, 80–81, 128–129, 132, 134, 137, 140, 147, 164, 196, 234, 241, 283, 305, 308, 403, 405, 416, 433, 504, 520, 572, 626, 674, 699  
 Мауль Михаэль (Maul Michael) — 686, 695, 703  
 Махо Альберт (Mahaut Albert) — 330  
 Медичи Мария (Medici Maria) — 44  
 Мейер Иоахим (Meier Joachim) — 66  
 Мейербер Джакомо (Meyerbeer Giacomo) — 330  
 Меланхтон Филипп (Melanchthon Philipp) — 61, 83  
 Мёллер Карл (Möller Carl) — 723  
 Менгарини Маргарета (Mengarini Margarete) — 188  
 Мендель Артур (Mendel Arthur) — 697  
 Мендельсон Фанни (Mendelssohn Fanny) — 175–177  
 Мендельсон-Бартольди Феликс (Mendelssohn Bartholdy Felix) — 13, 105, 173–178, 181–182, 185, 188, 193–194, 205, 210, 241, 278, 289, 291, 293, 322, 343, 425, 462, 519, 633, 637, 718  
 Менке Кристиана Сибилла (Mencke Christiana Sibilla) — 715  
 Меруло Клаудио (Merulo Claudio) — 37, 43  
 Меркенс Карл (Mehrkens Karl) — 646  
 Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) — 315, 423  
 Милка Анатолий Павлович — 639, 681–683, 733, 735, 736  
 Мильдер Паулина Анна (Milder Pauline Anna) — 175  
 Мишкевич Адам (Mickiewicz Adam) — 711  
 Мицлер Лоренц Христоф (Mizler Lorenz Christoph) — 73, 137–138, 734–735  
 Мищенко Михаил Петрович — 639, 657  
 Мозевиус Иоганн Теодор (Mosewius Johann Theodor) — 178–179, 184, 309, 637, 651  
 Монтеверди Клаудио (Monteverdi Claudio) — 43–44, 46–47, 50, 60–61  
 Морин Жермен (Morin Germain) — 16  
 Мориц (Moritz), ландграф Гессен-Кассельский — 43  
 Мориц (Moritz), курфюрст Саксонский — 15  
 Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus) — 107, 168, 171, 181, 312, 335, 343, 519, 588, 659  
 Мошелес Игнац (Moscheles Ignaz) — 641  
 Мускулус Вольфганг (Musculus Wolfgang) — 24, 26  
 Муффат Георг (Muffat Georg) — 37, 144, 232, 280  
 Мэсон Лоуэл (Mason Lowell) — 689  
 Мюллер Август Фридрих (Müller August Friedrich) — 499–501, 517, 713  
 Мюллер Август Эбергард (Müller August Eberhard) — 115, 178  
 Мюллер Карл Генрих Эрнст (Müller Carl Heinrich Ernst), органист Брауншвейгского собора — 241  
 Мюнних Рихард (Münnich Richard) — 66  
 Мюнх Эрнст (Münch Ernst) — 4, 190, 641–642  
 Мюнх Эуген (Münch Eugène) — 4, 640–641  
 Мюнх Фриц (Münch Fritz) — 641  
 Мюнш Шарль (Münch Charles) — 641  
 Мютель Иоганн Готтфрид (Müthel Johann Gottfried) — 156

- Науман Эрнст (Naumann Ernst) — 183, 208, 211, 228  
 Негели Ханс Георг (Nägeli Hans Georg) — 180–182, 242–243, 304, 540  
 Нейгауз Генрих Густавович — 669  
 Неф Карл (Nef Karl) — 148  
 Нефе Христиан Готтлоб (Neefe Christian Gottlob) — 173  
 Низ-Бергер Эдуард (Nies-Berger Edouard) — 647  
 Николаи Филипп (Nicolai Philipp) — 13, 19  
 Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) — 316–317, 592  
 Нойман Вернер (Neumann Werner) — 664, 685  
 Ноймейстер Эрдман (Neumeister Erdmann) — 67–68, 80, 399, 402, 406–407, 410–411, 416, 452, 634  
 Ноттебом Густав (Nottebohm Gustav) — 736
- Обрехт Якоб (Obrecht Jacob) — 61  
 Овидий (Публий Овидий Назон) (Publius Ovidius Naso) — 503  
 Одоевский Владимир Федорович — 672  
 Окс Зигфрид (Ochs Siegfried) — 484, 541, 604, 620  
 Олеариус Иоганн Кристоф (Olearius Johann Christoph) — 695  
 Олейников Николай Макарович — 657  
 Ольбрез Элеоноре Десмиэ д' (Olbreuse Éleonore d'Esmier d') — 74  
 Олькина Бальбина Исааковна — 672  
 Оляй Иоганн Кристоф (Oley Johann Christoph) — 695  
 Опиц Мартин (Opitz Martin) — 45  
 Оппель Рейнгард (Oppel Reinhard) — 195, 245  
 Орлова Елена Михайловна — 666  
 Осиадер Лукас (Osiander Lucas) — 27–28  
 Оссовский Александр Вячеславович — 670  
 Оффенбах Жак (Offenbach Jacques) — 506, 673
- Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (Palestrina Giovanni Pierluigi da) — 112, 144, 318  
 Паллавичини Карл (Pallavicini Carlo) — 62  
 Пальшау Иоганн Готфрид Вильгельм (Palschau Johann Gottfried Wilhelm) — 192, 278  
 Пантиелев Григорий Яковлевич — 665  
 Пахельбель Иоганн (Pachelbel Johann) — 6, 31, 33–36, 38, 73, 142, 199, 204, 209–211, 214, 297, 356, 405, 483, 544, 660, 689  
 Пашенко Андрей Филиппович — 671  
 Пёльхау Георг (Poelchau Georg) — 72, 182, 278, 427  
 Пенцель Христиан Фридрих (Penzel Christian Friedrich) — 724  
 Перголези Джованни Баттиста (Pergolesi Giovanni Battista) — 734  
 Пери Джакомо (Perg Jacopo) — 44  
 Перселл Генри (Purcell Henry) — 247  
 «Петерс» («Peters») — 3, 115, 138, 159, 180, 185, 193, 195, 201–202, 207–209, 243, 290–291, 303–304, 622, 626  
 Петцольд Христиан (Petzold Christian) — 715  
 Петцольдт Мартин (Petzoldt Martin) — 697  
 Пецольд Карл Фридрих (Pezold Carl Friedrich) — 84, 96  
 Пигаль Жан Батист (Pigalle Jean-Baptiste) — 475  
 Пизендель Иоганн Георг (Pisendel Johann Georg) — 164, 693  
 Пикандер (Picander), псевдоним Христиана Фридриха Хенрици (Henrici Christian Friedrich) — 104, 338, 362, 401, 416, 419, 425, 431–432, 441, 452, 458–459, 473–474, 476, 479–481, 487, 492, 499, 502–504, 506–507, 511, 513–514, 546, 553, 560, 569, 575, 712, 719, 726, 733  
 Пикте Адольф (Pictet Adolphe) — 645  
 Пирро Андре (Pirro André) — 74–75, 185, 213, 326, 652–653, 667, 670

Питина Софья Николаевна — 672  
Пичель Теодор Леберехт (Pitschel Theodor Leberecht) — 142  
Поникау Иоганн Христоф фон (Ponickau Johann Christoph von) — 452, 718  
Пониккау Иоганн Христоф фон — см. Поникау Иоганн Христоф фон  
Постель Кристиан Генрих (Postel Christian Heinrich) — 64, 68  
Праут Эбенезер (Prout Ebenezer) — 241  
Преториус Михаэль (Prätorius Michael) — 6, 28–29, 44, 52–53, 63, 329  
Привано Николай Георгиевич — 671  
Пройс Ханс (Preuss Hans) — 655  
Прокофьев (Отец Герасим) — 667  
Протопопов Владимир Васильевич — 658, 665, 711  
Прюфер Артур (Prüfer Arthur) — 173  
Пушкин Александр Сергеевич — 655, 659, 672, 677  
Пфау Марк-Родерих (Pfaу Marc-Roderich) — 725

Рабинович Александр Семенович — 672  
Рабинович Исаак Соломонович — 669  
Райнкен Иоганн Адам — см. Рейнкен Иоганн Адам  
Райснер Адам (Reissner Adam) — 11  
Райхель Эуген (Reichel Eugen) — 130  
Рамин Гюнтер (Ramin Günther) — 668  
Рамлер Карл Вильгельм (Ramlер Carl Wilhelm) — 159  
Рамо Жан-Филипп (Rameau Jean-Philippe) — 164  
Рассел Бертран Артур Уильям (Russell Bertrand Arthur William) — 642  
Рау Георг (Rhaу/Rhaw Georg) — 61  
Раух Христоф (Rauch Christoph) — 63  
Рафф Иосиф Иоахим (Raff Joseph Joachim) — 295  
Ребок Иоганнес (Rehbock Johannes) — 255  
Регер Макс (Reger Max) — 38, 188, 230, 305  
Резон Андре (Raison André) — 30  
Рейзер Антон (Reiser Anton) — 63  
Рейман Генрих (Reimann Heinrich) — 213, 642  
Реймарус Герман Самуэль (Reimarus Hermann Samuel) — 106  
Рейнкен Иоганн (Ян) Адам (Reinken Johann/Jan Adam) — 36–37, 62, 74, 80, 125, 141, 143, 145, 163, 196, 204, 211, 246, 686, 689, 693, 702  
Рейсман Август (Reißmann August) — 185  
Рейхардт Иоганн Фридрих (Reichardt Johann Friedrich) — 114, 159, 167, 192  
Рейхель Эуген (Reichel Eugen) — 130  
Рённау Клаус (Röppnau Klaus) — 703  
Реси Рене де (Récy René de) — 184  
Ривинус Иоганн Флоренс (Rivinus Johann Florens) — 497  
Ридель Карл (Riedel Karl) — 51  
Риземан Оскар фон (Riesemann Oscar von) — 98  
«Рикорди» («Ricordi») — 250, 262  
Риман Гуго (Riemann Hugo) — 159, 213, 243, 650, 653  
Риман Хуго — см. Риман Гуго  
Ример Иог. Себ. (правильно — Иоганн Соломон) — см. Ример Иоганн Соломон  
Ример Иоганн Соломон (Riemer Johann Salomon) — 414, 511–512  
Римсдик Йохан Корнелиус Мариус ван (Riemsdijk Johan Cornelius Marius van) — 246  
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 670–671  
Рингвальт Бартоломеус (Ringwalt Bartholomäus) — 43  
Ринк Иоганнес (Ringk Johannes) — 498  
Ринкарт Мартин (Rinckart Martin) — 12  
Ринкель (Rinkel) — 614

- Ринуччини Оттавио (Rinuccini Ottavio) — 45  
 Рист Иоганн (Rist Johann) — 12, 448  
 Риттер Август Готфрид (Ritter August Gottfried) — 34, 36–37  
 Ритц (Rietz), шурин Эдуарда Ритца — 175  
 Ритц Эдуард (Rietz Eduard) — 175  
 Ритц Юлиус (Rietz Julius) — 175  
 Рифкин Йошуа (Rifkin Joshua) — 718, 729, 786  
 Рифф Вильгельм (Riff Wilhelm) — 616  
 Рихтер Бернгард Фридрих (Richter Bernhard Friedrich) — 66, 81, 88–89, 118, 125, 167, 408, 414, 432, 561  
 Рихтер Эрнст Фридрих Эдуард (Richter Ernst Friedrich Eduard) — 183  
 Рич Герман (Rietsch Hermann) — 736  
 Ричель Георг (Rietschel Georg) — 22–25, 27, 29  
 Ришмюллер Анна (Rischmüller Anna) — 65  
 Робердэ Франсуа (Roberday François) — 30  
 Роден Огюст (Rodin Auguste) — 642  
 Ройцш Фердинанд Август (Roitzsch Ferdinand August) — 180, 305  
 Роллан Ромен (Rolland Romain) — 642  
 Ролле Кристиан Фридрих (Rolle Christian Friedrich) — 124, 698  
 Роре Чиприано де (Rore Cipriano de) — 44  
 Рохлиц Иоганн Фридрих (Rochlitz Johann Friedrich) — 104, 107, 168, 170–173, 178–179, 182, 243, 519, 561, 625, 674  
 Рохлиц Фридрих — см. Рохлиц Иоганн Фридрих  
 Рубенс Питер Пауль (Rubens Pieter Paul) — 172  
 Рупф Конрад (Rupff Conrad) — 15  
 Руст Вильгельм (Rust Wilhelm) — 146, 161, 182–183, 192, 209–210, 249, 284, 288, 291, 295–297, 304, 400, 428, 432, 457, 504, 529, 542, 596, 610, 623, 695, 699, 732, 736  
 Руст Фридрих Вильгельм (Rust Friedrich Wilhelm) — 182  
 Ручьевская Екатерина Александровна — 680–681  
 Рютц Каспар (Ruetz Caspar) — 57
- Сабинина Марина Дмитриевна — 680  
 Савелова Зинаида Филипповна — 648  
 Савинцева Вера Александровна — 669  
 Сажин Валерий Николаевич — 657, 663, 673  
 Сакс Ганс (Sachs Hans) — 384, 570  
 Салтыков Кирилл Георгиевич — 652  
 Салтыкова Елена Николаевна — 652  
 Сапонов Михаил Александрович — 727  
 Сартр Жан-Поль Шарль Эмар (Sartre Jean-Paul Charles Aymard) — 640  
 Свелинк Ян Питер (Питерзон) (Sweelinck Jan Pieters/Pieterszoon) — 30, 36  
 Свитен Готфрид ван (Swieten Gottfried van) — 171  
 Себастиани Иоганн (Sebastiani Johann) — 69  
 Сен-Санс Камиль (Saint-Saëns Camille) — 187, 230, 651  
 Сермизи Клоден де (Sermisy Claudin de) — 61  
 Сикул Христоф Эрнст (Sicul Christoph Ernst) — 455, 502  
 Сильвестров Валентин Васильевич — 676  
 Симакова Наталья Александровна — 669–670  
 Ситтард Альфред (Sittard Alfred) — 668  
 Ситтард Иосиф (Sittard Joseph) — 54, 59, 111, 114, 168, 189  
 Скарлатти Алессандро (Scarlatti Alessandro) — 60, 245  
 Скарлатти Доменико (Scarlatti Domenico) — 245, 660  
 Слонимская Раиса Николаевна — 671

Сменд Фридрих (Smend Friedrich) — 652, 655, 664, 718, 722, 734  
Сменд Юлиус (Smend Julius) — 40  
Соллертинский Иван Иванович — 672  
Соломон (Salomon) — 18, 513  
Сператус Пауль (Speratus Paul) — 10  
Спонтини Гаспаре (Spontini Gaspare) — 175–176  
Стауффер Джордж (Stauffer George) — 689, 694, 699, 701  
Стеблин-Каменский Михаил Иванович — 679  
Стеффани Агостино (Steffani Agostino) — 52  
Стинсон Рассел (Stinson Russel) — 691, 694–695, 712, 734  
Стравинский Игорь Федорович — 661, 672, 675, 680  
Стрекаловская Христина Анатольевна — 3  
Сувчинский (Шелига-Сувчинский) Петр Петрович — 680  
Суок Джейн (Swack Jeanne) — 724, 727

Тэлле Эндрю (Talle Andrew) — 700  
Танеев Сергей Иванович — 669–670  
Тапперт Вильгельм (Tappert Wilhelm) — 241, 247  
Тауберт Отто (Taubert Otto) — 54  
Таубманн Отто (Taubmann Otto) — 241  
Таузиг Карл (Tausig Carl) — 674  
Таулер Иоганн (Tauler Johannes) — 120  
Тейле Иоганн (Theile Johann) — 62  
Тейлор Джон (Taylor John) — 737  
Телеман Георг Филипп (Telemann Georg Philipp) — 63–67, 69, 78, 81–82, 84, 87–88, 106, 112–113, 127, 132, 134, 140–141, 162, 164, 170, 308, 414, 660, 687, 696, 699, 711  
Терри Чарлз Сэнфорд (Terry Charles Sanford) — 685, 695  
Тибо Антон Фридрих Юстус (Thibaut Anton Friedrich Justus) — 175  
Тильгнер Готфрид (Tilgner Gottfried) — 67  
Тителуз Жан (Titelouze Jean) — 30  
Томиита Йо (Tomita Yo) — 730  
Транчль Фридрих Георг (Tranzschel Friedrich Georg) — 117  
Траншель Христоф (Transchel Christoph) — 156  
Траутвейн Трауготт (Trautwein Traugott) — 181  
Тундер Франц (Tunder Franz) — 35, 37, 56, 58  
Тэн Ипполит (Taine Hyppolyte-Adolphe) — 315  
Тюлин Юрий Николаевич — 671  
Тюрк Даниель Готлоб (Türk Daniel Gottlob) — 250, 596, 626  
Тюршмидт Августа (Türschmidt Auguste) — 175

Уэсли Самуэль (Wesley Samuel) — 243  
Уэсли Элиза (Wesley Eliza) — 241  
Уильямс Питер (Williams Peter) — 686, 689, 694–696, 699, 721  
Ульрика Элеонора (Ulrike Eleonore) — 123  
Утэ Юстус Кристиан (Uthe Justus Christian) — 76

Фаш Иоганн Фридрих (Fasch Johann Friedrich) — 87–88, 175  
Фаш Карл Фридрих Христиан (Fasch Carl Friedrich Christian) — 88, 175  
Федоровская Людмила Алексеевна — 711  
Фешотт Жак (Feschotte Jaques) — 643, 645  
Филипп Исидор (Philipp Isidor) — 230, 641  
Филипп Эммануил (Philipp Emanuel) — см. Бах Карл Филипп Эммануил  
Фильд Джон (Field John) — 672

- Фишер Вильям (Fischer William) — 110  
 Фишер Иоганн Каспар Фердинанд (Fischer Johann Caspar Ferdinand) — 303  
 Флавий Иосиф (Flavius Josephus) — 137  
 Флемминг Йоахим Фридрих фон (Flemming Joachim Friedrich von), граф — 515, 716, 722  
 Флемминг Пауль (Flemming Paul) — 12  
 Флемминг Якоб Генрих фон (Flemming Jakob Heinrich von) — 111  
 Флендер Кристина (Flender Christine) — 639  
 Фогель Фридрих Кристиан Вильгельм (Vogel Friedrich Christian Wilhelm) — 117  
 Фогель Эмиль (Vogel Emil) — 115  
 Фоглер Георг Иосиф (Vogler Georg Joseph), аббат — 330, 339  
 Фоглер Иоганн Каспар (Vogler Johann Caspar) — 155, 713  
 Фойгт Вальдемар (Voigt Waldemar) — 190, 606, 619, 621, 623, 632, 636  
 Фольбах Фриц (Volbach Fritz) — 117–118  
 Фолькман Роберт (Volkman Robert) — 242  
 Фома Аквинский (Thomas Aquinas) — 22  
 Форе Габриель (Fauré Gabriel) — 187  
 Форкель Иоганн Николаус (Forkel Johann Nikolaus) — 56, 72–73, 80, 92, 95, 106, 109–113, 126–128, 135, 139, 142, 144–145, 147–148, 150–152, 154–158, 160–161, 169–171, 182–183, 200–201, 212, 231–232, 234, 236, 242, 297–299, 305–306, 396, 455, 457, 488, 494, 561, 651, 654, 704, 731  
 Форхерт Арно (Forchert Arno) — 686  
 Фосс Отто Карл Фридрих фон (Voß Otto Carl Friedrich von), граф — 146, 169, 287  
 Франк Иоганн (Franck Johann) — 13, 19  
 Франк Сезар (Franck César) — 646, 652  
 Франк Соломон (Franck Salomon) — 68, 399, 402–403, 405–406, 408–411, 416–417, 423, 425, 448–449, 458, 494  
 Франклин Дон Оскар (Franklin Don Oscar) — 731  
 Франц Роберт (Franz Robert) — 185, 622–623, 625  
 Фрёбер Христоф Готлиб (Fröber Christoph Gottlieb) — 473  
 Фредерсдорф Михаэль Габриэль фон (Fredersdorf Michael Gabriel von) — 731  
 Фрейденберг (Freudenberg) — 66  
 Фрескобальди Джироламо (Frescobaldi Girolamo) — 30, 34, 37, 56, 112, 139, 193, 199, 660  
 Фрёде Кристина (Fröde Christine) — 714  
 Фридерика Генриетта (Friederica Henrietta), княгиня Ангальт-Бернбургская — 703  
 Фридрих (Friedrich), кронпринц, впоследствии король Швеции — 123  
 Фридрих (Friedrich), принц Гессен-Кассельский (Фридрих II, ландграф Гессен-Кассельский) — 506  
 Фридрих Август I (Friedrich August I.), курфюрст Саксонский (Август II, король Польский) — 500–501, 510, 513, 517, 714–715, 718, 723  
 Фридрих Август II (Friedrich August II.), курфюрст Саксонский (Август III, король Польский) — 362, 502, 724–729, 732  
 Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm), курфюрст — 13  
 Фридрих II (Friedrich II.), герцог Саксен-Готский — 706  
 Фридрих II (Friedrich II.), король Прусский — 106, 110, 127–128, 147, 163, 170, 300–302, 729, 734–735  
 Фридрих Кристиан (Friedrich Christian), курпринц Саксонский — 724  
 Фризе Генрих (Friese Heinrich) — 80  
 Фробергер Иоганн Якоб (Froberger Johann Jacob) — 73, 139, 308  
 Фроне Иоганн Адольф (Frohne Johann Adolf) — 121  
 Фуггеры (Fugger) — 27–28  
 Фукс Генриетта (Fuchs Henriette) — 187  
 Фукс Иоганн Иозеф (Fuchs Johann Joseph) — 164  
 Фэй Лорел (Fay Laurel) — 639

Хагенбух Франц (Hagenbuch Franz) — 242  
 Хайнеман Михаэль фон (Heinemann Michael von) — 686  
 Хайтманн Фриц (Heitmann Fritz) — 668  
 Хамель Фред (Hamel Fred) — 655  
 Хаммершмидт Андреас (Hammerschmidt Andreas) — 55  
 Хампель Антон (Hampel Anton) — 619  
 Ханеман (Hahnemann) — 281  
 Хармс (Ювачев) Даниил Иванович — 657, 663, 673  
 Харрер Готлоб (Harrer Gottlob) — 167, 736  
 Хартман Гюнтер (Hartmann Günter) — 689  
 Хассе Иоганн Адольф — см. Гассе Иоганн Адольф  
 Хаузер Иосиф (Hauser Joseph) — 182–183  
 Хаузер Франц (Hauser Franz) — 177, 181, 399  
 Хауптманн Мориц (Hauptmann Moritz) — 178, 181, 183, 185  
 Хаусман Элиас Готлиб (Hausmann Elias Gottlieb) — 115, 118, 304  
 Хауссвальд Гюнтер (Hauswald Günter) — 702  
 Хейнихен Иоганн Давид (Heinichen Johann David) — 78, 152, 240  
 Хейс Альфред (Heuß Alfred) — 329  
 Хейтман Иоганн Иоахим (Heitmann Johann Joachim) — 80  
 Хёкнер Иоганн Фридрих (Höckner Johann Friedrich) — 719  
 Хельбиг Иоганн Фридрих (Helbig Johann Friedrich) — 412–413  
 Хельбиг Надежда (Helbig Nadejda) — 188  
 Хемпель (Hempel), отец Сусанны Регины Хемпель — 502  
 Хемпель Сусанна Регина (Hempel Susanna Regina) — 502, 719  
 Хеннике Иоганн Христиан фон (Hennicke Johann Christian von) — 557, 728  
 Хенрици Христиан Фридрих — см. Пикандер  
 Хенсель Себастьян (Hensel Sebastian) — 175, 178  
 Хербергер Валериус (Herberger Valerius) — 12  
 Херготт Ганс (Hergott Hans) — 10  
 Херинг (Hering) — 434  
 Херман Иоганн (Herrmann Johann) — 12, 43  
 Херман Николаус (Hermann Nicolaus) — 16, 43  
 Херполь Гомерус (Herpol Homerus) — 43  
 Хертум Христоф (Herthum Christoph) — 75  
 Херц Герхард (Herz Gerhard) — 692  
 Хиллер Иоганн Адам (Hiller Johann Adam) — 20, 115, 133, 164, 167, 621  
 Хильгенфельдт Карл Людвиг (Hilgenfeldt Carl Ludwig) — 184, 242, 298  
 Хильдебрандт Захарий (Hildebrandt Zacharius) — 148, 426  
 Хиндемит Пауль (Hindemith Paul) — 640, 673  
 Химке Свен (Hiemke Sven) — 695  
 Хис Вильгельм (His Wilhelm) — 115, 117  
 Хоман Петер (Hohmann Peter) — 715  
 Хомилиус Готтфрид Август (Homilius Gottfried August) — 155  
 Хофманн Клаус (Hofmann Klaus) — 697–699, 727  
 Хоффман Мельхиор (Hoffmann Melchior) — 687  
 Хоэнемзер Рихард (Hohenemser Richard) — 167  
 Христиан (Christian), герцог Саксен-Вейсенфельсский — 134, 495, 694, 712, 719–720, 729  
 Христиан Людвиг (Christian Ludwig), маркграф Бранденбургский — 290–291, 701, 703  
 Христиана Эбергардина (Christiane Eberhardine), курфюрстина Саксонская, королева  
     Польская — 89, 104, 432, 441, 454, 457, 719  
 Худеман Фридрих (Hudemann Friedrich) — 133, 303  
 Хунольд Христиан Фридрих (псевдоним — Менантеc) (Hunold Christian Friedrich) — 68–70  
 Хурлебуш Конрад Фридрих (Hurlebusch Conrad Friedrich) — 111  
 Хурлебуш Генрих Лоренц (Hurlebusch Heinrich Lorenz) — 111  
 Хэфнер Клаус (Häfner Klaus) — 719

- Царлино Джузеппе (Zarlino Giuseppe) — 44, 240, 615  
 Цахау Фридрих Вильгельм (Zachau/Zachow Friedrich Wilhelm) — 35, 105, 124, 689  
 Цвейг Стефан (Zweig Stefan) — 642  
 Цвингли Хульдрих (Zwingli Huldrych) — 351  
 Целле Фридрих (Zelle Friedrich) — 9–10, 17, 20, 26–27  
 Целль Катарина (Zell Catharina/Katharina) — 24  
 Цельтер Карл Фридрих (Zelter Carl Friedrich) — 106, 116, 165–167, 170–171, 173–176, 178, 180, 242, 284, 291, 299, 398, 418, 428, 519–520, 540, 555, 622, 718  
 Циглер Иоганн Каспар (Ziegler Johann Caspar) — 155  
 Циглер Каспар (Ziegler Caspar) — 47–48  
 Циглер Марианна фон (Ziegler Christiane Mariane von) — 68, 85, 103, 546, 548–549, 709  
 Циротин Михаэль фон (Zierotin Michael von) — 512  
 Цитц Херман (Zietz Hermann) — 694, 699  
  
 Черни Карл (Czerny Carl) — 243, 262, 266  
 Чернявский Александр Леонидович — 644  
  
 Шабалина Татьяна Васильевна — 3, 654, 682–683, 688, 703, 709, 714, 718, 719, 725, 728, 733, 734  
 Шагинян Мариэтта Сергеевна — 645  
 Шайбе Иоганн Адольф — см. Шейбе Иоганн Адольф  
 Шайде Вильям (Scheide William) — 711, 719  
 Шарлотта Фридерика Вильгельмина (Charlotte Friederika Wilhelmine [Amalia]), княгиня Ангальт-Кётенская — 497, 717  
 Шахин Марк Борисович — 673  
 Швальбе Густав (Schwalbe Gustav) — 117  
 Шварц (Schwarz) — 65  
 Шварц Макс (Schwarz Max) — 107  
 Швейцер Альберт (Schweitzer Albert) — 3, 213, 639–656, 667, 670, 675, 684–687, 689, 692, 695, 698, 702, 704, 708–709, 727, 730–731, 735–736  
 Швейцер Огюст (Schweitzer Auguste) — 640  
 Швейцер Шарль (Schweitzer Charles) — 640  
 Швенке Христиан Фридрих Готлиб (Schwencke Christian Friedrich Gottlieb) — 114, 182, 238, 242, 540  
 Шейбе Иоганн Адольф (Scheibe Johann Adolph) — 109, 128–133, 136–137, 151, 201, 212, 231, 504–505, 513, 728–729  
 Шейбе Иоганн (Scheibe Johann) — 125, 477  
 Шейдеманн Иоганн Генрих (Scheidemann Johann Heinrich) — 36  
 Шейдт Самюэль (Scheidt Samuel) — 29–31, 33–34, 37  
 Шейн Иоганн Герман (Schein Johann Hermann) — 29  
 Шекспир Уильям (Shakespeare William) — 321  
 Шельбле Иоганн Непомук (Schelble Johann Nepomuk) — 177–178, 181, 399, 637  
 Шемелли Георг Христиан (Schemelli Georg Christian) — 19, 331, 522, 727  
 Шёнберг Арнольд (Schönberg Arnold) — 661, 664, 678  
 Шенкендорф Макс фон (Schenkendorf Max von) — 14  
 Шенкер Генрих (Schenker Heinrich) — 250  
 Шерер Карл (Scherer Carl) — 123, 127  
 Шеринг Арнольд (Schering Arnold) — 140–141, 144, 151, 190, 280–281, 326, 652, 667, 693, 718  
 Шерль Йоханна Элизабет (Scherll Johanna Elisabeth) — 712  
 Шетцель Иоганна София Фридерика Паулина фон (Schätzell Johanna Sophie Friederike Pauline von) — 175  
 Шиллер Фридрих (Schiller Friedrich) — 117, 316  
 «Ширмер» («Schirmer») — 647

- Шиффердеккер Иоганн Христиан (Schiefferdecker Johann Christian) — 56, 65  
 Шихт Иоганн Готфрид (Schicht Johann Gottfried) — 178, 181–182, 518  
 Шлезингер Адольф Мартин (Schlesinger Adolph Martin) — 181  
 Шлэйнинг Петер (Schleuning Peter) — 736  
 Шлеттерер Петер (Schletterer Peter) — 112  
 Шметтау Вальдемар фон (Schmettau Waldemar von) — 512–513  
 Шмид Балтазар (Schmid Balthasar) — 202, 232, 241, 304, 731  
 Шмид Балтазар — см. Шмид Балтазар  
 Шмидер Вольфганг (Schmieder Wolfgang) — 685, 687–689, 720  
 Шмидт С. (правильно — Фридрих) (Schmidt Friedrich) — 107  
 Шнайдер Иоганн (Schneider Johann) — 155, 652, 697  
 Шнейдер Иоганн — см. Шнайдер Иоганн  
 Шнейдер Макс (Schneider Max) — 185  
 Шнитке Ада Бенедиктовна — 657  
 Шобер Анна Мария (Schober Anna Maria) — 65  
 Шопен Фридерик (Chopin Frédéric) — 189, 674  
 Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) — 177, 312  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 668–669, 671–672  
 Шотт Гергард (Schott Gerhard) — 62  
 Шоу Джордж Бернард (Shaw George Bernard) — 642  
 Шпенер Филипп Якоб (Spener Philipp Jakob) — 120–121  
 Шпиро Фридрих (Spiro Friedrich) — 230, 291, 293  
 Шпис Майнрад (Spieß Meinrad) — 735  
 Шпитта Филипп (Spitta Philipp) — 4, 34–35, 37, 45–51, 54, 68, 72, 74–77, 79, 81, 85–86, 88–89, 95–96, 98–103, 113–114, 120–121, 123–126, 129, 132, 137, 140–143, 147, 149, 152–153, 156–158, 162, 164, 183–184, 193, 200, 202, 205, 209–211, 218, 231, 235–237, 240–242, 246, 256, 277, 283, 291, 297, 303–305, 309–311, 331, 341, 344, 397–401, 403, 408–413, 415, 422, 424–428, 431–432, 440, 453–455, 457, 474, 476, 484–485, 497, 501–502, 504, 506–507, 509–510, 513–514, 516, 519, 525, 527, 531–532, 539, 541–542, 544–546, 558–559, 561, 570, 611–612, 623, 625–626, 650–652, 654–669, 670, 684–686, 695, 704, 709, 731  
 Шпитта Филипп (Spitta Philipp), отец предыдущего — 14  
 Шпитта Фридрих (Spitta Friedrich), брат Филиппа Шпитты, известного биографа И. С. Баха — 10, 62  
 Шпор Людвиг (Spohr Ludwig) — 281  
 Шпорк Франц Антон фон (Sporck Franz Anton von) — 532  
 Шрадер Иоханна Элизабет (Schrader Johanna Elisabeth) — 732  
 Шрейер Иоганнес (Schreyer Johannes) — 228  
 Шрётер Готлиб (Schrötter Gottlieb) — 146, 504  
 Штаде Теофил (Stade Theofil) — 29  
 Штаде Фриц Людвиг Рудольф (Stade Fritz Ludwig Rudolf) — 243  
 Шталь Георг Эрнст (Stahl Georg Ernst) — 732  
 Штаубер Иоганн Лоренц (Stauber Johann Lorenz) — 76, 397, 692  
 Штейнбах Георг Адам (Steinbach Georg Adam) — 396  
 Штейнбах Фриц (Steinbach Fritz) — 293  
 Штейнберг Максимилиан Осеевич — 671  
 Штейнгребер (Steingraber) — 159, 243, 250, 262  
 Штёлцель Готфрид Генрих (Stölzel Gottfried Heinrich) — 163–164, 715, 725, 732  
 Штиллер Гюнтер (Stiller Günter) — 655  
 Штиль Карл (Stiehl Carl) — 56–59  
 Штокгаузен Юлиус (Stockhausen Julius) — 399, 484, 597–598, 604  
 Штокгаузен Эрнст фон (Stockhausen Ernst von) — 243  
 Штраубе Карл (Straube Karl) — 36, 642

Штраубе Рудольф (Straube Rudolph) — 155–156  
Штраус Рихард (Strauss Richard) — 308  
Штрек Харальд (Streck Harald) — 718  
Штрекер Адольф (Strecker Adolf) — 396  
Штюмер (правильно — Штюмер) Иоганн Даниэль Генрих (Stümer Johann Daniel Heinrich) — 175  
Шубарт Иоганн Мартин (Schubart Johann Martin) — 155  
Шуберт Франц (Schubert Franz) — 117, 312, 323–325, 327, 344, 362, 667  
Шульце Ханс-Йоахим (Schulze Hans-Joachim) — 693, 694, 696, 700, 702, 714, 715, 718, 727, 730  
Шуман Клара (Schumann Klara) — 205  
Шуман Роберт (Schumann Robert) — 13, 177, 181, 210, 278, 305, 324  
Шюблер Иоганн Георг (Schübler Johann Georg) — 202, 212, 300, 304, 736  
Шютц (Schütz), органист из Берка — 174  
Шютц Генрих (Schütz Heinrich) — 6, 31, 43–46, 48–56, 59, 62, 69, 75, 660–661, 674  
Шюц Генрих — см. Шютц Генрих

Щербачев Владимир Владимирович — 671

Эвальд Зинаида Викторовна — 653  
Эйльмар Георг Христиан (Eilmar Georg Christian) — 120–121, 397  
Эйнике Георг Фридрих (Einicke Georg Friedrich) — 155, 504  
Эйнштейн Альберт (Einstein Albert) — 642  
Эйтинг Эрнст (Euting Ernst) — 614–615  
Эйтнер Роберт (Eitner Robert) — 36, 70, 147, 166, 170  
Эйхборн Герман (Eichborn Hermann) — 616–617, 619  
Эккард Иоганнес (Eccard Johannes) — 6, 28–29, 51, 179, 329  
Эльменхорст Генрих (Elmenhorst Heinrich) — 63, 66  
Эмери Уолтер (Emery Walter) — 721, 730–731, 734  
Эметт Джон Джордж (Emett John George) — 241  
Эметт Сара Хэрриет (Emett Sarah Harriet) — 241  
Энди Венсан д' (Indy Vincent d') — 187, 330  
Эншеде Ян Виллем (Enschedé Jan Willem) — 213  
Эпштейн Ханс (Eppstein Hans) — 697, 702, 722, 724, 727, 732  
Эрар Себастьян (Erard Sebastian) — 151, 254  
Эрдман Георг (Erdmann Georg) — 85, 98–99, 105, 113, 505, 722  
Эриксон Альфред (Erichson Alfred) — 4  
Эрих Даниэль (Erich Daniel) — 689  
Эрк Людвиг (Erk Ludwig) — 330  
Эрлих Генрих (Ehrlich Heinrich) — 250  
Эрнести Иоганн Август (Ernesti Johann August) — 101–103, 114, 126–127, 505, 512, 725  
Эрнести Иоганн Генрих (Ernesti Johann Heinrich) — 86, 96, 518, 721  
Эрнст Август (Ernst August), герцог Саксен-Веймарский — 126, 134, 495

Юдина Мария Вениаминовна — 652, 658, 664, 667–669, 671, 675  
Южак Киралина Иосифовна — 669, 682–683  
Юнгханс Вильгельм (Junghans Wilhelm) — 74

Яворский Болеслав Леопольдович — 669  
Ядассон Соломон (Jadassohn Salomon) — 243  
Якоби Эрвин Рубен (Jacobi Erwin Reuben) — 650  
Якубов Манашир Абрамович — 669  
Ян Отто (Jahn Otto) — 181, 399  
Ястребцев (Ястребцов) Василий Васильевич — 671

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i> .....	3
<i>От автора</i> .....	4
I ИСТОКИ БАХОВСКОГО ИСКУССТВА .....	5
Субъективное и объективное искусство.	
II ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ .....	8
Реформация и средневековая духовная песня. Первый песенный сборник. Протестантские авторы песен.	
III ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХОРАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ .....	15
Заемствования из средневековья и оригинальные творения. Духовные обработки светских мелодий. Конец творческого периода.	
IV ХОРАЛ В ЦЕРКВИ .....	22
Орган и пение общины во времена Реформации. Хор и общинный хорал. Осиандер и Гасслер. Орган становится руководителем общинного пения. Общинное пение во времена Баха.	
V ХОРАЛЬНЫЕ ПРЕЛЮДИИ ДО БАХА .....	33
Самюэль Шейдт. Пахельбель, Бём, Рейнкен, Букстехуде. Бах и его предшественники.	
VI КАНТАТЫ И «СТРАСТИ» ДО БАХА .....	40
Старинная музыка на евангельские темы. Шютц. Влияние итальянского искусства на немецкую духовную музыку. Проблема формы музыкальных текстов. Строфическая песня и мадригал. Искусство Шютца и его значение. Задачи нового церковного искусства после Шютца. Главные представители церковного искусства в XVII столетии. «Музыкальные» вечера (Abendmusiken) в Любеке. Кантаты северной школы. Новая кантата. История «Страстей» до Баха. Немецкая опера и ее значение для церковной музыки. Ноймейстер и Соломон Франк. Новая форма музыки «Страстей».	
VII ОТ ЭЙЗЕНАХА ДО ЛЕЙПЦИГА .....	72
Предки. Детство и годы учения Иоганна Себастьяна. Арнштадт и Мюльхаузен (1704–1707). Веймар (1708–1717) и Кётен (1717–1723). Поездка в Гамбург (1720) и избрание кантором церкви Св. Фомы.	

VIII	БАХ В ЛЕЙПЦИГЕ .....	83
	Обязанности кантора.	
	Финансовое положение.	
	Школа Фомы во времена Кунау и Баха.	
	Борьба за университетское богослужение.	
	Хор и оркестр.	
	Музыка в лейпцигском богослужении.	
	Первый конфликт с магистратом.	
	Обращение Баха к курфюрсту с просьбой о пожаловании ему титула придворного композитора.	
	Борьба с ректором.	
	Положение Баха в лейпцигском музыкальном мире.	
	Дети Баха и их судьба.	
IX	ОБЛИК, СУЩНОСТЬ И ХАРАКТЕР .....	109
	Дружелюбие и скромность Баха.	
	Его отношение к другим музыкантам.	
	Расчетливость и гостеприимство Баха.	
	Эммануил унаследовал от отца его расчетливость.	
	Портреты Баха.	
	Гроб с останками Баха, обнаруженный при раскопках церковного двора.	
	Художественная личность.	
	Религия Баха.	
X	СТРАНСТВОВАНИЯ ХУДОЖНИКА. КРИТИКИ И ДРУЗЬЯ ...	123
	Поездки до 1723 года.	
	Поездки из Лейпцига.	
	Маттесон и Бах.	
	Шейбе против Баха.	
	Хвалебные отзывы в стихах и прозе.	
	Знакомые Баха и его друзья.	
XI	ХУДОЖНИК И УЧИТЕЛЬ .....	136
	Общее образование Баха.	
	Музыкальное общество Мишлера.	
	Бах изучает и обрабатывает произведения других композиторов.	
	Творческий дар и фантазия Баха возбуждаются чужой музыкой. Он пользуется и чужими темами.	
	Бах и органное строительство его времени.	
	Клавикорд, клавичембало, фортепиано.	
	Клавесин-лютня и виола помпоза.	
	Баховская манера игры на клавире и на скрипке.	
	Импровизирование, регистровка, дирижирование.	
	Композитор за работой.	
	Ученики Баха.	
	Обучение композиции.	
	Творческие достижения его учеников и сыновей.	
XII	СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ .....	161
	Болезнь и смерть.	
	Отклики современников на смерть Баха.	
	Почему Бах был забыт.	
	«Возрождение» Баха. Форкель и Рохлиц.	
	Цельтер и Гёте.	

Возобновление «Страстей по Матфею».  
Победа и ее последствия.  
Мозевиус. Препятствия на пути к правильной оценке музыки Баха.  
История Баховского общества и издания им сочинений Баха.  
Баховская биография Шпитты.  
Лист и Вагнер.  
Бах во Франции, Англии и Италии.  
Бах и современность.

- xiii ОРГАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ..... 192  
Время возникновения. Юношеские произведения.  
Прелюдии и фуги веймарского времени.  
Прелюдии и фуги, созданные после 1723 года.  
Маленькие прелюдии, органнне сонаты, пассакалья.  
Хоральные прелюдии юношеского времени.  
«Органная книжечка».  
Хоральные прелюдии на вероисповедальные песни.  
Восемнадцать хоралов.
- xiv ИСПОЛНЕНИЕ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ..... 212  
Баховский и современный орган.  
Регистровка.  
Естественное строение фуг и прелюдий.  
Смена клавиатур.  
Темп, фразировка, украшения.  
Органнне и клавирные фуги. Транскрипции.
- xv КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ..... 231  
Опубликование «Клавирных упражнений».  
Французские и английские сюиты.  
Маленькие прелюдии, инвенции, симфонии.  
Возникновение «Хорошо темперированного клавира».  
Автографы «Хорошо темперированного клавира».  
Миросозерцание, выраженное в этом произведении.  
Другие прелюдии и фуги, сохранившиеся до нашего времени. Фантазии и сонаты.  
Токкаты и каприччио.
- xvi ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ..... 249  
Орнаментика.  
Чембало или современное фортепиано.  
Динамические оттенки.  
фразировка.  
Акцентировка баховских тем.  
Темп.  
Эпилог.
- xvii КАМЕРНЫЕ И ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ..... 277  
Сюиты и сонаты для скрипки соло.  
Полифоническая игра на скрипке ко времени Баха.  
Сюита для виолончели соло.  
Сонаты для чембало и скрипки, их исполнение.  
Сонаты для гамбы и флейты. Оркестровые увертюры.  
Бранденбургские концерты и их исполнение.  
Клавирные концерты.  
Концерты для трех и четырех клавиров.  
Скрипичные концерты.

xviii	«МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» И «ИСКУССТВО ФУГИ» .....	300
	Содержание и общий характер «Музыкального приношения».	
	Каноны.	
	Содержание «Искусства фуги».	
	Судьба «Искусства фуги».	
	Краткий анализ этого произведения в целом.	
xix	БАХ И ЭСТЕТИКА .....	308
	Пристрастное отношение Шпитты к звуковой живописи у Баха.	
	Музыкальная эстетика игнорирует Баха.	
xx	ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ МУЗЫКА .....	313
	О сущности искусства вообще.	
	Поэзия и живопись.	
	Поэзия и музыка.	
	Связь искусств в воспринимающей фантазии.	
	Несоответствие между замыслом и художественным выражением.	
	О передаче словами содержания музыки.	
	Поэтическое у Бетховена и Вагнера.	
	Живописное у Шуберта, Берлиоза и Баха.	
xxi	СЛОВО И ЗВУК У БАХА .....	326
	Музыкальное изображение структуры словесной фразы.	
	Декламация в речитативах.	
	Поэтическое в хоралах Баха.	
	Изображение эмоций и чувств.	
	Бах и программная музыка.	
	Звуковая живопись у Баха.	
	Живописная звуковая символика.	
	Музыкальный язык Баха.	
	Возникновение и развитие баховского музыкального языка.	
xxii	МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ХОРАЛОВ .....	348
	Изображение с помощью образов и символов.	
	Мотивы шага.	
	Мотивы покоя и скорби.	
	Мотивы радости.	
	«Говорящие» мотивы.	
	Передача отдельных слов и поэтической последовательности мыслей.	
	Хоральная фантазия на мелодию «Jesus Christus unser Heiland».	
xxiii	МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАНТАТ .....	362
	Картинные темы.	
	Мотивы шага.	
	Мотивы тревоги.	
	Мотивы утомления.	
	Ритм  Ритмы блаженства.	
	Мотив испуга.	
	Мотивы скорби.	
	Мотивы радости.	
	Соединение мотивов.	
	Заключение.	

xxiv	РАННИЕ КАНТАТЫ (АРНШТАДТ, МЮЛЬХАУЗЕН. ВЕЙМАР. КЁТЕН) .....	396
xxv	ЛЕЙПЦИГСКИЕ КАНТАТЫ 1723–1724 ГОДОВ .....	414
xxvi	«МАГНИФИКАТ» И «СТРАСТИ ПО ИОАННУ» .....	427
	«Магнификат».	
	«Страсти по Луке» и утерянные «Страсти».	
	Возникновение и первое исполнение «Страстей по Иоанну».	
	Музыкальный характер «Страстей по Иоанну».	
	Хоры толпы.	
	Речитативы и арии. Вступительный и заключительный хор.	
xxvii	КАНТАТЫ 1725–1727 ГОДОВ .....	441
xxviii	«ТРАУРНАЯ ОДА» И «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» .....	454
	«Траурная ода».	
	Текст «Страстей по Матфею».	
	Хоры «Страстей по Матфею».	
	Речитативы.	
	Арии.	
xxix	КАНТАТЫ 1728–1734 ГОДОВ .....	474
xxx	СВЕТСКИЕ КАНТАТЫ .....	494
xxxi	МОТЕТЫ И ПЕСНИ .....	518
	Время возникновения мотетов.	
	Их исполнение: с сопровождением или без сопровождения?	
xxxii	ОРАТОРИИ .....	524
	Возникновение «Рождественской оратории».	
	Музыкальный характер «Рождественской оратории».	
	Симфония и ее исполнение.	
	Сокращения в «Рождественской оратории».	
	«Пасхальная оратория».	
	Кантата № 11, обозначенная самим Бахом как оратория.	
xxxiii	МЕССЫ .....	531
	Возникновение мессы h-moll, сохранившиеся автографы партитуры и голосов.	
	Кюрие и Gloria.	
	Credo, Sanctus и Osanna.	
	Инструментовка Credo и Confiteor.	
	Маленькие мессы. Sanctus.	
xxxiv	КАНТАТЫ, СОЗДАННЫЕ ПОСЛЕ 1734 ГОДА .....	544
xxxv	ИСПОЛНЕНИЕ КАНТАТ И «СТРАСТЕЙ» .....	578
	Фразировка.	
	Акцентировка.	
	Темп.	
	Орнаментика.	
	Динамика.	
	Сольное пение, исполнение арий.	
	Голоса мальчиков.	

Исполнение заключительных хоралов.  
Хоры.  
Истолкование баховской инструментовки.  
Баховский оркестр. Струнные.  
Флейты, гобои, тромбоны и корнеты.  
Трубы и валторны у Баха.  
Правильный состав баховского оркестра.  
Генерал-бас.  
Исполнение органного сопровождения.  
Правильный выбор кантат.  
Заключение.

М. Друскин. <i>Альберт Швейцер и его книга о Бахе</i> .....	639
Л. Ковнацкая, М. Мищенко. <i>И. С. Бах в жизни братьев Друскиных</i> .....	657
<i>Хронограф жизни и творчества И. С. Баха</i> .....	684
<i>Указатель сочинений И. С. Баха</i> .....	748
<i>Указатель имен</i> .....	784

УДК 78  
ББК 85.313(3)  
Ш34

**Albert Schweitzer**  
**JOHANN SEBASTIAN BACH**

**Швейцер А.**

Ш34 Иоганн Себастьян Бах. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. — 816 с., ил.

ISBN 978-5-89817-346-3  
ISBN 978-5-905102-14-1

Фундаментальное исследование о Бахе, принадлежащее перу выдающегося ученого, философа и просветителя Альберта Швейцера, в настоящем издании опубликовано на русском языке в полном виде: в основу положено издание 1964 года с переводом Я. С. Друскина и под редакцией М. С. Друскина; в тексте раскрыты купюры, которые были предприняты по идеологическим соображениям.

В книге Швейцера в широком контексте рассматриваются проблемы эстетики, стиля и жанровой эволюции творчества Баха. Особое внимание уделено духовным сочинениям, смысл которых приоткрывает детальный музыкально-символический анализ, осуществленный в связи с церковными ритуалами того времени.

Современные сведения о жизни и творчестве И. С. Баха содержатся в публикуемом Хронографе, составленном ведущим российским баховедом Т. В. Шабалиной. В новом издании учтены открытия последних лет, в том числе и сделанные в Санкт-Петербурге.

УДК 78  
ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-89817-346-3  
ISBN 978-5-905102-14-1

- © Издательский дом «Классика-XXI», 2011
- © Наследники Я. С. и М. С. Друскиных, перевод, статья «Альберт Швейцер и его книга о Бахе», 2011
- © Стрекаловская Х. А., перевод, 2011
- © Шабалина Т. В., Хронограф, 2011
- © Ковнацкая Л. Г., Мищенко М. П., статья «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных», 2011

Альберт Швейцер  
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

*Выпускающий редактор* Н. Хондо

*Редактор* Н. Енукидзе

*Корректоры:* А. Коссовская, С. Грохотов, М. Глушакова, С. Липовицкая

*Нотный редактор* В. Сумароков

*Нотная графика:* О. Скородумов

*Компьютерная верстка, оформление:* А. Куцын, В. Кудряшова

*Дизайн обложки:* Д. Долгов

Подписано в печать 27.04.2011. Формат 60х90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 51,0 + 1,0 вкл.  
Тираж 2000 экз. Заказ 3759

**Наши издания можно приобрести  
через сайт [www.classica21.ru](http://www.classica21.ru)  
или воспользовавшись услугами  
службы доставки «Арт-транзит»**

**Заявки направляйте по адресу:**

123098, г. Москва-98, а/я 4

«Арт-транзит»

Тел./факс: (499) 235 73 22

Е-mail: [info@classica21.ru](mailto:info@classica21.ru)

Издательский дом «Классика-XXI»

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

ООО «Арт-транзит»

Юридический адрес:

119313, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 95

Отпечатано с готовых файлов заказчика  
в ОАО «ИПК "Ульяновский Дом печати"»  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14

**ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «КЛАССИКА-XXI»  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ**

И. Н. Форкель  
О ЖИЗНИ, ИСКУССТВЕ  
И О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
ИОАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Р. Берченко  
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СМЫСЛА  
Болеслав Яворский  
о «Хорошо темперированном клавире»

Б. Яворский  
СЮИТЫ БАХА ДЛЯ КЛАВИРА  
В. Носина  
О СИМВОЛИКЕ «ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ» И. С. БАХА

В. Носина  
СИМВОЛИКА МУЗЫКИ И. С. БАХА

М. Сапонов  
ШЕДЕВРЫ БАХА ПО-РУССКИ

И. Темченко, А. Хитрук  
БЕСЕДЫ О БАХЕ  
Клавирная музыка И. С. Баха в свете исследований,  
методических трудов, редакций, исполнительских  
интерпретаций, а также собственного,  
зачастую горького, педагогического опыта

О. Геро  
ДУХОВНЫЕ ТЕКСТЫ В МУЗЫКЕ БУКСТЕХУДЕ

МЫСЛИ О БЕТХОВЕНЕ  
Великие пианисты о фортепианных сочинениях  
Л. ван Бетховена

А. Ноймайр  
МУЗЫКА И МЕДИЦИНА  
Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт

С. Грохотов  
ШУМАН И ОКРЕСТНОСТИ  
Романтические прогулки  
по «Альбому для юношества»

Е. Петрушанская  
МИХАИЛ ГЛИНКА И ИТАЛИЯ  
Загадки жизни и творчества

Б. Гаспаров  
ПЯТЬ ОПЕР И СИМФОНΙΑ

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ  
Воспоминания,  
записанные Оскаром фон Риземаном

Б. Никитин  
СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ. ДВЕ ЖИЗНИ

С. Прокофьев  
АВТОБИОГРАФИЯ  
*Книга + CD «Прокофьев играет Прокофьева»*

АЛЕМДАР КАРАМАНОВ  
Музыка, жизнь, судьба

Е. Власова  
1948 ГОД В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

РЕПРЕССИРОВАННАЯ МУЗЫКА  
*Книга + CD*

ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ И ЕГО УЧЕНИКИ  
Пианисты-гнесинцы рассказывают  
*Книга + CD*

Б. Монсенжон  
РИХТЕР. ДИАЛОГИ. ДНЕВНИКИ

Г. Гордон  
ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС. ЗА ГРАНЬЮ МИФА

Д. Дюбал  
ВЕЧЕРА С ГОРОВИЦЕМ

К. Баззана  
ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК  
Жизнь и искусство Глена Гульда

Глен Гульд  
ИЗБРАННОЕ  
*В двух книгах*

*Серия «Вспоминая...»*  
ВСПОМИНАЯ НЕЙГАУЗА

ВСПОМИНАЯ СОФРОНИЦКОГО

ВСПОМИНАЯ ЮДИНУ

*Серия «Русское музыкальное зарубежье»*

Л. Берман  
ГОДЫ СТРАНСТВИЙ  
Размышления музыканта

Д. Паперно  
ЗАПИСКИ МОСКОВСКОГО ПИАНИСТА

В. Маргулис  
ПАРАЛИПОМЕНОН  
Новеллеты из жизни музыканта

*Серия «История одного шедевра»*

БАХ. СТРАСТИ ПО ИОАННУ

ВЕРДИ. РЕКВИЕМ

ВИВАЛЬДИ. ВРЕМЕНА ГОДА

МОЦАРТ. РЕКВИЕМ

ОРФ. КАРМИНА БУРАНА

РАХМАНИНОВ. КОЛОКОЛА

СКРЯБИН. ПОЭМА ЭКСТАЗА

ШУМАН. КАРНАВАЛ

*Серия «Легенды и бренды классической музыки»*

ВАГНЕР. ПУТЕВОДИТЕЛЬ

*Книга + CD*

МОЦАРТ. ПУТЕВОДИТЕЛЬ

*Книга + CD*

*Серия «Opus d'atour»*

АЛЕКСАНДР СКРЯБИН — ТАТЬЯНА ШЛЁЦЕР

*Книга + CD*

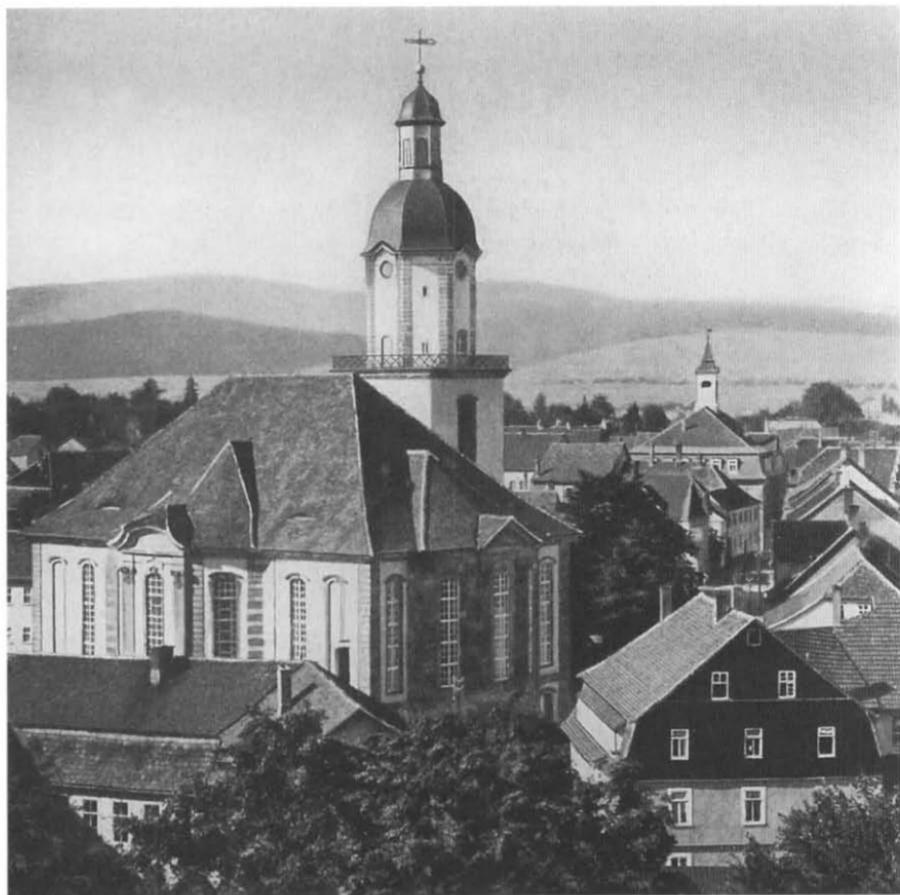
ФРИДЕРИК ШОПЕН — ЖОРЖ САНД

*Книга + CD*

А. Кендалл

ХРОНИКА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

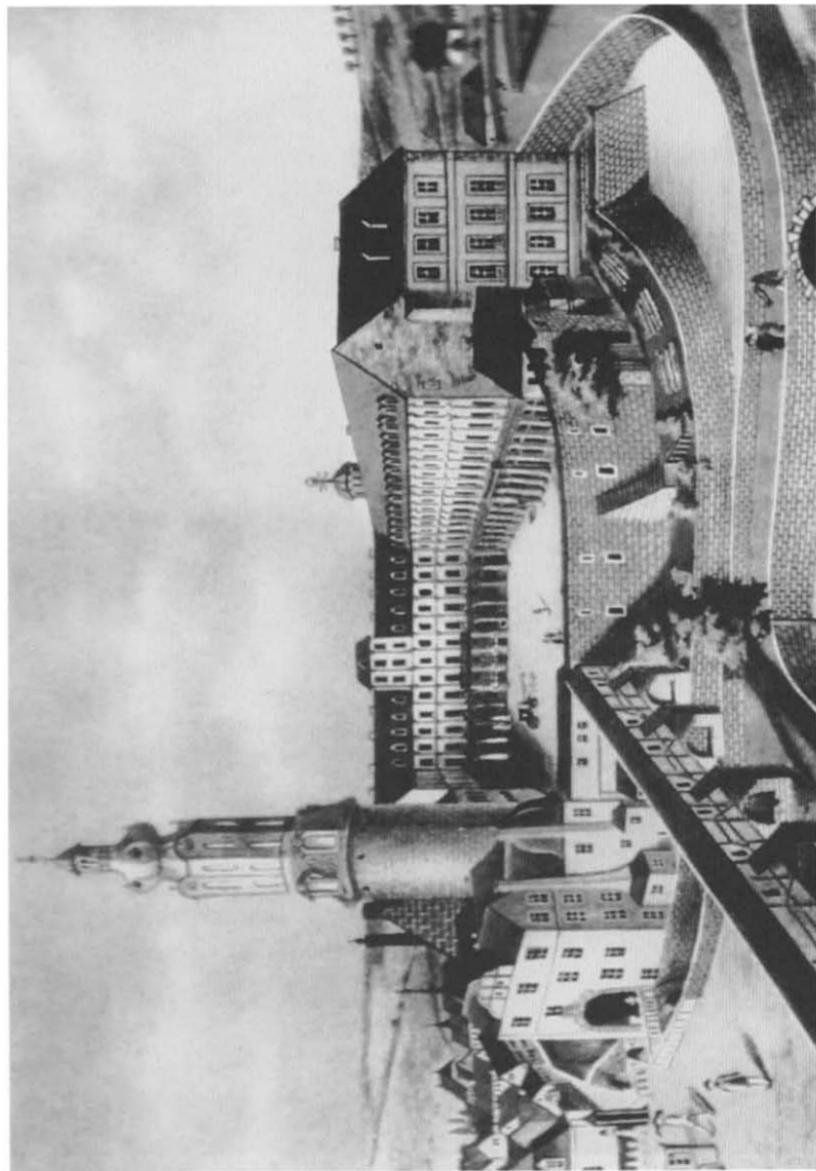
Б. Дейрие, Д. Лемери, М. Сэдлер  
ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В КАРТИНКАХ



Ордуф. Церковь Св. Михаэля



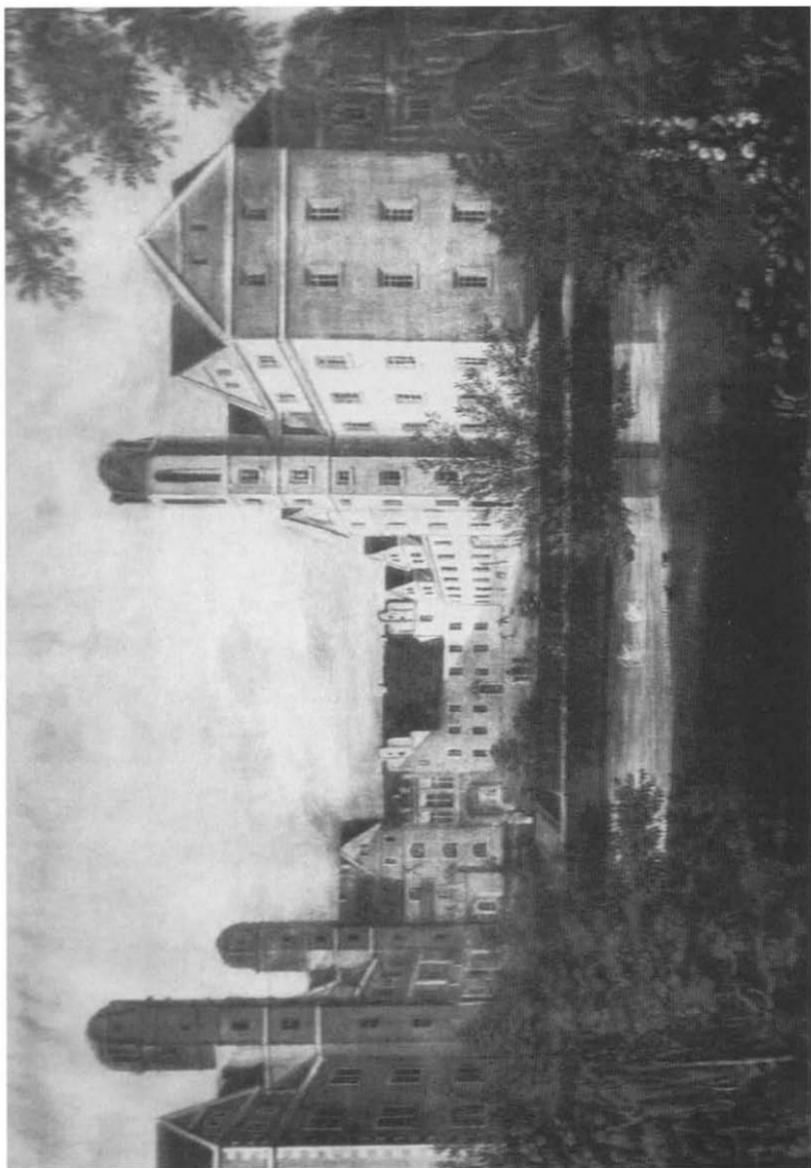
Арнштадт. Новая церковь



Веймарский замок. Со старинной гравюры



Портрет И. С. Баха  
(предположительно, веймарского периода)



Дворец князя Леопольда Ангальт-Кётенского



Иоганн Себастьян Бах

Силуэты:

Мария Барбара Бах (?)



И. С. Бах.  
С портрета работы И. Я. Иле



Кантата «Jesus nahm zu sich die Zwölfe».  
BWV 22. Страница автографа



Лейпциг. Церковь и школа Св. Фомы.  
С гравюры И. Г. Крюгнера-старшего



Лейпциг. Церковь Св. Николая.  
С гравюры по работе И. Э. Шеффлера



«Магнификат» D-dur. BWV 243. Страница автографа



Карл Филипп Эммануил Бах.  
С гравюры И. К. Крюгера



WILH. FRIEDEMANN BACH

ehemahliger Musikdirectur & Organist  
zu Halle

Geb. in Weimar 1710 Gestorben zu Berlin 1784

Вильгельм Фридеман Бах.  
С гравюры К. Г. Швентерля



Иоганн Христиан Бах.  
С портрета работы Т. Гейнсборо

Kunster, iedoch schiffnütziger Lathschafft  
mire Wohlbestallten Kirchen Music, wofft  
einigen unvorsichtlich Bedenken, von  
dem Vorfall eingestehen.

In dem Wohlbestallten Kirchen Music gehören  
Vocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden fünfzig Stuck von denen  
Thomas Psältern formiret, und zwar von vier  
Sopranen, acht Discantisten, Altisten, Tenoristen  
und Bassisten.

So wie die Chöre dieser Kirchen Psältern vorst, die  
sich verhalten, bestallt werden sollen, müssen  
die Vocalisten wiederum in zwey Sorten  
eingetheilt werden, als: Concertisten und  
Lipicisten.

Die Concertisten sind ordinaire 4, auf  
Wohl 5, 6, 7 bis 8, so man nach der Chöre  
musiciren will.

Die Lipicisten müssen demnach an  
acht sein, nämlich je ieder Primus 2 Stuck.

Die Instrumentisten werden auch in zwey  
Sorten eingetheilt, als: Violisten,  
Hautpfeifen, Lautenisten, Trommeten  
und Fiedler. NB. Je dem Violisten

Zweyter Theil  
der  
Clavier Übung  
bestehend in  
einem Concerto nach Italienischen Gusto  
und  
einer Overture nach Französicher Art,  
vor ein  
Clavicymbel mit zweyen  
Manualen.  
Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt  
von  
Johann Sebastian Bach.  
Kochfürstl. Sächsl. Weissenfelsk. Capellmeistern  
und  
Directore Chori Musici Lipsiensis.  
in Verlegung  
Christoph Weigel Junioris.

Вторая часть «Клавирных упражнений».  
Титульный лист первого прижизненного издания



ISBN 978-5-905102-14-1



9 785905 102141