Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 77

По материалам XVIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII»
Art-Barocco II

31 марта 2025 года

Иоганн Себастьян Бах и его время
К 340-летию со дня рождения

Саратов, 2025

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 77: по материалам XVIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» *«SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII» (Art-Barocco II).* 31 марта 2025 года / Редакторы-составители О.А.Белецкая, А.И.Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 334 с.

ISBN 978-5-94841-688-5 (Т. 77)
ISBN 978-5-94841-314-3

В 2020 году Международный Центр комплексных художественных исследований провёл III Международный форум *(Art-Barocco I),* посвящённый художественной культуре эпохи Барокко. XVIII форум *(Art-Barocco II)* возвращается к изучению столь плодотворного исторического периода. Формулировка темы данного форума предполагает не только освещение всего, что связано с жизнью и творчеством великого композитора (1685–1750), но и самое широкое обращение к художественно-историческому контексту, что подразумевает исследование эпохи Барокко (приблизительно с середины XVI до середины XVIII века) во всех её измерениях: литература, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т. д, включая философско-эстетические, культурологические, социологические и прочие аспекты научного осмысления того времени, которому принадлежал И.С.Бах. В томе 78 предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников прошедшего форума.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-688-5 (Т. 77)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2025

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк первый



Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) – композитор, органист, клавесинист, педагог (Германия).

Основные произведения:

- «Страсти по Иоанну» (1724), «Страсти по Матфею» (1736), Месса си минор (1738), кантаты (свыше 200);
- 6 Бранденбургских концертов и 5 сюит для оркестра;
- 6 концертов для клавира с оркестром и Концерт для двух скрипок с оркестром (1723);
- для органа – Пассакалья (1717), хоральные прелюдии, токкаты, фантазии, прелюдии и фуги;
- для клавира – «Хорошо темперированный клавир» (т. I – 24 прелюдии и фуги, 1722; т.II – 24 прелюдии и фуги, 1744), 6 Английских сюит, 6 Французских сюит, 6 Партит, Хроматическая фантазия и фуга (1723), Итальянский концерт (1734), Гольдберг-вариации (1741);

- 6 сонат для скрипки и клавира, 3 сонаты и 3 партиты для скрипки *solo*, 6 сюит для виолончели *solo*;
- без указания исполнительского состава – «Музыкальное приношение» (1747), «Искусство фуги» (1750).

Громадное творческое наследие Баха (свыше 1000 сочинений в разных жанрах) сфокусировало в обобщающем стилевом сплаве практически всё ценное и значительное из предшествующих традиций и достижений его времени: протестантский хорал и мелодика немецкой народной песни, хоровая полифония Возрождения и Барокко, немецкая и итальянская органная музыка, французский клавесинизм, итальянское скрипичное искусство, немецкая оркестровая сюита и т.д. Столь же колоссальным предстаёт диапазон идей и образов баховской музыки, амплитуда которого простирается в исключительно широких пределах:

- грандиозные художественные концепции, эпический размах, монументальность, титанизм, глобальная проблематика, пафос надличных императивов – утончённый миниатюризм, лёгкость, незамутнённая гедония, затейливо-прихотливые игровые настроения, изящество и светский шарм, а также субъективированные, сугубо индивидуальные ощущения;
- бурный, взвихренный динамизм, лихорадочно-возбуждённая энергия, мятежно-бунтарские порывы, аффектированная драматическая патетика, отсветы демонизма – благостное умиротворение, абсолютная гармония духа, смиренная молитвенность, покорность предначертанному судьбой, божественная озарённость;
- щемящая печаль, психологическая подавленность, душевные муки, страдания, скорбь, горестные оплакивания, трагические констатации юдоли человеческой – искрящаяся радость жизни, безмерное воодушевление, гимнические приношения земному миру и небесам, яркие картины празднеств, пышных торжеств, всеобщего ликования;
- своего рода равнодействующая этого художественного макрокосмоса связана с воплощением процессов жизнедеятельности, протекающих в бодром, размеренном ритме и оттеняемых либо сочными жанровыми сценками, либо страницами проникновенного лиризма.

Творчество Баха – одна из вершин философской мысли в музыке, что проявляется в рационализме творческого мышления и высокой логике музыкально-художественных построений, в преломлении принципа единства многообразия и многообразия единства, в диалектике «прорастания» контраста в процессе постепенного развития исходного образа, в широком обращении к медитативной сфере (сосредоточенность интеллектуального поиска, углублённое созерцание, ораторская риторика), в масштабности и значительности обобщений – в ряде случаев с восхождением к надвременны́м и внепространственным категориям.

Среди важнейших приоритетов, выдвинутых в художественном наследии композитора, прежде всего следует назвать следующие:

- его пассионы и Месса си минор стали кульминацией в многовековом развитии этих жанров и точно так же его произведения для органа являются вершиной в эволюции литературы, созданной для этого инструмента;
- ему принадлежат высшие творения в сфере клавирной музыки эпохи Барокко, он положил начало жанру клавирного концерта, а созданием «Хорошо темперированного клавира» утвердил равноправие всех тональностей;
- искусство полифонии достигло в его произведениях предельного совершенства, и суммарно они представляют собой всеобъемлющую школу контрапунктического мастерства.

* * *

Для вводного очерка воспользуемся словом ***predict*** (итал. *перед, предваряя, предсказывая, прогнозируя*), что трактуется в данном случае как некий пролог, предшествующий череде следующих эссе. Кроме того, можно напомнить, что *предыкт* (встречается и написание *предикт*, *предъикт*) – один из музыкальных терминов, обозначающий предваряющую функцию, элемент структуры мотива, идущий перед акцентом (иктом).

Многие согласятся с тем, что мир музыки Баха поистине безграничен. Но с определённых пор (примерно с середины XX века) поистине необъятным стал и круг всякого рода исследований этого мира. Тем не менее, недостаточно освоенными пока что представляются смысловые ориентиры баховского наследия, о чём совсем недавно В.Медушевский писал: *«Трудно, кажется, найти область баховедения, о которой можно сказать: мало изучена. И всё же есть такая сфера, где перед нами бездна неизведанного. Это – внутренний смысловой мир его музыки».*

Именно это и поставлено целью предлагаемых очерков. Но прежде, чем приступить к осуществлению заявленной цели, стоит напомнить основные данные фактологического порядка и оговорить некоторые условности, принятые в данной работе.

Иога́нн Себастья́н Бах (правильное произношение имени – Йо́хан Зе́бастьян) принадлежал **династии немецких музыкантов**, которая представляет собой совершенно уникальное явление. Она ведёт свою генеалогию от прапрадеда Иоганна Себастьяна – Фейта (Файта) Баха (умер до 1578). Мельник и пекарь, он был музыкантом-любителем и, согласно семейному преданию, свою любимую цистру (старинный струнный инструмент) брал с собой даже на мельницу, где музицировал под стук жерновов.

Среди его потомков безусловно преобладали те, кто сделал музыку своей профессией. Они жили преимущественно в Тюрингии (одна из центральных земель Германии) и работали как городские и придворные музыканты, исполнители на флейте, гобое, фаготе, трубе, скрипке, виоле, клавесине, органе, как учителя музыки, канторы, капельмейстеры, городские музикдиректоры, причём многие из них сочиняли музыку.

Далее из невероятно обширного рода Бахов-музыкантов (около 80) упомянем только тех, чья семейная ветвь вела непосредственно к Иоганну Се-

бастьяну. Но прежде отметим такую примечательную деталь: в качестве наследственного с поразительной устойчивостью в качестве первого имени фигурировало *Иоганн* (53 представителя семейства), однако при этом *Иоганн Себастьян* оказался только один – хотя, к примеру, имя *Иоганн Кристиан* было дано четверым, а *Иоганн Кристоф* повторялось 9 раз.

Итак, прадед великого композитора Иоганнес (ок.1550–1626), будучи булочником и ковровщиком, первым сделал музыку своей профессией (играл на скрипке). Дед Иоганна Себастьяна Кристоф (1613–1661) был военным музыкантом, занимая видное положение в Веймаре, Эрфурте и Арнштадте. Кстати, линия военных музыкантов стала в семействе Бахов достаточно традиционной. И мы знаем, что юный Иоганн Себастьян своё единственное программное сочинение посвятил родственнику, когда тот уезжал служить в армии шведского короля – то было «Каприччо на отъезд возлюбленного брата».

Наконец, отец композитора Иоганн Амброзиус (1645–1695) – городской музыкант (скрипач, альтист, трубач), а затем музикдиректор в Айзенахе, где родился Иоганн Себастьян, ставший музыкантом в пятом поколении династии Бахов.

К тому времени её известность настолько укоренилась, что каждого музыканта в Германии начали именовать Бахом, а любого Баха – музыкантом. Это побудило Иоганна Себастьяна самым внимательным образом изучить генеалогическое древо музыкальной семьи Бахов, так что прежде всего благодаря его стараниям нам хорошо известна её история.

И именно он обнаружил музыкальный ряд знаменитой фамилии: *BACH (si ♭–la–do–si♮)*. Произошло это, по крайней мере, до начала 1730-х годов, так как в 1732-ом об этом его открытии написал немецкий теоретик и музыкальный критик И.Вальтер в своём «Музыкально-энциклопедическом словаре». Сам Бах неоднократно вводил столь примечательную монограмму в ряд сочинений.

Как бы завершая хронику династии Бахов, он сообщает о себе: *«Был придворным музыкантом в Веймаре (1703), церковным органистом в Арнштадте (с 1704), Мюльхаузене (с 1707), камерным и придворным органистом в Веймаре (с 1708), с 1714 там же одновременно и концертмейстером, капельмейстером, руководителем камерной музыки, а затем в том же качестве в Кётене (с 1717) и впоследствии кантором и музикдиректором в Лейпциге (с 1823)».*

Добавим к этому тот факт, что, оставшись сиротой в девять лет, он жил у старшего брата Иоганна Кристофа (1671–1721) – органиста, ученика И.Пахельбеля и обучался музыке под его руководством, а первые его произведения относятся к 1700–1703 годам. И к «номенклатуре» его музыкальных амплуа, отмеченных им в заметке о себе, следует присоединить такие, как скрипач, альтист и клавесинист. В данном отношении о многом выразительно говорит опись инструментов, оставшихся в наследство от него: 8 клавесинов, 3 скрипки, 3 альта, 2 виолончели, 2 виолы и лютня – то есть их владелец ни в коем случае не подходил под поговорку *«сапожник без сапог»*.

* * *

Полустолетие неустанных трудов И.С.Баха принесло огромное творческое наследие, панораму которого попытаемся систематизировать в жанровом отношении. Естественно начать с сокровищницы *духовной музыки*. (Здесь и далее цифрой в скобках помечается номер сочинения по указателю *Bach-Werke-Verzeichnis*.)

Как известно, церковь, к которой принадлежал по своему вероисповеданию и на благо которой так много трудился великий Бах, именуется *евангелической*. Этим подчёркивается то, что в своих основах она прежде всего и главным образом исходит из постулатов, зафиксированных в Евангелии. И можно представить, насколько важным это стало для лютеранина Иоганна Себастьяна.

Здесь стоит напомнить, что Бах был безусловно набожным человеком. Это проецировалось и на процесс создания музыки: приступая к созданию очередного сочинения, он обычно проставлял в его начале двойное *JJ* (*Jesu Juva – Иисусе, помоги*), а благополучное завершение труда помечал аббревиатурой *SDG (Soli Dei Gloria – Одному Всевышнему слава*).

В общем списке баховских произведений, который содержит свыше тысячи названий, более половины составляют сочинения духовной тематики. И если учесть, что именно с этой тематикой связаны самые крупные творения композитора, то придётся признать её совершенно неоценимую значимость.

Из таких звуковых полотен в числе менее известных опусов – три оратории («Рождественская», «Пасхальная», «На Вознесение Христово»), четыре *Missa brevis*, пять композиций под названием *Sanctus*, два *Magnificat* (первый из них не сохранился), а также Немецкая органная месса (или просто Органная месса), которую сам композитор скромно обозначил как Третью часть «Клавирных упражнений» – в её корпус вошли Прелюдия и Фуга *Es-dur* («Св.Анна», *BWV* 552) и большой цикл хоральных прелюдий (*BWV* 669–689), что даёт свыше полутора часов звучания.

Вместе с Магнификатом оратории составляют духовную тетралогию, посвящённую главным евангельским событиям: Благовещение как Величальная оратория (Магнификат), Рождественская оратория, Пасхальная оратория и оратория «На Вознесение Христово». Наиболее масштабная из них – Рождественская, по структуре сходная с пассионами (64 номера с речитативами, ариями, хорами и хоралами, почти 3 часа звучания).

Но самое хрестоматийное и грандиозное – это, разумеется, пассионы и Месса *h-moll*. В некрологе, посвящённом Баху, упоминаются пять пассионов, написанных им. До нас целиком дошли только два – **«Страсти по Матфею»** (*BWV* 244) и **«Страсти по Иоанну»** (*BWV* 245).

Пассион (от лат. *страдание*, что в русскоязычной литературе традиционно идентифицируют словом *страсти*). Произведения этого рода давались в церквах в Страстну́ю пятницу (известно, что Бах в Лейпциге 25 раз дирижировал «Страстями» – своими и других авторов). И соответственно, основанное на евангельском тексте музыкально-поэтическое повествование о последних днях

земной жизни Иисуса (страсти Христовы) сюжетно охватывает следующие события: сговор первосвященников и предательство Иуды, Тайная вечеря с предсказанием о предательстве и с установлением таинства причастия, моление Иисуса в Гефсиманском саду и его пленение, суд над Христом, отречение Петра и самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие Христа, его смерть и оплакивание.

О масштабе баховских пассионов говорит число составляющих их номеров: «Страсти по Иоанну» – 68 (существуют редакции 1724, 1725, 1730, 1749 годов), «Страсти по Матфею» – 78 (редакции 1729, 1736, 1739 и 1744 годов, наибольшее распространение получил текст 1736 года, он лежит в основе всех современных исполнительских интерпретаций).

Месса *h-moll* (*BWV* 232), которую обычно датируют 1738 годом, также получила целый ряд авторских версий. Раздел *Sanctus* (№№ 18–22) был написан ещё в 1724, затем в 1733 появились разделы *Kyrie* (№№ 1–3) и *Gloria* (№№ 4–11), а в 1738 два последние: *Credo* (№№ 12–17) и *Agnus Dei* (№№ 23–24). В конце 1740-х весь этот материал композитор основательно переработал и отшлифовал, так что есть основание считать, что всецело Бах закончил произведение на последнем году жизни. Публикуя его полную партитуру в 1845 году, П.Й.Зимрок дал ей название «Высокая месса», подразумевая, что в ней использован полный текст латинского ординария этого главного обряда католического богослужения.

Рядом с названными полотнами высится громадный массив **духовных кантат**. С точки зрения удельного веса евангельской тематики в наследии Баха любопытно, что таких сочинений насчитывают порядка трёх сотен (сохранилось около двухсот), в то время как светских кантат – немногим более двадцати.

Этому огромному количеству подстать и типологическое разнообразие:

- от подчёркнуто лаконичных (из четырех-пяти компактных частей) до масштабнейших (Кантата № 34 или Кантата № 11, фигурирующая и как оратория «На Вознесение Христово»);
- от сугубо камерных (в том числе сольных, в сопровождении скромного инструментального ансамбля) до исполнительски массивных, «туттийных» (в частности хоровые кантаты, каковыми являются все мотеты, *BWV* 225–230).

Именно церковная кантата является центральным жанром баховского наследия. Стремясь подчеркнуть её значимость, А.Швейцер высказался на сей счёт со всей категоричностью: *«В сравнении с кантатами всё остальное, что написал Бах, кажется не более чем дополнением».*

Они исполнялись во время воскресного или праздничного богослужения и в общей сложности композитор создал пять годовых циклов кантат. Основополагающий драматургический канон духовной кантаты: вступительный хор или оркестровая *Sinfonia*, перемежающие друг друга речитативы и сольные номера, заключительный хорал на лютеранский текст.

* * *

Оркестрово-кантатные жанры представлены в творчестве Баха главным образом тремя разновидностями.

Бранденбургские концерты (*BWV* 1046–1051, название ввёл немецкий баховед XIX века Ф.Шпитта, отталкиваясь от их посвящения маркграфу Бранденбургскому) создавались в 1711–1720 годах по типу *Concerti grossi*, но в весьма свободной метаморфозе этого жанра. Свобода состоит в том, что Бах непрерывно варьирует состав оркестрового *tutti*, включая в него деревянные и медные духовые, и в каждом из шести концертов в *concertino* у него солируют разные инструменты.

Причём в I части Бранденбургского концерта № 5 перед последней ритурнелью помещена обширная виртуозная каденция солирующего клавира – отныне это станет непременным атрибутом концертного жанра. Кроме того, в соответствии со своими склонностями композитор тяготеет здесь к интенсивной полифонизации звуковой ткани и к масштабности форм, а в Бранденбургском концерте № 1 делает отступление от драматургической «матрицы» *Concerto grosso*, добавляя к трёхчастной структуре цикла «танцевальную» IV часть с менуэтом и полонезом *(Polacca)*.

Сюиты для оркестра (*BWV* 1066–1069) были написаны в 1721–1730 годах для разных составов, но всегда с группой струнных инструментов и генерал-басом *(basso continuo)*: № 1 – деревянные духовые, № 2 – флейта *solo*, № 3 – гобои, трубы и литавры, № 4 – гобои, фагот, трубы и литавры. Существенны различия и по «номенклатуре» жанров, кроме двух моментов: каждая из сюит открывается Увертюрой и в каждой есть Бурре. В трёх сюитах представлены также Менуэт и Гавот. И только единожды – Ария, Жига, Куранта, Паспье, Полонез, Рондо, Сарабанда, Форлана. Дважды вводятся «эксклюзивные», нежанровые заголовки – *«Badinerie»* («Шутка») в Сюите № 2 и *«Rejouissance»* («Праздник» или «Веселье») в Сюите № 4.

Таким образом, в баховских оркестровых сюитах нет никакой жёсткой закреплённости жанрового состава, и вслед за Увертюрой идёт вереница миниатюр (с главенством танцев французского происхождения (по 7 частей в сюитах № 1 и № 2, по 5 – в сюитах № 3 и № 4).

Вступительная часть во всех опусах построена единообразно – по типу так называемой французской увертюры: *медленно* (торжественный пролог), *быстро* (в деятельном движении, но с поддержанием исходного торжественного характера), *медленно* (арка к прологу). Эта часть занимает доминирующее положение по художественной значимости, намного превышая по временно́му объёму следующие за ней миниатюры (в Сюите № 4 её хронометраж больше остальных пьес, вместе взятых), так что у композитора был определённый резон называть эти композиции не сюитами, а увертюрами.

Инструментальные концерты Бах создавал по образцу итальянских с распорядком темпов *быстро–медленно–быстро*. В Италии и прежде всего в творчестве Вивальди безусловно господствовали скрипичные концерты – у Ба-

ха в данной жанровой ветви более всего выделяется написанный в 1723 году Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV* 1043).

Главная заслуга композитора состоит в том, что он стал в 1730-е годы родоначальником клавирного концерта, и это родоначалие он утвердил с максимальным размахом, что выразилось в следующей убывающей прогрессии: 7 концертов для одного клавира, струнного оркестра и *basso continuo* (*BWV* 1052–1058), 3 концерта для двух клавиров (*BWV* 1060–1062), 2 концерта для трёх клавиров (*BWV* 1063–1064) и один для четырёх клавиров с оркестром (*BWV* 1065). В большинстве своём это были творчески инициативные переработки концертных сочинений, написанных для других инструментов (прежде всего для скрипки) как самим Бахом, так и другими авторами, его современниками.

* * *

Переходя к **музыке для органа *solo***, необходимо напомнить, что *«король инструментов»* пережил в эпоху Барокко свой «золотой век». Это непосредственно касалось и органного строительства, которое во времена Баха *«по красоте и богатству звучности стояло на такой высоте, к какой никогда уже более не могло приблизиться»* (А.Швейцер). Столь недосягаемую вершину особенно обозначили 47 органов работы Готфрида Зи́льбермана (1683–1753), который был практически ровесником великого композитора, так как родился двумя годами раньше него и пережил его на три года.

Сам Бах, будучи общепризнанным виртуозом-органистом, считался крупнейшим авторитетом в данной области и занимался консультированием при постройке инструментов, проводил экспертизу новых органов по всей стране. Наверное, не случайным образом сошлись в одном историческом измерении ставшие олицетворением эпохи его музыка для органа и сам этот инструмент с исключительной мощью и многотембровостью поистине оркестрального звучания (три мануала с педальной клавиатурой), чему соответствует его обычное местонахождение в больших храмах со свойственной им великолепной пространственной акустикой. И если мы нередко именуем орган «королём инструментов», то современники Баха по достоинству называли его «королём органистов и клавесинистов».

Во всём великолепии возможности барочного органа представлены в органной музыке Баха, которая занимает центральное место в его инструментальном творчестве (247 произведений), и в первую очередь это касается прелюдий, токкат, фантазий и фуг (*BWV* 531–581), чаще всего соединённых в двухчастные композиции – диптихи (прелюдия и фуга, токката и фуга, фантазия и фуга), которые отличаются укрупнённостью масштабов и ярким концертно-виртуозным стилем.

Приведённые жанровые обозначения у Баха очень относительны и вполне взаимозаменяемы. К примеру, название одного и того же сочинения могло варьироваться в его различных копиях как прелюдия, токката, фантазия или даже получать нейтральный заголовок *Pièce d'orgue* (Пьеса для органа). И не будем

смешивать понятие *токката* в его современном истолковании, как обязательно связанное с разработкой определённых технических приёмов, с токкатой баховских времён, подразумевавшей *«любое многочастное произведение, предназначенное для клавишного инструмента»* (А.Швейцер).

Несколько особняком в композиционном отношении в ряду органных диптихов стоит Пассакалья и фуга (*BWV* 582), которую чаще всего и достаточно обоснованно именуют просто Пассакальей, поскольку исходная тема становится и темой фуги.

Столь же особое место среди органных сочинений, но по причине специфичности образного содержания, занимает собрание трио-сонат для органа (*BWV* 525–530). По форме они близки к инструментальным концертам: трёхчастный цикл с контрастной по темпу и тональности средней частью. Назвать их трио-сонатой композитора, вероятно, побудило то, что они выдержаны в трёхголосной фактуре, в которой все голоса равноправны (исполняются на двух мануалах с педальным басом).

Самый объёмный раздел литературы для органа составляют **хоральные прелюдии**, основанные на обработке церковных песнопений, и сразу же следует напомнить о той роли, которую имел для Баха хорал как таковой.

Протестантский хорал (называемый иначе немецкой *евангелической* церковной песней) стал для композитора своего рода камертоном его художественной системы. Об этом говорит хотя бы тот факт, что он сделал около 400 четырехголосных обработок старинных церковных мелодий для хорового пения в его типовом истолковании (четырёхголосный аккордовый склад с обязательным размещением мелодии в верхнем голосе, с размеренностью движения и серьёзностью характера).

К некоторым из них композитор обращался неоднократно, делая каждый раз новые варианты обработки, давая иную интерпретацию напева. Выразительным примером на этот счёт может послужить хорал «Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога», каким он предстаёт в кантатах №№ 21, 27, 84, 88, 166, 179, 197 и в Кантате № 93, где он дан в различных вариантах во всех семи частях, а также в нескольких органных прелюдиях (*BWV* 642, 647, 690). Так что вряд ли нужны ещё какие-либо доказательства тому, что Бах был великим подвижником протестантского хорала и сознавал его чрезвычайную значимость как кладези немецкого национального искусства и как важнейшего стилеобразующего фактора собственного творчества композитора.

В качестве неотъемлемого компонента протестантской культуры Бах вводил хоралы в подавляющее большинство композиций духовного плана, наделяя их всевозможными функциями и нередко поручая им драматургически стержневую роль. С этой точки зрения очень показателен Мотет № 3 (*BWV* 227), где исходный хорал становится многократно звучащим рефреном, который в силу своей кристаллически-обобщающей образности «структурирует» развёртывание пространной композиции.

Подсчитано, что из гармонизованных Бахом хоралов в его произведениях крупной формы (кантаты, пассионы, мотеты и т.д.) использовано около

ста. Кроме того, он использовал их самым широким образом в жанрах, далёких от духовного предназначения. Так, если взять, к примеру, произведения для клавира, композитор процитировал хорал «Только один Бог на небесах» в фуге *G-dur* из I тома и хорал «Тебя, Боже, хвалим» в фуге *E-dur* из II тома ХТК. В том же ряду – циклы *Es-dur, gis-moll, b-moll* из I тома и *b-moll* из II-го или Инвенция *(Sinfonia)* № 13, основанная на хорале «Христос лежал в пеленах смерти».

Органные хоральные прелюдии (их в общей сложности насчитывается 166) Бах создавал на протяжении всей жизни, начиная с десятилетнего возраста. И по-своему симптоматично, что его последним произведением стал предсмертный хорал «*Vor deinen Thron tret'ich hiermit*» («Пред Твой трон являюсь я» или в другом переводе – «И вот я пред троном Твоим» или «У престола Твоего явлюсь я», *BWV* 668), к мелодии которого он уже обращался несколько ранее (*BWV* 641).

Часть хоральных прелюдий известна в виде циклов большего или меньшего объёма. В качестве примера малого цикла можно назвать «Шюблеровские хоралы» (или «Шесть Шюблеровских хоралов», *BWV* 645–650), которые сам композитор обозначил как «Хоралы различного рода», но ещё при его жизни утвердилось название по имени их первого издателя И.Шюблера.

Из циклов среднего размера отметим подготовленные композитором к печати незадолго до смерти «18 хоральных прелюдий в различных вариациях» (известны и под названием «Лейпцигские хоралы», *BWV* 651–668) и 22 хоральные прелюдии из коллекции И.Ф.Кирнбергера, который предположительно учился у И.С.Баха в 1739–1741 годах (*BWV* 690–691, 694–713).

Большой цикл – так называемая «Органная тетрадь» (или «Органная книжечка», *BWV* 599–644), в свою очередь, состоящая из последовательности серий: №№ 1–4 – Адвент (то, что связано с верой в скорое Второе пришествие Христа), №№ 5–14 – Рождество, №№ 15–17 – Новый год, №№ 18–19 – Сретение, №№ 20–26 – Великий пост, №№ 27–32 – Пасха, №№ 33–36 – Пятидесятница, №№ 37–46 – различные хоральные прелюдии.

Помимо названных произведений, нужно упомянуть «Немецкую органную мессу» (её другое название «Прелюдии к Катехизису и прочие песнопения», *BWV* 669–689), три хоральные партиты (в форме вариаций на хоральную тему, *BWV* 766–768) и примыкающие к ним по жанру Канонические вариации на хоральную тему (*BWV* 769).

* * *

Следующий большой и чрезвычайно важный раздел наследия Баха – **музыка для клавира *solo***, насчитывающая 271 произведение. Используя ходовое в Германии определение *клавир*, в данной работе будем подразумевать не распространённое в эпоху Барокко более широкое понятие *клавишные* (включая орган), а общее наименование *струнных* клавишных инструментов: клавесин и его разновидности, получившие в разных странах свои названия

(вёрджинел, чембало, спинет и т.д.), а также клавикорд (инструмент, особенно любимый Бахом).

Клавир, который обычно предназначали для аккомпанемента или непритязательного домашнего музицирования, Бах более, чем кто-либо из современных ему композиторов, стремился сделать инструментом, способным для передачи серьёзных чувств и мыслей. И ему удалось поднять бытовые формы и жанры клавирной музыки на уровень большого искусства. Следует признать также, что по степени распространения в современной практике музыка для клавира является, пожалуй, особенно востребованной областью баховского творчества.

Важнейшая сторона усиления художественной весомости клавирных сочинений была связана с укрупнением их композиции, что ярко проявилось в тяготении к циклизации миниатюр. Наиболее значимым фактом в данном отношении стало создание «Хорошо темперированного клавира» (общепринятое сокращённое обозначение – ХТК) в двух томах по 24 прелюдии и фуги в каждом: I том (*BWV* 846–869) был завершён в 1722 году, II том (*BWV* 870–893) – в 1744-м.

Этим Бах, во-первых, узаконил целостность диптиха (малого цикла) *прелюдия и фуга*, поскольку прежде нередко записывалась только фуга и предполагалось, что прелюдия будет сымпровизирована исполнителем. И во-вторых, формированием двух однотипных собраний композитор утвердил тип большого цикла (сверхцикла) прелюдий и фуг, последовательность которых подчинена определённому порядку ладотональных соотношений.

И можно напомнить, что ещё более важным при этом оказалось совершённое Бахом подведение итога тому новаторскому устремлению его времени, которое программно зафиксировано в названии данного произведения: *«Хорошо темперированный* клавир*»*. Идея равномерной темперации (выравнивание интервальных отношений между ступе́нями музыкального строя и установление энгармонического равенства звуков) волновала ко временам Баха многих и теоретически уже была разработана немецким теоретиком и органистом А.Веркмейстером (1645–1706) около 1700 года.

На пути к её практическому осуществлению находилось несколько опусов, составные части которых были написаны в разных тональностях: 17 клавирных сюит И.Па́хельбеля, сборник из 19 прелюдий и фуг И.Фишера и даже *«Exemplarische Organisten-Probe»* И.Маттезона с упражнениями во всех тональностях. Но только тома́ ХТК благодаря несравненным художественным достоинствам и законченной упорядоченности (движение диптихов по ступе́ням восходящей хроматической гаммы) раз и навсегда узаконили равноправие 24 тональностей, открывая громадные модуляционные перспективы, и свидетельствовали о достигнутой полной зрелости мажоро-минорной системы.

Другой путь циклизации пьес реализован в клавирных сюитах Баха, которые прежде всего представлены написанными в 1720-е годы тремя сериями – в каждой из них по 6 сюит: Английские сюиты (*BWV* 806–811), Француз-

ские сюиты (*BWV* 812–817) и Партиты (*BWV* 825–830). Их названия достаточно условны.

Первую из этих серий ученики Баха (может быть, с его слов) назвали Английскими будто бы потому, что они сочинялись по заказу любителя музыки из Англии. Но возможны и другие объяснения: каждая из этих сюит начинается Прелюдией, что было характерно для сюит английского композитора Г.Пёрселла; кроме того, в названии содержится указание на стилистическое родство с сюитами жившего в Лондоне Г.Ф.Генделя.

Следующая серия сюит получила название также после смерти их автора – вероятно, ввиду некоторой близости входящих в них танцев изящно-элегантной манере письма в сюитах французских клавесинистов.

Завершая экскурс в предположительное национальное происхождение рассматриваемых произведений, в определённом роде и Партиты допустимо именовать Итальянскими сюитами, поскольку *партита* – итальянское название сюиты (от *partie – часть*).

Остаётся заметить, что Английские сюиты в формальном отношении выдержаны наиболее строго, Французские – менее сложны, а Партиты свободнее в композиционном отношении и не столь «танцевальны». Число частей в них колеблется от 5 до 8, причём превалирует опять-таки цифра 6.

Обязательную основу клавирных сюит составляют такие танцевальные жанры, как аллеманда, куранта, сарабанда и жига с произвольным добавлением к ним некоторых других (например, менуэт). За отдельными из танцевальных номеров следуют так называемые «дубли» – повторения этих номеров, расцвеченные орнаментальным варьированием. Бах существенно обновил данный жанр, в том числе посредством активного введения нетанцевальных пьес (прелюдия, увертюра, *sinfonia*, фантазия, токката, ария, скерцо, бурлеска, каприччио, рондо).

Помимо названных клавирных серий следует упомянуть Сюиту *f-moll* (*BWV* 823), состоящую всего из трёх частей (Прелюдия, Сарабанда, Жига), и Французскую увертюру (*BWV* 831), название которой определяется тем, что открывающая её Партита, действительно, выдержана в духе французских увертюр, но главное состоит в «гиперболизме» состава этой сюиты (11 частей).

Из отдельных произведений для клавира наибольший интерес представляют 7 четырёхчастных токкат (*BWV* 910–916, восьмая по счёту входит в состав Партиты *e-moll*), Хроматическая фантазия и фуга *d-moll* (*BWV* 903), Итальянский концерт *F-dur* (*BWV* 971) и Гольдберг-вариации (*BWV* 988). Минимальных пояснений требуют пока что только два последние.

Обозначением *Итальянский* композитор стремился подчеркнуть тот факт, что образцом для него послужили инструментальные концерты А.Вивальди с выверенной в них моделью *быстро–медленно–быстро*, хотя интонационно-содержательное её наполнение чисто баховское.

Название *Гольдберг-вариации* заменило авторское «Ария с 30 вариациями» ввиду того, что их постоянно играл заказчику этого сочинения, российскому посланнику в Саксонии графу Г. фон Кайзерлингу состоявший у него на

службе И.Г.Гольдберг, ученик Иоганна Себастьяна и его сына Вильгельма Фридемана.

Примечательный раздел музыки Баха для клавира составляет педагогическая литература, в которой главным образом отмечают «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» (фигурирует и под названием «Клавирная книжечка В.Ф.Баха», сына композитора), «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» (была адресована жене композитора), а также серию так называемых маленьких прелюдий и сборник инвенций. Что касается второго из названных сочинений, то роль Баха в данном случае сводилась в основном к его составлению из музыки других авторов (кроме Менуэта *G-dur*).

Серия маленьких прелюдий насчитывает 20 пьес: шесть из «Нотной тетради В.Ф.Баха» (*BWV* 924–932), шесть отдельных маленьких прелюдий (*BWV* 933–938) и пять прелюдий из коллекции И.П.Келлнера (*BWV* 939–943), к которым нередко присоединяют Маленькую прелюдию *c-moll* (*BWV* 999), в оригинале написанную для лютни.

Сборник инвенций состоит из 15 двухголосных пьес (*BWV* 772–786) и 15 трёхголосных (Бах обозначил их словом *Sinfonia*, *BWV* 787–801), и были они предназначены прежде всего для выработки исполнения *legato*, то есть кантиленной манеры игры на клавире. Каждая из этих двух серий построена в восходящем движении по кругу простых тональностей, то есть тональностей с небольшим числом ключевых знаков (*C, c, D, d, Es, E, e, f, G, g, A, a, B, h).*

При всей своей инструктивно-дидактической заданности названные миниатюры, как правило, наделены большой содержательностью и поэтичностью.

* * *

Из камерно-ансамблевой музыки Баха, пожалуй, более всего выделяются шесть сонат для скрипки и клавира (*BWV* 1014–1019), написанные на рубеже 1720-х годов. Предполагают, что они были задуманы как единый цикл, и для этого есть определённые основания. Драматургия каждой из них организована по сходной схеме: чередование двух состояний (лирическое раздумье и деятельная энергия) даёт в общей композиции две пары контрастных частей: *Adagio* (или *Andante, Largo*) и *Allegro* (или *Allegro assai, Presto, Vivace*). Отступление сделано только в Сонате № 6, которая начинается с *Allegro*, тем самым увеличивая число быстрых частей (*Allegro–Largo–Allegro–Adagio–Allegro*).

Совершенно неповторимую страницу наследия Баха составляют его произведения для скрипки и виолончели *solo*, написанные в 1720 году.

Блок сочинений для скрипки представлен тремя сонатами и тремя партитами (*BWV* 1001–1006). Четырёхчастные сонаты выдержаны в едином содержательно-композиционном ключе: патетический монолог *Adagio*, Фуга (и это для скрипки *solo*!), *Andante* лирического характера и финальная моторика *Allegro.* Партиты явственно отличаются от сонат тем, что построены на танцевальных номерах: аллеманда, куранта, сарабанда, бурре, гавот, жига.

Столько же по числу и сюит для виолончели *solo* (*BWV* 1007–1012). По перечню составляющих частей они более единообразны, чем клавирные сюиты:

прелюд, аллеманда, куранта, сарабанда, менуэт, жига – иногда без сарабанды, но с добавлением бурре или гавота.

Особое положение занимают два поздних сочинения Баха: «Музыкальное приношение» (*BWV* 1079) и «Искусство фуги» (цикл фуг, основанных на одной теме, *BWV* 1080). В них композитор не сделал почти никаких указаний относительно исполнительского состава. Это только ноты и, представляя собой всеобъемлющую кладезь контрапунктической премудрости, они предназначены скорее для изучения, чем для непосредственного восприятия.

* * *

Проделанный выше фактологический «отчёт» позволит в последующих разделах исследования не отвлекаться на информационные детали и всецело сосредоточиться на содержательном осмыслении творений Баха. И переходя к ним, остаётся оговорить некоторые условности, принятые в предлагаемых очерках.

Одна из них уже получила хождение в предыдущем изложении – это приводившаяся в скобках нумерация сочинений композитора. Как бы само собой подразумевался составленный В.Шмидером известнейший «Тематически-систематический каталог музыкальных произведений И.С.Баха» *(Schmieder W. «Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach»)*, который кратко обозначают как *Bach-Werke-Verzeichnis* или аббревиатурой *BWV*. Позволим себе и в последующем ограничиваться цифрой в скобках с добавлением аббревиатуры *BWV* (для удобства читателя данный каталог приведён в Приложении к книге). Кантаты не нуждаются в цифровом указании по этому каталогу, поскольку он начинается их нумерацией (1–224), и поэтому они будут фигурировать с соответствующим номером.

Как это уже частично оговаривалось, музыку Баха для любых видов клавишных инструментов (кроме органа) будем обозначать как клавирную, а любые разновидности этого инструмента (клавесин, чембало, спинет, клавикорд и т.д.) как клавир. И, отсылая к фрагментам звукозаписей клавирной музыки Баха, не будем делать принципиального различения исполнения на той или иной разновидности клавира или на современном фортепиано.

Мотивируется это тем, что, с одной стороны, фортепиано несомненно является законным правопреемником любых разновидностей старинного клавира, а с другой, как известно, Бах с большим интересом и одобрением отнёсся к конструированию раннего «пианофорте», и справедливо считается, что его клавирная музыка по своей внутренней сути находилась в прямом преддверии фортепианного искусства.

Точно также при отборе звукового материала автор отнюдь не считал необходимым непременно предпочитать версии исторически ориентированного (аутентичного) исполнения – всё в данном случае определялось соответствием звучания духу музыки великого композитора.

В ходе изложения будем придерживаться общепринятой аббревиатуры *ХТК*, но в необходимых случаях с добавлением римской цифры I или II для обозначения соответствующего тома.

Касательно используемого в очерках понятия *инструментальный диптих* (в музыке для органа или клавира *solo*) отметим, что в литературе часто используются обозначения *полифонический диптих* и *малый полифонический цикл*, но излишняя условность данных обозначений состоит в том, что в первой части такого диптиха полифонические приёмы могут вводиться, но они вовсе не обязательны, а цикл этот по своему масштабу может быть отнюдь не малым (это прежде всего касается органных композиций).

В кантатно-ораториальных композициях Баха многократно встречается своеобразный жанровый «микст», обозначаемый как *Ария (Дуэт)*, под которым композитор понимал достаточно развёрнутый, широкий по мелодическому дыханию вокальный эпизод в сопровождении оркестра, но предназначенный для двух певческих голосов.

И последнее. Отсылки в тексте к музыкальным фрагментам, размещённым на *CD*, делаются в соответствии с нумерацией, приведённой в завершающем этот том справочном разделе **Музыкальные фрагменты**.

Теперь, после проделанного обзора общей панорамы жанров музыкального наследия Баха, можно обратиться к рассмотрению их **образно-концептуальной системы**, которое проведём по шести смысловым линиям с условными обозначениями ***Ordinario***, ***Festoso***, ***Energetica***, ***Sapiens***, ***Dramatik***, ***Universum***.

Иоанн Богомил (Испания)

Играя Баха. Нерукописные заметки на полях Архетипа
Из цикла «Фортепиано как орфеон»

Архетип – превечная мысль, выражаемая посредством музыки. Мировый форум, фонтанирующий собор Последних Капель всех живых и усопших, слагающий самое прекрасное, что было на земле. Кто вошел в него – наслаждается духовным богатством, какое не снилось Ротшильдам и Рокфеллерам.

Богочеловеческие архетипы – сокровищница, запечатанная в нынешнем миропорядке. В них запечатлена универсальная парадигма, переводящая человека в измерение бессмертия и статутов Доброго Универсума, олицетворенное божество, живущее в другом измерении.

Единицы из величайших гениев вошли в Архетип. Среди композиторов назову пять: Бах, Моцарт, Бетховен, Чайковский, Рахманинов. Остальные едва прикасались…

*

Наиболее аутентично архетипы проявляются в музыке. Могут проявляться в слове, в мысли (философия), в откровениях, видениях, природных явлениях… Но в музыке – наиболее ясным и естественным образом.

Посредством музыкальных архетипов выражаю то, чего не могу выразить словами.

*

Музыка как посвящение

Музыка начинается с мысли и кончается мыслью. Всегда – благовестие, апостольство. Как люди, потрясенные некой идеей, распространяют ее и обращают других – так должен апостольствовать музыкант.

Музыка – не «картина», а глубинная архетипическая мысль в звуках, одновременно глубоко личная и всечеловеческая!

Если вы хотите добиться по-настоящему аутентичного исполнения, необходимо преодолеть скорлупу персонализма. Личной любви, личной доброты, личной симпатии мало. Такие столпы, как Моцарт, Бетховен, Бах взывают к масштабу вселенскому!

*

Подлинный музыкант мыслит в звуках, в нотах читает мысль.

Ноты должны производить такое же впечатление, как словесная запись: при прочтении озвучиваться в сердечных замках. Нотный текст надо уметь услышать внутренним слухом.

Музыка = мысль вне рациональности. Мысль от природы архетипична (надличностна), а архетипы сводятся к вышней любви, идущей от Отца. Поэтому музыка так или иначе восходит к миннезангу – постижению вышней любви Амор Фино и ее воплощению с помощью музыкальной сферы.

Просчеты, ошибки, блуждания... только оттого, что не знают Амор Фино как Божество.

Стоит прожить жизнь, чтобы познать то, о чем я говорю.

*

Пианистом становятся, освоив технические приемы, более-менее вписавшись в «классические» каноны…

Музыкантом стать почти невозможно. Надо иметь помазание, призвание свыше. Уметь сопрягать музыку и логос. Много работать над собой. Пройти духовный путь. Совершить гигантские усилия, получить помазания премудрости, трезвения, чистоты. Совершить полный катарсис, родиться свыше...

Если удалось запрячь белую лошадь мысли в музыкальную колесницу – вы полетели. Если нет мысли, поиска, если не совершается большая внутренняя работа, не принесены духовные жертвы – ничего не получится.

Музыка взывает к всецелому посвящению. Прочее должно перестать существовать. Язык божества, познание божества, храм божества. Музыкант – священноделатель!

*

Мысль, что небо чем-то выше земли – предельный примитивизм. Небо и земля суть одно и то же! Более того: земля чем-то выше неба.

Человек сходит на землю, чтобы познать то, чего нет на небесах.

Сходным мотивом некогда увлек души лукавый, предложив похоть, которой нет в божественных мирах. Фатальной ошибкой, повлекшей зло в человечестве, было принятие эроса (адаптационная перелепка).

Для чего нужна духовность? Всевышний дает человеку некую меру страстно́го, и если духовно войти в него – на небесах следует воздаяние. Освященное девством и любовью страдание переходит в величайшие блаженства, которых нет на земле.

*

Бах чувствовал бытие человека изнутри как плетение, собранное из серебряных нитей. Его полифония — вся жизнь человека, сумма его переживаний, мыслей, страстей... *Музыка архетипа жизни*, суммирующая голгофское страстно́е человечества. Пульсация Доброго Универсума. Ее слышат души при подлете к земле.

*

Музыка Баха феноменально сакральна. Не только потому, что написана на религиозные или духовные сюжеты, повествует о Христе... Главное – затрагивает *сакральные внутренние уровни человека*.

Тайна Баха – *сокровенный диалог*, в хорошем смысле провоцирующий человека на глубокое откровение любви, верности, вопрошания, скорби – всего спектра возможных человеческих и богочеловеческих отношений.

Бах дал основополагающую, фундаментальную манеру игры – сокровенно-диалогическую. Играя Моцарта и даже Шопена, желательно использовать баховскую технику полифонического диалога: сакрально, не смешивая, без гула. Так играли Юдина и Нейгауз.

Начало начал – Бах! Важно понять это учителям музыки, их студентам и ученикам.

*

Голос из вечности

Музыка есть голос из вечности. Приносит ароматы неземной доброты, ароматы того, чего нет в мире! Уходя, святые души только ее хотят транслировать. Вот шифропись гения Баха!

Бах знает небо, пишет прямо с неба.

Все четверо (Бетховен, Моцарт, Гайдн, Бах) боги: Моцарт – бог любви, Гайдн – бог доброты, Бетховен – бог премудрости. У Баха особое письмо. Царь богов, сам Бог-Отец чистой любви. Музыкальный Зевс.

*

Назначение искусства – воскрешать мнемоническую память.

Миссия Аполлона и его девяти муз – воскрешение мнемонической памяти об Отце и Матери чистой любви.

Кто такие музы? – *Музыки!* Девять разных музык, различных вибрационных спектров. Не разные искусства, но разные музыки, на которых искусства базируются, вырастая как дерево из корня. Не случайно говорят «музыка архитектуры», «музыка поэзии»...

Музыка – первоязык, совершающий лепку божественного существа. Протоязык боготворения. Язык лепки человека. Вибрации Лона Божией Матери. Но чтобы услышать их, необходимы прободенный слух, прободенное сердце.

Когда слух становится инструментом внутренних замков, начинает звучать обертональная прамузыкальная канва. Во внутренних замках звучит пра-Бах – бывший до и после Баха. *Оригинальный Бах*, по сравнению с которым земной Иоганн-Себастьян – копия.

*

Богочеловеческий диалог

Полифония Баха – нечто гениальное!

Современная музыкальная школа полностью противоречит полифонической концепции. Ученикам не рассказывают об уникальности баховской полифонии. На сольфеджио преподносят интервалы и аккорды. Одна нота – тоника, две – интервал, три – трезвучие; затем четверозвучие, пятизвучие... Когда берется трех- или четырехзвучие, получается аккорд, похожий на небольшую разговаривающую толпу из трех-четырех человек. Голоса в толпе звучат одновременно, гудят... На фоне их гула как отдельный голос может прозвучать сольная партия...

Неверно!

У Баха – ни одного (!) интервала, трезвучия или аккорда. Исполнитель, берущий аккорд, играет кого угодно, но не Баха!

Бах – мировая и надмирная гармония, не совместимая с гудением аккордов! Отчасти сохранили его полифоническую гениальность Моцарт и Бетховен.

*

Бах открыл диалог в музыке.

В мелодической школе три ноты дают трезвучие, но всегда с акцентированным «верхним» голосом – мелодией. Лидирует один голос, а прочие сопровождают и подпевают.

Исполнителям (не только пианистам) проще дается именно мелодическая музыка. Если человек привык отвечать только за себя, он склонен к исполнению музыки-«моно».

Для музыканта-полифониста всё по-другому. Три ноты у Баха – не мелодия поверх гула толпы («поддакивающей» басовой партии), а голосоведение: несколько самостоятельных голосов, переплетенных и накладывающихся друг на друга. Таковы баховские фуги и прелюдии.

*

Играть полифонию, особенно уровня гениальности Баха, невероятно трудно. Музыкант не излагает чью-то единственную доминирующую точку зрения. Каждый голос приходится вести как собственный, говорить за двоих, за троих, за четверых – причем представлять их чудесный диалог!

Забудьте мелодический примитивизм. Какая из партий важнее? *Бог весть!*

Акцент на мелодию антропоцентричен. Человеку в силу строения голосового аппарата не дано петь одновременно за двоих, тем более за троих. А в музыке возможно! Две ноты = два одновременно звучащих *равнозначных* голоса, которые должны быть услышаны порознь, причем из разных миров.

За полифонией стоит глубокая мистика. Мелодическая манера соответствует *человеческому* уровню, достаточно приземленному. Полифония – гармония *надмирного* порядка! Земной мир в полифонии всегда взаимодействует с сокрытым «опорным» *миром божеств*, из которого пришел человек.

Бас символизирует божество. Мелодия – голос человека (нашего «я»). Средние голоса – всеобщую песнь других людей, вплетенных в общечеловеческую ткань, голос ближнего и дальнего. Вторую-третью октаву можно исполнять как голоса ангельских миров...

Полифония раскрывает особую надмирную страстну́ю структуру бытия: БОГ – ЧЕЛОВЕЧЕСТВО – БЛИЖНИЙ – Я.

*

Музыкальная полифония Христа

Полифония Баха – вершина музыкальной духовности. Ее невозможно осуществить, пребывая в обывательском порядке. Исполнительской технике обязательно должно предшествовать богатое внутреннее содержание.

Нужно иметь что́ сказать из премирной сферы духовного универсума.

В полифоническом аккорде происходит парадоксальное совпадение многих самостоятельно звучащих партий. Голоса должны сливаться вместе, но звучать отдельно – как две неразлучно-неслиянные природы во Христе.

С музыкантов большой спрос. Трудно одному говорить за двоих, тем более за четверых или пятерых. Но в современной музыке бывает и 25 голосов!

Сознание исполнителя должно в определенном смысле раздвоиться, растроиться, расщепиться, чтобы иметь возможность думать, слышать и говорить за многих сразу.

Следует целенаправленно вырабатывать этот навык.

М.В.Юдина в «Хорошо темперированном клавире» умела гениально передать каждый голос. Классики отечественной музыки Гольденвейзер и Фейнберг поражались, слушая, как феноменально она вела каждую партию баховских опусов. Все голоса звучали независимо, и вместе с тем была слышна динамика их развития.

Посвященный исполнитель способен раскрыть наивысшее, что есть в музыке Баха – богочеловеческий диалог.

*

Ференц Лист полностью запретил полифонический подход к исполнению. Взамен навязал авторитарно-романтическую мелодику с обольстительно разливающимся многооктавным морем. Вместо многоголосия – общий гул... Богатый полифонический диалог утрачен. Многообразие личностей сменилось человеческой массой, узурпируемой исполнителем.

Листовская школа думает о техничности исполнения: напористей, энергичнее, громче... О *выразительности* мало задумываются.

Но возьмите человеческую речь: какой смысл в тщательной артикуляции и быстроте проговаривания слов, если нет выражения и мысли?

Музыка – тоже речь, одновременно божественная и человеческая. Должна затрагивать сердце, быть упокоенной, глубокой, сокровенной... В равной степени отражает и монологичный тип общения (мелодия), и диалогичный (полифония).

Полифония несомненно выше мелодики, как диалог выше монолога. Ноты – как люди. Их голоса должны быть слышны.

Общение людей большей частью монологично. Кто бы ни беседовал – учитель и ученик, даже два друга – один лидирует, второй внемлет. Но монолог тяготеет к самофиксации и себяслышанию, тогда как диалог, несомненно, тип сакрального общения.

Если затрагивается внутренняя нота собеседника – тот отзывается глубоким диалогом...

*

Весть, облеченная в ноты

Пока не понял музыку (не вошел в нее) – не могу играть. Партитура должна войти в сердце, в разум. Руки подчиняются сердцу. «Войти» = схватить концепцию. Пока не схватил то, что *предшествовало музыке* – не стоит и браться за инструмент...

Композитору есть чтó сказать, и он облекает мысль в музыкальные формы. Музыка – Весть, облеченная в ноты. Без вести ноты – пустышка, исполнение – ритуальный обряд, мертвый культ нот и техники.

*

В творчестве яркого музыканта все звуки гармонизированы.

У Моцарта немного нот, но каждая на месте.

Еще в большей степени это касается Баха с его полифоническим богатством.

Баховская полифония – сокровенная беседа двоих, троих, четверых, пятерых, в зависимости от числа голосов. Даже в прелюдиях нет монологичности. Ноты перекликаются, но каждая звучит отдельно.

*

Полифоническая речь

Бах дал основополагающую, фундаментальную манеру игры – сокровенно-диалогическую. Играя Моцарта и даже Шопена, желательно использовать баховскую технику полифонического диалога: сакрально, не смешивая, без гула. Так играли Юдина и Нейгауз.

Музыка – канал общения. С человечеством проще говорить на музыкальном языке. Без слов. От сердца к сердцу.

Только человек с открытым сердцем способен на подобный диалог. Музыка – для людей с открытыми и чистыми сердцами.

*

Почему музыка исцеляет людей?

Причина всех болезней – недолюбленность. Люди одиноки. В век рацио у людей отключается сердце. Апеллируют к рассудку, пользуются логическими приемами, а сердцем совершенно не слышат и не отвечают. Музыка сердца окажется целительным фонтаном святых вод.

*

Когда исполнение озарено добротой, любовью – открывается Музыка Другого Измерения, в котором нет зла! Здесь другие законы, заповеди, уставы, статуты. Важно вникнуть в них. Исполнитель вошел в Измерение Доброты – музыка начинает исцелять.

*

Не консерватория (консервирует), а *инспиратория* – вдохновляет! *конверсатория* – собеседует!

Играя, беседовать со слушателями. Разговор напрямую с неба, как откровение.

*

Музыка взывает к всецелому посвящению. Прочее должно перестать существовать. Язык Божества, познание Божества, храм Божества. Музыкант – священноделатель!

*

Музицирование как миннезанг

Музыкальная культура должна вернуться в *миннезанг*.

Миннезингеры мало того что уничтожены, еще и оболганы постмортем. Они были не просто бродячими музыкантами, а философами, богословами –

вестниками свыше, которые посредством музыки передавали добрые духовные сферы!

Так же исказили величайших композиторов. Бах, например, был прямым наследником миннезингерского рода. Его представили как церковного музыканта в протестантской капелле имени св.Фомы. Моцарта изобразили легкомысленным фатом, шутом. Бетховен, Чайковский… Все искажены, мифологизированы, опошлены.

Ни современниками, ни историками не принимается во внимание *духовность* композиторов. Глубокое заблуждение!

Не уставая кричу по мировому эфиру: единственное условие выхода из кризиса фортепианного и в целом классического искусства – *восприятие универсальной духовности*, которая откроет *врата сердечных архетипов*.

Духовность – основа всему. Музыкантам важно наполниться Духом Святым и воспринимать музицирование как благовестие. Им следует иметь что сказать и быть столь полными любви и доброты, чтобы утешить всех страждущих. Только тогда музыка зазвучит как искусство. А до того – лишь листовская суггестия.

Музыкант должен понимать, что его жизнь в творчестве – *следствие внутренней духовной жизни*, которая первична по отношению к музыкальной (!).

*

Миннезингеры, когда их спрашивали, почему они прибегают к языку музыки – ведь их проповеди столь высоки! – отвечали:

«Мы познали любовь, какую невозможно выразить словами, поскольку ее нет на земле. Благовествовать о ней мы можем только музыкой!»

*

Больше автора

Плохо, если музыкант *играет себя*. Лучше, когда *играет автора* (передает авторский замысел). Но совершенно гениально и адекватно – когда исполнитель становится *больше автора*.

Мало любить композитора – люби Того, Который ему надиктовал! Только когда играешь *больше* композитора – ты играешь композитора.

Играя Бетховена, слушаю не Бетховена (иначе попаду под его власть и потеряю свободу подлинного творчества), но Того, Кто диктовал Бетховену.

Бетховен, слушая исполнение своей симфонии в стиле XIX века: «Какая тоска, какая скука! Так я мыслил 200 лет назад. Сейчас думаю иначе...»

Нужно игнорировать не только piano и forte, но и ноты (!). Забыть про них. Ноты – не данность музыкально-знакового порядка, а шифропись, условная формализация, которую надлежит еще прочитать. Автор произведения должен услышать свою музыку *впервые*, пусть даже через 200 лет после ее написания. И когда Бетховен говорит: «Вот то, что я хотел бы услышать», тогда – браво!

Исполняя Баха, желательно не удовлетворить Баха, чтобы тот промолвил, похлопывая себя по животику в атласной жилетке: «Gut, sehr gut!» – нужно, чтобы Бах сказал: «О! Это больше того, что я написал!»

Если играть Бетховена-больше-Бетховена, Баха-больше-Баха, а Бога больше Бога – тогда Бетховен, Бах и Бог скажут: «Вот именно то, что я переживаю сейчас!!!»

*

Учат играть эмоционально, а надо играть сердцем! *Сердце* должно быть великим! Нужна практика: вмещение людей, неосуждение, раскрытие сердца. Развивать, тренировать духовное сердце, как тренируют мышцы. Любить, жить чисто, свято, высоко.

*

Вход определяет всё

Глубоко войти в музыку, особенно в такие эсхатологические глубины, как Бах и Моцарт. Войти = услышать.

Вход рождает определенное звучание. Войти – проникнуть дальше, чем допускают ноты. Нотный текст дискретизирует, гербаризирует, пришивает к пространству и времени… *Прочесть ноты как бы впервые!*

Врата вхождения – духовность. Слуховые врата открываются через сферы, а чтобы войти в них, должно обладать ключами.

*

Вход определяет всё! Вход души на землю определяет ее жизнь и ее исход.

Таково то новое, чему я учу и что едва ли понимают традиционные музыканты. Многих я спрашивал: есть ли у вас вход? понимаете ли, что такое *войти*? И супер-профессионалы отвечали: нет... Не понимают, потому что преобладают штампы, а штамп – гильотина, плаха и секира.

*

Часто бывает: играешь, а не можешь понять – что играешь, ради чего? И вдруг произведение открывается, расцветает: услышал!

В порядке Премудрости, что бы ни делал, всегда требуется познание впервые – открытие, откровение. Каждый раз – сферическое откровение, вхождение впервые.

Врата вхождения – *духовность*. Врата можно открыть только через сферы, а чтобы войти в сферы, нужно быть помазанным и обладать ключами.

Вход рождает определенное звучание. *Войти* значит проникнуть дальше, чем допускают ноты. Нотный текст дискретизирует музыку, «гербаризирует», пришивает к пространству и времени... Надо разорвать рамки, для чего необходимо прочесть ноты как бы заново.

*

«Страсти по Матфею»: кладовая Господа Бога

Исполнители «изображают» Си-минорную мессу, «Страсти»… Ничего нельзя изображать! Ничего нельзя играть! Надо *жить и говорить*, понимая, что петь должно сердце, а не голос.

Музыка таких гениев, как Бах, Бетховен, Моцарт, Гайдн, разрешает последние вопросы. Побеждает смерть, снимает страхи, дает великое утешение. Так действует музыка в аспекте высших философских парадигм.

...Чувство: после Баха ни до, ни после ничего не было, нет и не может быть. Когда подобное ощущает исполнитель и слушатель – знак, что произведение всецело списано из Небесной библиотеки, из превечного Бесконечного Времени и каким-то чудом, через музыкальную шифропись сошло на землю.

Важно озвучить не нотный архив консерватории, а Небесную Музыкальную Библиотеку.

*

Во мне есть механизм, который переводит с небесного на земной, с прачеловеческого (музыкального) на русский. Услышанная фраза, рожденная свыше, – перевод.

Оригинальное сообщается на оригинальном языке, которое мы не можем понять по своей природе. То же можно сказать о музыке. Композитор – слышит. Бах – слышал, Моцарт – слышал с первой до последней ноты свои композиции, будь то опера, симфония. Три часа длилась или сорок пять минут – слышал!

Соответствует ли то-что-он-слышал тому, что ему открывалось?

Отзвук… Музыкальный перевод…

Музыкальный перевод еще больше опосредуется, когда композитор пытается претворить услышанное в нотопись. Музыкант озвучивает текст, читает то что видит – еще более удалено от оригинала! Слушатель волен еще более субъективно воспринимать исполняемое. И – почти ничего не остается от оригинала!

Ноты – либо дешифровка текста, либо его мортификация. Настоящий музыкант, который хочет достичь духовной высоты, должен игнорировать посреднические ступени и пытаться услышать музыку праязыка, какая звучала в самом первом оригинале.

...Игнорировать и музыканта, и ноты, и композитора, и время – всю цепочку-лестницу объективаций того, что практически нельзя передать на человеческом языке, но каким-то чудом передается, и эта передача возможна только через Преосененность!

*

Бах был совершенно равнодушен к публикации[1]. Его современники соревновались, кто больше опубликует – их след простыл. Бах, которого распространяли рукописными копиями, считал, что милостью Божией сочиняет, и складывал в кладовую Господа Бога – ныне известен всему миру. Удивительный и уникальный закон Универсума!

*

Предназначение музыки – расширить масштаб человеческой личности. Играешь Баха? Ищи выразить предельную премудрость, зашкаливающую любовь, изумительную простоту и доброту, которой нет в мире…

[1] «Хорошо темперированный клавир» опубликовали в 1801 году, спустя 50 лет после смерти автора.

*

Играть с неба. А для того – жить на небесах. Достичь особой ступени духовности: стать земным небожителем.

*

Концерт № 5: музыка из сфер Доброго Иномирия

Глубокий диалог души с вечностью. Правая рука – соло, голос человеческой души. Левая – глубинный бас – вечный мир, премудрость. Жизнь человека налагается на провиденциальный план человечества, ойкумены, галактики...

Чем гениальнее композитор, тем сильнее транслирует добрые сферы и добрые миры. И напротив, людям злым даны очень ограниченные масштабы – не выше первого и второго неба. Настоящие гении, дающие согласие быть распятыми и гонимыми, полны доброты и получают ливневые золотые дары с высоких небес.

*

Гениальная музыка идет из сфер Доброго Иномирия. Чем гениальнее – тем добрее! Отсюда недобрый композитор не может быть гениальным.

Шостакович, Кабалевский, Прокофьев, Скрябин, Берлиоз, Шуман – недостаточно добры. Не гении, а мастера сарказма. Земное…

Бах – абсолютный гений и абсолютная доброта. Ничего кроме доброты!

*

«Хорошо темперированный клавир»: вход в бессмертие

Бах – надчеловеческий гений. Чистый, отвергнутый миром Бог-Отец. Всегда страстно́е, смерть и победа над ней – особыми ключами, ему одному открытыми!

Эсхатологически звучащая о последних вещах музыка имеет следствием победы любви над смертью потусторонний диалог с покойничками. Покойнички нуждаются в любви и изливают ее больше, чем на земле.

Баховская, бетховенская, моцартовская, гайдновская лебединая песнь... Неразлучный дуэт обожания, который не может разрушить ни разлука, ни смерть. Запредельная верность, сумасшедшая преданность, безумная, зашкаливающая за пределами всего возможного в человеческом потенциале.

*

Весь Бах – разговор с потусторонним миром, с самыми дорогими ближними.

Философия Баха эсхатологична. Ей можно было бы посвятить десятки тысяч страниц. Бах показывает, насколько дороги все покойники, насколько они дороже стали, чем были.

Важно не терять ушедших из сердечного поля зрения, а носить их в сердце и любить еще больше, понимая, что в ответ дарят тысячекрат бо́льшую любовь! Они другие. Гораздо лучше, чем были в земные дни. Добрее, светлее, мудрее...

Мир в сердце возможен только при условии снятия травм, связанных с уходом близкого человека. Танатические травмы проходят при запредельном потустороннем лебедино-песенном объяснении в любви.

Это демонстрирует Бах. Полифонические ходы – только средство озвучить беседу нескольких душ между собой. В пожилом возрасте их накапливается очень много... Столько близких ушло, столько дорогих душ в мир бесконечный… Беседую с ними, обожаю их. Это – самая высокая радость!

*

Мы уходим только для того, чтобы стать еще ближе.

Последний враг человека – разлука.

Подлинная музыка – голос любви, говорящий: разлуки нет! Есть временное расставание – для еще большего сближения.

Разлука – провокация еще большей любви.

У Баха этот мотив выражен гениально. Бах = неразлучность. Лебединая песнь и белая ладья, два чудесных образа, побеждающих смерть. Вспомните Аполлона на белых лебедях, Лоэнгрина, выплывающего на белой ладье из Святого Грааля...

Уход от земли воспринимается как *страстно́е*, поскольку сочетает еще ближе и ведет к блаженству. Когда открыта София Пронойя, премудрость Доброго Промысла, любое страдание, разлука, пустыня оборачивается блаженством. Мы уходим только для того, чтобы стать еще ближе; умираем – только чтобы жить вечно!

Именно это вы услышите в Бахе. Классик доброй духовности!

Ушедший остается неразлучным возлюбленным, и еще больше любит оставшихся на земле, которые в свою очередь переживают реальность его любви. Так побеждаются смерть и зло, которое есть фатальная ошибка, состояние, должное быть преодоленным.

Смерть – иллюзия трехмерного перелепленного мира. Думают: ушел навеки, могила, прах... Но оставляющие мир недоумевают: уходя, они продолжают любить еще больше!!!

Не усопшие нуждаются в утешении от земли, а *они утешают нас*!

Уход ближнего означает еще бóльшую любовь. Только с этой мыслью можно сыграть гениально. Именно ее транслируют в музыке гении-композиторы.

Люди хотят услышать одно: смерти нет! Исполняемая нами музыка есть *вход в бессмертие*.

Посмотрите на посмертную маску Гайдна – непередаваемое блаженство! Час перехода в вечность запечатлелся как обретение после разлуки.

То, что считается самым страшным (ближний покидает мир), для уходящего – обретение!

Духовный человек (и в том его преимущество) слышит, как души, оставившие мир, транслируют любовь из сфер, в которых пребывают. Души не уходят просто так. Всю благодать, доброту и премудрость, все таинственные

послания, коды и блаженства, которые они переживают – передают своим близким. Надо уметь слышать и воспринимать.

Стоит глухой религиозный запрет: мол, об усопшем надо молиться, чтобы не попал в ад, отпевать его на 40 дней и т.д.

Уходящий человек должен быть не *от*петым, а *вос*петым! *Лебединая песнь* воспевает переход в вечность как наивысшее блаженство! Возгорание Жар-Птицы, огня Духа Святого! При полной разлуке с миром, с ближними, с Богом, со всем прежним, наступает *огненная свадьба*.

Таков удел людей чистых и добрых. Кто от мира сего – попадает в мир своих страхов, помыслов. Тысячелетиями может барахтаться в грязной луже, дожидаясь следующего воплощения в кармических перспективах... Важно именно *на земле* освободиться от зла, от фатальных родовых программ и жить чисто, как на небесах!

*

Чем больше ближних ушло, тем больше травмирована душа и тем больше экстракта Амор Фино (вышней любви) она выделяет...

Особенность небесной любви Амор Фино: распространяется и на потусторонний мир, тогда как эротическая любовь замирает с этой жизнью. Лучшее переходит в вечность. Временное, эротическое притяжение уходит. Музыка – целомудренная, девственная, богородичная, превечная.

Классика – музыка чистых душ, которые жили без похоти и зла (хотя бы в том XVIII веке).

*

Восхождение к Архетипу

Хотел бы порекомендовать музыкантам вести творческий дневник, и в самых что ни на есть публичных концертных выступлениях сокровенно (и более чем сокровенно) беседовать со слушателем о том, чего не выразить словами. Только так можно говорить о превосходящих экзистенциалах премудрости, любви, доброты, чистоты, человеколюбия, милосердия, сострадания, духовности и пр.

Музыка – способ выразить *архетипы* на их дорефлективном, додискурсивном языке. Если композитор или исполнитель достигает ступени Архетипа, ему открываются превечные уставы Универсума, и миннезанг касается самых глубинных струн души человеческой.

Если элемент духовности, вводящий в Архетип, отсутствует – бесполезно «набирать» нотный текст в одержании буквоедским абсолютом: впился в ноту и изволь ее изобразить со всеми обязательными «точками, запятыми и тире» – акцентами, диминуэндо, сфорцандо... Подобные редакторские приемы иначе как колдовскими назвать нельзя, поскольку отвлекают внимание равно исполнителя и слушателя.

Важны не лиги, фортиссимо, пианиссимо и т.п., а музыка внутренней речи (!), определяемая духовным содержанием – восхождением к Архетипу.

Кризис современной культуры объясняется тем же, чем кризис цивилизации: выпадением из архетипа. Долг великих художников – вернуться к архети-

пу, возвратить человечеству изначальные превечные основы для осознания его миссии. Как частной, так и вселенской, межгалактической.

Играть миллионкрат добрее!

Два грандиозных концептуала, неизвестных даже лучшим из музыкантов – *Любовь* и *Доброта*.

Привычного романтически-поэтического понимания любви недостаточно. Необходимо открыть любовь *духовную*!

Меня потрясло сказанное однажды в откровении катарскими перфектами: *доброта – потенциал любви*. Бах, Бетховен, Моцарт, Гайдн гениально передают трепет доброты, изливающейся свыше – той миннической доброты, от которой человек сам становится добрее. В музыке гениев заложена невероятная доброта божеств. Давайте играть в миллион крат добрее!

Наталья Смирнова (Саратов)

Парадоксы клавирного творчества И.С.Баха

Клавирная музыка И.С. Баха не утратила популярности. Она входит не только в концертные программы, исполняется на конкурсах и фестивалях, но является неотъемлемой чертой современного учебного репертуара.

В то же время, постоянно возникают вопросы понимания баховского текста, расшифровки, затрагиваются проблемы интерпретации, связанные с исполнением музыки барокко в настоящее время.

Исследователи продолжают погружаться в необъятный мир нерешённых проблем баховской музыки. Публикации Н. Арнонкура, Ю. Бочарова, А. Любимова, В. Мержанова, Т. Шабалиной, В. Шекулова и других раскрывают новые грани исследуемой проблемы. Как отмечает Т. Шабалина: «Новый уровень науки, появление новых средств изучения бумаги, водяных знаков, почерка Баха и его копиистов привели к неожиданным и поистине сенсационным результатам. Заново предпринятые исследования рукописей баховских сочинений показали, что многие сведения о его жизни и творчестве, представлявшиеся ранее неопровержимыми, оказались противоречащими тому, что было вновь обнаружено в рукописях композитора» [10, *1*].

Пианисты могут подтвердить «материальную» практичность изложенного мнения. В новой редакции «Хорошо темперированного клавира» (2000–2002), сделанного В. Мержановым и С Диденко, иначе представлены некоторые прелюдии фуги, выделены противоречия предыдущих редакций. Так, в частности, В. Мержанов говорит: «Редакции Муджеллини, Черни, Бузони в большей или меньшей степени искажают Баха. Муджеллини романтизировал Баха, ставя затухающие вилочки, когда линия идёт вверх, у Баха такого быть не может. Бах – замечательный знаток риторики» [7, *60*].

В основу редакции положен текст рукописи Баха, датированной 1732 годом, «автограф Фольксмана-Вагенера», который признаётся всеми исследователями баховского творчества как главный первоисточник. «По текстологической точности эта работа превосходит все издания, какие были до сих пор в мировой практике, ряд уточнений нотного текста публикуется впервые», так как «текст так называемого “лондонского автографа”, обнаруженного в 1894 году, не был известен ни Ф. Кроллю, ни Г. Бишофу» [5, *18*].

Единичные буквенные указания *d* (*destra*) и s (*sinistra*), касающиеся распределения материала между правой и левой руками, принадлежат Баху. Это последнее по времени выхода в свет издание «Хорошо темперированного клавира», отражающее взгляды представителей российской фортепианной школы на проблемы интерпретации клавирной музыки Баха.

Нотный текст снабжён удобной для пианистов аппликатурой В. Мержанова. Учитывая тот факт, что аппликатура относится к области индивидуального использования, тем не менее, можно отметить, что в данном случае она «помогает понять своеобразие баховской фразировки, “дыхания”, штриха, обеспечивает правильное голосоведение» [5, *19*].

Особое внимание редакторы уделяют вопросу определения так называемого «правильного» темпа, вытекающего из анализа текста, а также из обозначения скорости движения, соотнесённого с дробной величиной размера, при учёте самых мелких длительностей и орнаментики.

Целостность диптиха не подлежит сомнению, потому соотношение темпов между прелюдией и фугой выстраиваются, если это возможно и непротиворечиво, при помощи единой пульсации.

Редакторы подчёркивают значение артикуляционных штрихов, способствующих выявлению рельефности структуры и ясности голосоведения. Так, клиньевое *staccato* означает «скорее акцент, а вовсе не более острую отрывистую игру, как в музыке последующих эпох и стилей» [5, *20*]. Аналогично требование «певучести» не идентично постоянному и неконтролируемому *legato.* Этот штрих достаточно противоречивый при интерпретации клавирной музыки И.С. Баха, он принадлежит параллельно и связной и, частично, раздельной игре.

Обратим внимание на парадоксальное предложение темпа для прелюдии *G-dur – Moderato assai*. Основанием становится размер, где в качестве счётной единицы в правой руке указывается шестнадцатая, исходя из чего движение пьесы должно быть весьма умеренным. Этому утверждению противоречит мнение Э. Бодки, который считает истинным метром прелюдии *G-dur* не 24/16 в правой руке, а 4/4 – в левой [2, *134*].

Проанализируем нотный текст, чтобы, «читая между строк», аргументировать исполнительский выбор. Характер мотивного изложения – ликующие «восславляющие» интонации нисходящих октав в левой руке и восторженное («неудерживаемая радость») движение разложенных по звукам трезвучия шестнадцатых в партии правой руки. Б. Яворский связывал сюжет в Воскресением Христа [8, *29*] в Торжественном Пасхальном цикле.

Ощущение оживлённого и приподнятого эмоционального состояния не согласуется с характером весьма умеренного темпа. Очевидно, что прелюдия представляет собой образец блестящего клавесинного письма.

Приведём ещё один парадоксальный пример. При анализе темы фуги *C-dur* (I том) обратим внимание на ритм, где в некоторых редакциях присутствует пунктирный ритм, в других редакциях изложение спокойно и равномерно, пунктир отсутствует. Первый вариант изложен в редакциях К. Черни, Г. Бишофа – восьмая с точкой и две тридцать вторые.

Второй вариант присутствует в редакции С. Диденко – В. Мержанова – восьмая и две шестнадцатые. С таким движением темы фуги *C-dur* были согласны Р. Шуман, В. Ландовска, Б. Яворский. Последний связывал «скрытый сюжет» этой фуги с Благовещением и Рождеством [8, *27*] и обнаруживал интонационную связь темы с мелодией хорала «Что Бог провозгласил, есть благо».

В. Носина соотносит восходящий тетрахорд темы фуги с аффектом «Постижения воли Господней» [8, *18*]. Кроме того, тема практически абсолютно соответствует начальному номеру Кантаты № 77 «Возлюби всем сердцем Бога, Господа твоего» – «*Du solist Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen*».

Г. Бишоф как первоначальный показывает именно этот вариант записи Баха, где нет точки после восьмой, а, следовательно, нет и пунктирного ритма, а есть плавное ритмическое движение. Тем не менее, сделанное позднее рукописное добавление точки и исправление шестнадцатых на тридцать вторые он считает подлинными, в отличие от С. Диденко и В. Мержанова, которые благодаря современным научным изобретениям установили, что точка поставлена другими чернилами и не рукой Баха.

Не вмешиваясь в текстологическую дискуссию, выскажем практические замечания. С одной стороны, тема без пунктирного ритма удобна для исполнения, так как пианист может не заботиться о выравнивании звучания «коварных» тридцать вторых, постоянно «вылезающих» из фактуры. С другой стороны, в таком ритмически усреднённом, «пологом» виде тема теряет характерность и устремлённость спокойного и уверенного движения вверх первых четырёх нот сменяется ритмической остановкой (нота с точкой); энергия достигнутой интонационной высоты утверждается при помощи «раскачивания» интервалов кварты и квинты; пунктирный ритм подчёркивает кульминационную точку, придавая теме несколько театрализованный и приподнятый характер. Кроме того, пунктирная ритмическая формула встречается в заключительных интонациях темы, создавая ощущение чёткости структурированного пространства.

Музыкантам известен ещё один парадокс или нерешённый баховский клавирный вопрос. До сих пор никто не знает почему 6 больших сюит Баха с вступительными прелюдиями называют «Английскими»?

Разгадыванию загадки посвящены статьи Ю. Бочарова: «несмотря на очевидный консенсус в баховедении по поводу того, что прилагательное “английский” в названии собрания баховских сюит не является авторским, оно настолько с ним срослось, что даже самым радикальным аутентистам не приходит в голову от него отказываться» [3, *6*].

Возможно, что мнение первого биографа Баха И.Н. Форкеля, сделанное по рукописной приписке на одной из копий 1730-х годов *Fait pour les Anglois,* является достоверным, хотя этого никто не доказал. Такое название *Die sech senglischen Suiten* – Шесть английских сюит BWV 806–811 сохраняется в современном уртекстовом издании «Беренрайтер» [11].

Парадоксальность баховского изложения клавирных текстов обусловлена разными причинами. Композитор не мог чувствовать себя абсолютно свободным от норм и правил барокко, хотя он не только их нарушал, но даже создавал новые. Барочные требования зафиксированы в старинных трактатах, пособиях и руководствах, полностью признавались исполнительской практикой того времени.

В то же время, барочная запись в некоторых аспектах, важных для исполнительской интерпретации современного дня, обладает неопределённостью, порождает варианты расшифровки, так как «определяется взаимодействием двух принципов: принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приёмами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля» [6, *32*].

Возникает вопрос: как соотносятся два альтернативных принципа?

Первый принцип, как правило, регулируется получением исторических и музыкально-теоретических знаний, однако не везде и не всегда современный вуз может обеспечить занятия обучающихся на подлинных, исторических инструментах, чтобы более полно и точно сформировать у них грамотное представление об исполнительской практике баховского времени.

Второй принцип кажется более сложным. Мы понимаем исполнительский стиль как достаточно условное и поливариантное понятие, зависящее от многих причин [9]. Если подразумеваем свободу владения нормами стиля барокко, то в современных условиях это обеспечить в полном объёме практически невозможно и никак не может быть повсеместно распространено, может быть осуществимо в ограниченных пределах / условиях или проявляется индивидуально в интерпретациях известных аутентистов. Если же подразумеваем свободу владения нормами исторического стиля с последующей коррекцией в современных условиях, то это подчёркивает необходимость произвести серьёзные изменения в учебном процессе и создать новые содержательные методики.

Поэтому в педагогической среде существует пессимистическое высказывание, что никто в наше время не знает, как играть клавирного Баха. Это высказывание было дискуссионным и в прошедшие исторические времена. Одни авторитетные музыканты (Г. Нейгауз, В. Ландовска) считали, что пианисты играют Баха не на том инструменте. Другие уважаемые авторитеты (Ф. Вольфрум, Б. Яворский) считали, что использование современного рояля никак не обедняет содержательный смысл, а раскрывает новые грани клавишной музыки Баха.

В XX и XXI веках утвердилась современная парадигма – аутентическое исполнительство, которое понималось как «исторически осведомлённая исполнительская практика (*historically informed performance practice*) или исторически информированное исполнительство (*historically informed performance*)» [1, *48*]. Однако это также не решило поставленные вопросы.

В свете вышесказанного выделим парадоксы баховского клавирного творчества. В первую очередь, скупость нотной записи. Во-вторых, отсутствие авторского исполнительского оригинала. В-третьих, отсутствие записи уроков или литературного изложения педагогических принципов И. С. Баха. В-четвёртых, инструментальный фактор, определяющий звуковой идеал барочного клавирного исполнительства. При достаточной изученности звуковой идеал не является постоянной однозначной величиной и документально подтверждённым фактом.

В разные периоды, в том числе, и в редакциях клавирных сочинений И.С. Баха, клавишные образы и звуковой идеал подвергались модификациям, которые подтверждали его значение как неопределённой величины, зависящей от множества условий и принципов: исторической дистанции, соотношения аутентичных и современных инструментов, влияния символики и риторики, предпочтений разных редакторов, исполнителей и т. д.

Современный пианист должен сопоставить множество факторов, чтобы выстроить аргументированную интерпретацию. Для начала ему необходимо систематизировать исходные данные, которые не только взаимосвязаны, но в определённой мере коррелируют друг друга: темп, артикуляция, динамика, техника игры и т. д. Приведём примеры.

Прелюдия *F-dur* из II тома «Хорошо темперированного клавира» написана в размере 3/2, движение определяется половинными длительностями на три удара / пульсации в такт, что приводит к плавному связыванию пологих линий в единое целое. Б. Яворский связывал её с Входом в Иерусалим [8, *28*].

Темп в редакции Ф. Бузони определяется как *Tranquillamente scorrendo* что можно перевести как «В спокойном кругообразном движении». В то же время, темп в автографах И.С. Баха никак не определён. В издании Г. Бишофа, которое славится текстологической точностью, поставлен в скобках достаточно скромный термин *Andante tranquillo*, который удивительным образом характеризует общий облик прелюдии.

Пространственно-полифонизированная фактура проявляется в мелодических линиях, которые лишены скачков и неожиданных поворотов. Артикуляция пианиста сочетает элементы выдержанности и скольжения: мягкое и ровное давление – не удар и не толчок. С клавишей соприкасается бóльшая часть поверхности пальца. Необходимо чувствовать перспективу длящегося времени, ощутить глубокое и спокойное дыхание, чтобы передать пространственный объём и умело распределить динамические градации.

Штрих фортепианного *legato* далёк от свойств струнных щипковых инструментов и не свойственен механике клавесина, по сравнению с современными инструментами, *legato* не было таким глубоким, связным, слитным.

Связное звучание определяется как акустический штрих – как *legat'ное staccato* или *staccat'ное legato*. Заметим, чтобы добиться относительно связной игры, как правило, пианисту необходимо использовать «неозвученные, немые» подмены пальцев на одной клавише.

Фуга *F-dur* имеет размер 6/16, что приводит к контрастному эффекту в артикуляции и темпоритме, если сравнивать с прелюдией. Пульсация определяется по шестнадцатым, что требует отточенной артикуляции, близкой к *staccato* в подвижном темпе *Vivace moderato*. Г. Бишоф, также в скобках, предлагает более скромный термин *Allegretto grazioso.*

Формула ритмического рисунка темы содержит танцевальную основу. В ней присутствуют чёткие интонационные контуры, заострённая нитервальная ритмика (в частности, обратим внимание на пунктир первого противосложения).

Однако вряд ли у пианиста возникнут вопросы об использовании правил «неровной игры» – «*notes inègales»* – и заострении пунктирной шестнадцатой.

Подвижный темп фуги «рекомендует» другое барочное правило – триолизация, когда пунктирная нота исполняется в соответствии с триольным метром. В уртекстовом издании Г. Келлера в Предисловии также прописываются трансформации трёхдольного ритма, в частности, выделяется принцип триолизации.

В Фуге *F-dur* чувствуется специфика итальянской клавесинной манеры, где рельефно обозначалась гармоническая вертикаль; французы стремились избегать строгости вертикали, отдавая предпочтение разложенным или арпеджированным аккордам, исполнять которые предписывалось *detache*.

При интерпретации важно воспроизвести «мелкость» механики клавесина. Пианист должен обнаружить срединную линию нажатия клавиатуры, почувствовать, что звук рождается близко на поверхности клавиш. Выработка чёткого, но заострённого касания требует времени и тренировки.

Однако приобретённые технические навыки, дисциплина и слуховой контроль будут служить и в последующем, например, в интерпретации классической музыке. Прибавляя подвижный темп, следует помнить, что в быстром темпе технические ощущения «дезавуируют» игровые навыки медленного темпа, в быстром движении они превращаются в неудобные.

Педагогическая мудрость гласит, чтобы научиться оживлённо играть, прежде всего, необходимо научиться быстро думать и мгновенно реагировать на нотную графику. Поэтому специальные упражнения в определённое время должны выполняться с максимальной скоростью, нередко даже превышающей задуманное темповое движение. В этом ключе разные редакторские предложения могут помочь пианисту приобрести необходимую «сноровку».

В качестве заключения.

Диалектика понимания клавирного творчества И.С. Баха заключается в том, что, с одной стороны, музыка для любого клавишного инструмента объективна открыта для общезначимых суждений и исполнительских интерпретаций. С другой стороны, эта музыка субъективно закрыта в конкретном творческом процессе, что объясняет множество исполнительских трактовок. Возникающие парадоксы решает, всегда индивидуально, грамотный исполнитель. Никто не подвергает сомнению интуитивное слышание, то, если музыкант руководствуется достаточным объёмом знаний, то он уйдёт значительно дальше того, кто полагается только на интуитивное чувствование.

Баховский клавирный стиль представляет целостность внутреннего порядка. Можно представить его как парадигматическое образование, где происходит общение духовного и материального миров. Как отмечает В. Власов, «раскрыть эту целостность можно либо перечислением признаков, имеющих косвенное отношение к стилю, либо пространным литературным описанием» [4, *538*].

Раскрыть парадоксы клавирного Баха невозможно без углублённого изучения образно-смысловой сферы, учёта конструктивных особенностей, анализа

условий создания, умения оперировать слуховыми образами и обострённым чувством эмоционального восприятия.

В результате образуется художественное пространство, которое постепенно структурируется и становится внутренне логичным. При этом следует учитывать тот факт, что клавишная музыка Баха способна к модификациям. Её неопределённость как «идеальной» структуры обусловлена рядом существенных обстоятельств, конкретных единичных условий, зависит от множества объективных и субъективных факторов. Реализация зависит от профессиональной компетентности музыканта – исследователя и исполнителя.

Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М.: Музыка, 1989. 338 с.

3. Бочаров Ю. С. Английские сюиты И. С. Баха – загадка названия // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 3–16.

4. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб.: Лита, 1998. 672 с.

5. Диденко С. В. Необыкновенное издание // Фортепиано (EPTA Russia). 1998. № 2. С. 18–20.

6. Калентьева Н. В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации. Автореферат дисс. … канд. искусствоведения. СПб., 2020. 35с.

7. Мержанов В. К. Каждое произведение является моим собеседником... // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 58–63.

8. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. СПб., 1997. 93 с.

9. Смирнова Н. М. Стиль в исполнительской практике // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С.43–52.

10. Шабалина Т. В. Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование (на материале инструментальных сочинений): автореф. дисс. … доктора искусствоведения. СПб, 2000. 48 с.

11. Bach J. S. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Bd. 7: Die sechs Englischen Suiten BWV 806–811 / hrsg. von A.Dürr. Kassel; Leipzig: Bärenreiter; Deutscher Verlag für Musik, 1979.

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк второй

Для данного очерка используем понятие ***ordinario*** (итал. *обычный, обыкновенный*), что станет обозначением исходного пункта в обсуждении смысловых ориентиров музыки Иоганна Себастьяна Баха, дабы сразу же оговорить тот факт, что великий композитор вполне мог сказать о себе сакраментальное: *«Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо».*

Есть основания утверждать, что он был плоть от плоти уклада немецкой практической жизни, вполне согласуясь с представлениями о типичном бюргере того времени. Внешне Бах жил совершенно реальными заботами и потребностями, отнюдь не витая в эмпиреях гениальности.

Не зная истинных масштабов его внутреннего «я», можно было увидеть в нём человека, целиком погружённого в прозу обыденного существования. Почти анекдотом стал присущий ему житейский прагматизм. Известно, к примеру, как рачительно вёл он подсчёт доходов и расходов своего семейства – подсчёт скрупулёзнейший, до последнего пфенинга.

Весьма показательно в данном отношении его письмо двоюродному брату, который из самых добрых побуждений послал ему из другого города бочонок вина. Иоганн Себастьян благодарит его, но делает приписку: *«Если Вам, любезный брат, и в будущем захочется прислать мне в подарок подобный напиток, то лучше воздержитесь по причине чрезмерных моих расходов: перевозка стоит 16 грошей, извозчику надо дать 2 гроша, таможеннику – 3, городской налог – 5 грошей и 3 пфенинга, государственный налог – 3 гроша. Вы сами, господин двоюродный брат, можете подсчитать, что каждая пинта обошлась мне почти в 5 грошей, что для подарка очень дорого».*

Говорится обо всём этом для того, чтобы подчеркнуть, как умел *такой* Бах понять человека, проникнуться его заурядными житейскими настроениями. И по разным причинам это заурядное, «рядовое», обычное, обыкновенное, обыденное, «приземлённое», суетное достаточно широко входило в его музыку.

Прежде всего было бы превратным предполагать, что даже у такого великого мастера всё художественное наследие состоит сплошь из шедевров. Конечно же, даже у него в немалом числе появлялись так называемые вещи «проходные», лишённые яркой выразительности и остро очерченного индивидуального обличья. К этому неизбежно предрасполагал огромный вал творческих работ, выполняемых, перефразируя нашего поэта, *«по службе, а не по душе»*. Тем более, если делались они в чётко заданном «формате», что нередко вызывало стереотипные решения как по форме, так и по содержанию (это касается и некоторых из сотен прославленных духовных кантат).

Тенденцию к *ordinario* вполне можно понять в разного рода кунштюках, имевших инструктивно-дидактическое назначение. При всей изобретательности и порой музыкальном остроумии подобные экзерсисы нередко носили оттенок ремесленности. Такое в клавирных опусах отчётливо обнаруживают отдельные из Маленьких прелюдий (*BWV* 933–938) и Маленьких прелюдий из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (*BWV* 924–932) или вещи типа Прелюдия и фугетта (*BWV* 899, 900). Таковы же 14 канонов на первые 8 нот темы Гольдберг-вариаций (*BWV* 1087) – крошечные упражнения на технику варьирования (от 16 до 52 секунд звучания).

Но обратимся к композициям, претендующим на серьёзность и глубину, и начнём с органных хоральных прелюдий. Нередко случается, когда к возвышенной линии цитируемого сакрального напева в сопровождающих голосах присоединяется «риторика» в дробной ритмике деятельной скороговорки, что переводит целое в плоскость категорий заурядного (многие из так называемых Кирнбергерских хоральных прелюдий: *BWV* 691, 694–695, 698–699, 701, 703–704). В серии Лейпцигских хоралов (*BWV* 651–668) господствует характерное для бюргерской среды благодушное настроение, оно же заявляет о себе в некоторых прелюдиях из Органной тетради (*BWV* 633) и Органной мессы (*BWV* 672). Порой в сумрачном повествовании отдельных хоралов улавливается давящий груз монотонии повседневного прозябания (*BWV* 610, 647).

Много примеров *ordinario* даёт вокальная музыка композитора. Его светские песни для голоса и клавира посвящены в основном обыкновенным, «маленьким» чувствам («Не печалься», «Вечерний час», «Чтоб жизнь прожить», «Твой светлый взгляд», «Старая трубка» и т.д.). В аналогичных рассуждениях о повседневных вещах пребывают выдержанные в характере распевной речитации песни и арии из Нотной *книги* для Анны Магдалены Бах (*BWV* 510–511, 513–514, 516, 518 – не путать с клавирной Нотной *тетрадью* Анны Магдалены Бах).

* * *

Но в том же русле обыденности могли оказаться и духовные сочинения, причём не только молитвословия Свадебных хоралов (*BWV* 250–252), но и Священные песни (*BWV* 439–440, 443, 445, 447, 449, 451–454, 462, 465–466, 468–472, 475, 478–480, 483–484, 487, 492, 494, 498, 500, 502, 505, 507).

Случается, что и в кантатах, в отличие от большой выразительной силы хоровых частей, в плоскость той же настроенности склоняются сольные эпизоды (скажем, №№ 2–4 в пятичастной Кантате № 47). Такое же могло происходить и в варианте целиком сольного произведения (см. все 8 частей Кантаты № 204). И, завершая отсылки к вокальной музыке, можно привести конкретный пример на тот счёт, что композитор далеко не всегда считал нужным проакцентировать пафос сакрального.

№ 13. Ария из **«Страстей по Иоанну»**, в которой на сообщение Евангелиста о том, как уводили пленённого Иисуса и что за ним следовали двое его учеников, сопрано реагирует достаточно патетическими словами: *«Я тоже следую за Тобою. Я не оставлю Тебя, о моя жизнь, о мой свет!»* Музыка же с её светлым пасторальным оттенком подаётся как страничка обычной, повсе-

дневной жизни, без каких-либо духовных акцентов. Очевидно, в данном случае, в ходе разворота драматической коллизии, композитор посчитал нужным ввести этот отстраняющий контраст.

Другой конкретный пример, уже переходя к инструментальной музыке, даёт **№ 1. Sinfonia** из **Кантаты № 18**, где, словно отзываясь на текст следующей части *(«Как дождь и снег нисходят с неба…»)*, рисуется картина обыденной маеты существования с его каждодневной сутолокой, что передано монотонностью «тягучего» ритма и блёклой тембровой палитрой (низкие флейты, фагот, альты и виолончель).

В близком ключе могла фиксироваться «суета сует» монотонии двигательной деятельности с соответствующей дробной ритмикой и тусклыми тембровыми красками – наглядные иллюстрации тому находим в среднем разделе Увертюры оркестровой Сюиты № 2, в финале Концерта для клавесина с оркестром *E-dur* (*BWV* 1053) и даже, казалось бы, в праздничной по тонусу I части Бранденбургского концерта № 2 (особенно в её разработке).

Чтобы не быть голословным, сошлёмся на приводимые ниже два контрастных образца, иллюстрирующих, в первом случае, тягостно-томительное состояние, а во-втором – пикантно-танцевальную суетную игривость.

116. Соната для скрипки и клавира № 1 – I часть
А.Грюмьо́ (3.11)

118. Соната для скрипки и клавира № 4 – II часть
И.Ойстрах (1.01)

Надо признать, что к тому же «заземлению» жизненных процессов будничного толка *(«без божества, без вдохновенья»)* временами приводило в своём мерном течении фугированное изложение. Очевидные примеры тому – фуги из прелюдий и фуг *gis-moll* и *As-dur* из ХТК I, из органной Токкаты и фуги *d-moll* (*BWV* 538), а также Фуга I на 4 голоса из «Искусства фуги».

Помимо отдельных частей тех или иных произведений, на откуп *ordinario* порой отдавались и некоторые опусы целиком. Таковы сюиты *a-moll* (*BWV* 915) и *d-moll* (*BWV* 997) для лютни *solo*, Соната для флейты и клавира (*BWV* 1032), Соната для флейты, скрипки и клавира (*BWV* 1038), Соната для скрипки и клавира № 3 (*BWV* 1016).

Упомянув последнее из названных сочинений, заметим, что именно в этом жанре у Баха получил хождение особый вид лиризма с ярко выраженным чувствительным оттенком. Передавалось подобное через тот строй романсного интонирования, который позднее в русском обиходе XIX века стали связывать с понятием так называемого жестокого романса. Довольно многие из медленных частей ряда скрипичных сонат (*BWV* 1015, 1017, 1018, 1019) наполнены экспрессией «вздохов» страстной эмоции, истомой неги обольщения – что называется, играя на «сердечных струнах». Тем самым образность низводилась с высот поэтических излияний на уровень «плотского».

117. Соната для скрипки и клавира № 4 – I часть
С.Куйкен (2.10)

* * *

И ещё одно в ряду «приземлений» баховской музыки. Имеются в виду её многократные выходы в сферу бытовых жанрово-характеристических проявлений. Это касалось и того, что Бах умел превосходно передавать жизнь низовой, плебейской среды с характерной для неё стихийной грубоватостью, сочной терпкостью и нарядной пестротой красок, приобретающих подчас ярмарочный оттенок, чему соответствует «просторечное» наклонение полуфольклорного музыкального языка. Подобное находим в некоторых клавирных танцах (см., к примеру, Англез из Французской сюиты № 3 или в вещах типа Маленькой прелюдии *C-dur* (*BWV* 933).

Любопытный поворот в воспроизведении картин обыденной жизни даёт **Кантата № 211**, за которой закрепилось название «Кофейная». Юмористическая сценка из бюргерского быта разыгрывается вокруг напитка, входившего тогда в моду и вызвавшего осуждение со стороны чиновников и людей типа одного из двух персонажей этого произведения – старика-брюзги Шлендриана (от нем. *рутина*, что в переводе передают словом *Ретроград* или давним прозванием *Стародум*). Второе действующее лицо – его дочь Лизхен, расточающая дифирамбы в адрес полюбившегося ей лакомства *(«Ах, как приятен вкус кофейный! Он нежнее поцелуев, слаще всех мускатных вин»).*

В перепалке отца и дочери авторская позиция оказывается совершенно недвусмысленной, поскольку сам композитор питал к кофе необычайную страсть. И по контрасту с мягкой пасторальностью излияний Лизхен весьма шаржированной предстаёт словесная и музыкальная речь Шлендриана, пересыпанная сниженной, грубоватой лексикой *(«Что же делать с этакой дурёхой!)* с соответствующей характеристически-буффонной скороговоркой. За комедийным жанризмом такого рода стояло сугубо суетное, «приземлённое».

23. Кантата № 211, № 2 Ария
И.Гати (1.46)

В том же «обыденном» ключе решена и следующая по нумерации **Кантата № 212** («Крестьянская», её авторское название – «Начальство новое у нас»), которой в соответствии с происхождением персонажей свойствен отчётливо выраженный «простонародный» акцент. Остро характеристический диалог двух саксонских земледельцев опирается здесь на бытовую песенно-танцевальную мелодику, и целое вполне отвечает подзаголовку произведения *Cantata burlesque*.

И если жанрово-характерное вполне оправдано в опусах светского назначения (например, в Кантате № 203), то довольно неожиданными могут показаться подобные акценты в произведениях духовной тематики. Допустим, такова **Кантата № 134**, приуроченная к пасхальным дням. Более того, в ней выделяется **№ 2. Ария**, где сакральный текст *(«Ликующие пойте песни, Всевышнему воздайте долг благодаренья»)* пропевается тенором в духе бодрого, здорового

жизнеощущения «мужицкой» складки – то, что свойственно названным выше «Крестьянской» и «Кофейной» кантатам.

На заре эпохи Барокко целое течение в живописи утвердил нидерландский художник Питер Брейгель, настойчиво развивавший народную тему, за что получил прозвание *Мужицкий*. Бах время от времени делал музыкальные зарисовки «с натуры», имеющей касательство к жизни низовой среды. Причём, надо думать, происходило это чаще всего неосознанно, ввиду неких внутренних побуждений, о чём свидетельствуют весьма неожиданные ситуации, возникающие в ряде его духовных сочинений.

Скажем, в **№ 4. Ария** из **Кантаты № 8** по тексту говорится о стремлении отринуть всё земное *(«Ничто не дорого мне в этом мире»)*, чтобы преображённым предстать перед чаемым Христом – то есть подвижник веры выдвигает для себя самый высокий духовный тезис. В музыкальном же истолковании речь ведётся от лица чисто народного персонажа, который с совершенно прямолинейной бодростью и энергией пропевает свою «мужицкую» песню характеристически-бытового наклонения, и композитор, как всегда, поручает этот номер басу, которого сопровождают подтанцовывающие рулады флейты. Очевидно, Баху хотелось в данном случае открыто фольклорными средствами передать бьющий ключом простодушный восторг неофита *(«О, воссияй, святое, радостное утро!»)*

Или взять **Кантату № 177**, которая в своей основе не только сакральна, но и несомненно драматична *(«К тебе, о Господи Христе Иисусе, я взываю…»).* Однако её **№ 4. Ария** при поддержании этой настроенности в тексте *(«Пусть мира сего похоть или страх не разлучат меня с Тобою, Боже»)* даёт неожиданный музыкальный контраст: обрисованный здесь «персонаж» (тенор) подан в «хорошем настроении», едва ли не под хмельком – «Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы», как это назвал Р.Шуман в своём «Альбоме для юношества». Аккомпанемент подчёркивает происходящее ритмами смягчённой плясовой, а инструментарий (*Violino concertante* и *Fagotto obligato*) трактован в характеристическом роде.

Разумеется, в ряде случаев парадоксальность баховского жанризма имеет определённую мотивированность. К примеру, любопытный сатирический подтекст таит в себе «фольклоризм», используемый в **№ 4. Ария** из **Кантаты № 26**. Желая проиллюстрировать мысль о том, что *«привязывать сердце к сокровищам тленным безумного мира сего»* – бессмысленное, неизбежно сокрушаемое обольщение, композитор вводит ресурсы грубовато-сочной народной песни, поданной не без нарочитой прямолинейности (и, конечно же, в тесситуре баса), суетная тщета звучания которой подкреплена характеристическим подтруниванием «подпевающего» фагота с его бубнящей скороговоркой.

№ 51. Ария из **«Страстей по Матфею»** – ещё один пример того, как композитор в целях создания драматургического контраста, мог идти на «снижение» одного из эпизодов духовной композиции. В данном случае перед нами реакция на *«мзду убийцы»*, то есть на те пресловутые тридцать сребреников, которые раскаявшийся Иуда бросил под ноги первосвященникам, прежде чем

удавиться. Как обычно в таких случаях Бах поручает высказаться басу, и его грубовато-насмешливый комментарий звучит в том жанрово-характеристическом роде, который без труда можно представить опять-таки в «Крестьянской» или «Кофейной» кантате.

* * *

Проделав обзор различных ипостасей *ordinario*, сразу же отметим ряд оппозиций к нему, свидетельствующих о безграничном диапазоне содержания музыки великого композитора.

Допустим, в явном противостоянии к отмеченной выше «прозе» и «прагматике» находилось столь характерное для Баха восхождение к высотам «чистого разума» (например, в массивах музыки для скрипки *solo*). Или, скажем, в противоположность к рассмотренным в отдельных сонатах для скрипки и клавира проявлениям чувственного лиризма в тех же сонатах находим нежную поэтику сокровенных глубин сердца с утончённой нюансировкой и «акварельной» графикой линеарного письма (см. третьи части сонат № 2 и № 5).

Точно так же только что говорилось о заведомом простодушии баховского жанризма «мужицкой» складки. И прямым полюсом к откровенно «низовому» материалу становились чуткие претворения веяний духовного аристократизма как высшего выражения культуры мысли и чувства.

Изысканность, утончённость, благородная простота в сочетании с многомерностью сложного внутреннего мира – все эти признаки претворены в музыке композитора превосходно. Одно из множества свидетельств тому – **медленная часть Концерта для клавира с оркестром *f-moll*** (*BWV* 1056).

63. Концерт для клавира с оркестром *f-moll* (*BWV* 1056)
II часть

Д.Башкиров (1.30)

И сразу же прокомментируем близкое по написанию слово-понятие. Выше, обсуждая *ordinario* определённых образных линий творчества Баха, в качестве житейской предпосылки их появления упоминалось о бюргерских склонностях его характера. Однако рядом с проявлениями *ordinario* мы находим множество произведений типа Хроматической фантазии и фуги, в которых совершенно очевиден впечатляющий *артистизм*.

Совершенно ясно, что в подобной музыке отразился артистизм Баха, как исполнителя-виртуоза. Ведь когда-то всё это он не только фиксировал в нотной записи, но и сам воспроизводил на органе или клавесине. Причём играл с таким совершенством и вдохновением, что его ставили выше всех других музыкантов того времени. Вот фрагменты журнального отклика на выступление Баха в Дрездене в 1731 году (в приводимом затем стихотворении едва ли не впервые обыгрывается этимология фамилии композитора *Bach* – по-немецки *Ручей*).

Господин Иоганн Себастьян Бах так играл на органе в присутствии придворных музыкантов и виртуозов, что все пришли в неописуемый восторг, а один поэт разразился следующими строками –

Ручья игрой мы слух свой дивно услаждаем,
Когда под зарослями мчится он меж скал;
И все ж намного выше тот Ручей мы ставим,
Что меломанов восхищение снискал.
Нам говорят: Орфей за давними веками
Гармонией умел зверей лесных увлечь;
Когда ж наш Бах преловко действует руками,
От чар никто себя не в силах уберечь.

И примечательная деталь: в органном исполнительстве Баха особенно поражало его владение педалью (клавиатура, на которой играют носками и каблуками обеих ног). К.Беллерман, очевидец этого мастерства, с восхищением писал в 1743 году: *«При желании он может одними ногами так чудесно, захватывающе и стройно играть на органе, что другие и руками не могут сделать ничего подобного»*.

Подводя итог суждениям о баховском исполнительстве, Ф.Шпитта (автор первой фундаментальной монографии о композиторе) констатировал: *«Друзья и враги склонялись перед непреодолимой силой его неслыханно виртуозной игры».* Следовательно, тот, кого мы называли «завзятым» бюргером, был в то же время величайшим артистом.

По части возможного совмещения столь контрастных свойств в одной натуре можно напомнить происходящее в пушкинской повести «Египетские ночи», где петербургский поэт Чарский даёт заезжему итальянцу-импровизатору тему, и тот мгновенно изливается превосходными стихами. Чарский в изумлении от столь вдохновенного полёта фантазии, но ещё более и очень неприятно изумляет его то, как столь одарённый человек тут же переключается на расчёты предполагаемого барыша от запланированного выступления в салоне знатной русской княгини – словно бы в одно мгновение всё переместилось в *«лавку конторщика»* с его *«меркантильными расчётами»* и *«дикой жадностью»*.

* * *

Продолжая множить оппозиции к *ordinario*, конечно же, необходимо выделить огромный корпус баховских произведений, в которых господствует одухотворённо-религиозное начало. Это могут быть и сугубо молитвенные приношения общенародного склада, и благостно-благоговейные присягания индивидуально-личностного характера, один из замечательных примеров чему – ария баса ***«Et in Spiritum»*** XVIII части **Мессы *h-moll***, подтверждающая веру «В Духа Святого, Господа животворящего, от Отца и Сына исходящего…»

Здесь же следует упомянуть, что Бах в своей музыке умел претворить и отсветы божественно-идеального в лике бытия и в человеческой натуре, когда явлена высшая мудрость, возвышенная благодать вечной гармонии, способность вознесения к высотам духа, парящего над земным, суетным, преходящим. Такое встречается, например, в ряде органных хоральных прелюдий и в медленных частях оркестровых сюит (см. II часть Сюиты № 3).

Чрезвычайно примечательный раздел противостояния к *ordina-rio* составило то, что можно назвать *баховской романтикой*. Как антипод «прозы» существования с его «заземлённой» реальностью, она находила свои преломления в разного рода «отлётах» от материально осязаемого, в воспарениях над ним вплоть до вхождения в сферу неких ирреалий.

Цепь конкретизаций начнём с **№ 1. Ария** из свадебной по назначению **Кантаты № 202** («Вы отсту́пите, грустные тени»). Роскошная полнота лирической эмоции воссоздаётся вязью утончённых мелодических «извивов» сопрано по канве фигураций струнных, с вторящим голосу *solo* гобоя и с совершенно неожиданными для времён Барокко нюансами ладотональной светотени. Особую наполненность этому высказыванию придаёт и жанровый симбиоз: с одной стороны, упоительное воспевание в очертаниях серенады-ноктюрна, а с другой – изысканно-сладостная нега-томление, когда убаюкивающее благоухание лиризма становится волшебным сновидением.

22. Кантата № 202 – № 1. Ария
Т.Слюис (2.26)

Столь же волшебное сновидение возникает на совершенно иной, сакральной основе в **№ 31. Ариозо** из **«Страстей по Иоанну»**. Свидетель страданий Христовых, знающий всё заповеданное Господом, утешает свою душу тем, что есть *«высокое благо в скорбях Иисуса, а в терниях, так ранящих Его, расцветают небесные цветы».* Произносится это словно в сказочном забытьи, в характере интимного по тону ноктюрна или лирической серенады-колыбельной, удивительно нежной и утончённой по оркестровым краскам и модуляционным переходам.

В **Кантате № 198**, которая обозначена как «Траурная ода на смерть королевы Саксонской Христианы Эбергардины», есть поистине уникальная страница. Это **№ 4. Речитатив**, который представляет собой совершенно чудесное в своей распевности ариозо. Из поведанного здесь рассказа *(«Звон колоколов в скорбящих наших душах…»)* Бах отбирает для музыкального воплощения только первые два слова, преображая сказанное в перезвон небесных колокольцев (на непрерывном репетиционном ритме). Остальное для возникающего светлого сказочного виде́ния явно продиктовано текстом начальной части кантаты: *«О, королева! Луч ещё один да озарит нас твой с высот надзвёздных»* – это волшебство более всего воссоздано средствами гармонических и тембральных красок оркестрового сопровождения.

21. Кантата № 198 – № 4. Речитатив
Г.Шрекенбан (1.05)

В те же райские выси возносит музыка центрального эпизода ***Qui tollis*** части ***Gloria*** из короткой **Мессы *A-dur*** (*BWV* 234). Здесь сопрано предстаёт ангелоподобным созданием, и её сладостная песнь божественной грусти-меланхолии звучит, как бы оплетаемая пением небесных птиц (нежнейшая вязь

сплетений дуэтной ткани флейт в высоком регистре) и бесплотно истаивающая в своих надземных витаниях. Столь запредельное состояние, суть которого заключена в многократных повторениях тихого моления *«Miserere»*, приближает к представлениям о мифологеме *Элизиум*.

Но и находясь в измерениях земной жизни, Бах, как волшебник, открывал время от времени некую «книгу чудес», закладывая в неё сокровенные страницы восторга и удивления перед открывающейся порой непостижимой сказкой бытия – таков, к примеру, один из так называемых Лейпцигских хоралов: ***«An Wasserflüssen Babylon»***, к разработке которого композитор обращался трижды (*BWV* 653, 653a, 653b).

В этом ряду совершенно особое место занимают написанные для органа **Трио-сонаты** (*BWV* 525–530). Как целое, эти шесть опусов составляют своего рода «Рождественскую сюиту», во главу которой поставлено волшебно-живописное начало. Безмятежное состояние духа находит себя в зарисовках праздничного веселья, оттеняемого в средних частях трёхчастных циклов настроениями лёгкой задумчивости.

Всё здесь очень живо, непосредственно и озарено радужным светом удивительно доброй улыбки, чему ничуть не мешает использование минорных тональностей (таковых здесь половина: *BWV* 526 – *c-moll*, *BWV* 527 – *d-moll*, *BWV* 528 – *e-moll*). Эта «музыка отдыха» выдержана в подвижных танцевальных ритмах, очень затейлива по фактуре (в том числе с активной отработкой приёма перекличек голосов) и расцвечена всеми красками органной палитры.

Ко всему прочему создаётся впечатление, что предназначение рассматриваемых «безделушек» (то, что Бетховен стал называть багателями): о детях и для детей. Это пьесы очень небольшого формата и зачастую игрового характера, в них много забавного и порой заведомо озорного. К тому же примечательно, что используемые средства имитационной полифонии никогда не выглядят «наставительно» и «учёно». Звуковой мир предстаёт здесь то «музыкальной шкатулкой», то как бы балаганчиком для толпы ребятишек – в удовольствие им и на радость, а Бах выступает в роли волшебника, словно Санта-Клаус с его задором и чудесами.

70. Трио-соната для органа (*BWV* 526)

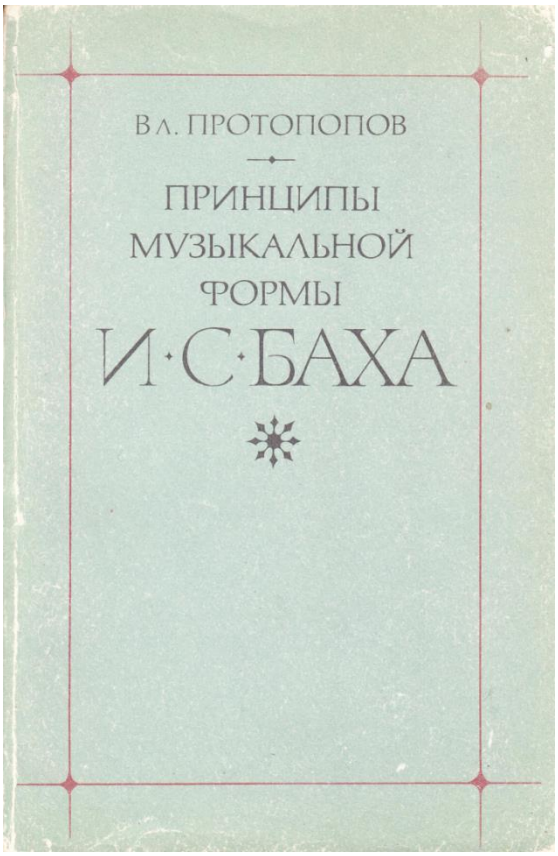
К.Йохансен (1.53)

Таковы в музыке великого композитора кажущиеся *«две вещи несовместные»*, и нам остаётся только поражаться его всеобъемлющему знанию о мире и человеке.

Татьяна Свистуненко (Саратов)

Монографии о творчестве И.С.Баха

Протопопов Вл. **Принципы музыкальной формы И.С. Баха». М.: Музыка, 1981. – 334 с.**



Имя выдающегося учёного-музыковеда Владимира Васильевича Протопопова (1908-2004) принадлежит истории отечественной художественной культуры XX столетия. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской консерватории, он признан в мировой профессиональной среде как энциклопедист, уникальное явление в сфере музыкознания. В 1996 году его исследовательская деятельность была удостоена присуждения Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства. Столь знаковое событие получило такую характеристику в газете «Музыкальное обозрение»: «Факт присуждения Государственной премии учёному-музыковеду до сих пор относится к разряду беспрецедентных. Вопрос о дифференциации соискателей в области музыки (исполнитель, композитор, педагог, учёный) практически не обсуждается и шансы музыковедов – по сравнению с

исполнителями – стать лауреатами главной премии страны невелики»[2]. Действительно, в сфере музыкознания это произошло впервые.

Научные и методические труды В.В. Протопопова широко известны и в нашей стране, и за рубежом. Они воспринимаются как источник новых творческих, подчас, гипотетических исследовательских направлений. Высокий статус его работ был обозначен и поставлен во главу угла на Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения учёного – «История освещает путь современности», состоявшейся в ноябре 2008 года в Московской консерватории. По материалам этой конференции опубликован сборник статей, в котором представлена обширная информация о деятельности В.В. Протопопова в разных сферах[3].

В 2011 году ученики выдающегося Учителя, которые преподают в Московской консерватории, поработали над тем, чтобы издать итоговые труды выдающегося учёного – «Великие творения мировой духовной музыки», «Русская музыка всенощного бдения», «Музыкальное творчество Василия Титова: к проблеме партесного стиля». Каждое из этих исследований обозначает новое направление в музыкальной науке. Они вошли в объёмный том в 395 страниц, изданный в 2011 году Московской консерваторией и названный «Из неопубликованного наследия»[4].

Владимир Васильевич Протопопов прожил неполные 96 лет и работал над новыми исследованиям до последнего дня. В течение всей своей жизни он занимался изучением музыки И.С. Баха. Монографию «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» была им опубликована в 1981 году, то есть в возрасте 73 лет. Время его работы над этой монографией совпало со временем моей учёбы в аспирантуре Московской консерватории в его классе. Мне довелось читать материалы этой книги в рукописях, так как моя работа над кандидатской диссертацией «Ранняя клавирная фуга И.С. Баха (52 сочинения с 1700 года до написания Первого тома «Хорошо темперированного клавира») и её защита в Московской консерватории требовали изучения новой информации.

В данной монографии блистательно «работают» многомерный аналитический аппарат и энциклопедичность эрудиции автора. В девяти очерках последовательно излагаются наблюдения над творческим процессом И.С. Баха: отмечается действие принципа da capo в инструментальных и вокальных сочинениях Гения, прослеживаются проблемы сонатности в его рондовариативных формах, даётся классификация фугированных форм, а также вводится и обосновывается *новаторская концепция спектра полифонической формы.* Данная теория принята в музыкознании как прекрасно отражающая закономерности формообразования в фугах И.С. Баха. Этот термин «объясняет» взаимодействие

[2] Музыкальное обозрение. Российская музыкальная газета. 1997. № 7-8. С. 2А.

[3] История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2011. С. 387-412.

[4] Протопопов Вл. Из неопубликованного наследия. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2011. 395 с.

четырёх логических уровней в полифонической композиции. Именно данная теория создаёт основу при анализе фуг не только И.С. Баха, но и его предшественников.

Особое место в монографии отводится суждениям учёного о двух рукописях И.С. Баха (кантаты 80 и 188), находящихся в Санкт-Петербурге в фондах ГПБ.

Фрагмент очерка 9
Несколько наблюдений над творческим процессом Баха.
С. 331–333.

Рассмотрим автографы Баха, хранящиеся в Государственной публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) в Ленинграде. Один из них, относящийся к кантате 80, был описан В.В. Стасовым в Отчете публичной библиотеки за 1869 год (№ 3-а, б. с. 86), другой не описан. Исследователям баховского творчества эти рукописи остаются неизвестными, во всяком случае, указатель Шмидера о них не упоминает[5].

Первый автограф (ГПБ, Собрание иностранных автографов. Бах) относится к канате 80: на лицевой стороне записаны четвёртая и последующие строфы (за исключением двух завершающих тактов) хорала «Ein feste Burg”, на оборотной стороне – такты 8-16 арии № 2 (см. факсимиле – илл. 2, 3).

К большому сожалению, рукопись страдает дефектом: её вырезали из середины нотного листа большого формата, и два нотоносца с партиями сопрано и альта в хорале остались на верхней части листа, а пять нотоносцев с окончанием хорала (два такта) – на нижней. Соответственно, на оборотной стороне, где записаны 8-16 такты арии баса с сопутствующей мелодией хорала у сопрано, не достает двух верхних нотоносцев, на которых были помещены партии гобоя и скрипки.

Несмотря на дефектность рукописи, исключительная ценность её для истории баховского творчества не подлежит сомнению. Перед нами неизвестный вариант начального номера кантаты 80, от которой не сохранилось никаких других автографов. Она сочинена к празднику Реформации в 1730 или 1739 году (датировка Шмидера), но, оказывается, существовала другая, вероятно, ранняя версия заглавного хора, ограничивавшаяся гармонизацией хоральной мелодии с сопровождением continuo. В окончательном виде Бах придал первому номеру кантаты ликующе-торжественный характер, заменив строфическую форму фугой на хорал, а continuo – оркестром (трубы, литавры, гобои, струнные, орган). Каждая часть фуги стала заключаться двухголосным октавным каноном в крайних голосах оркестра на мелодию каждой строфы хорала. Совокупность канонов составила рассредоточенный цикл, объединяющий композицию, – важнейший фактор взаимодействия разных планов формы. Но к этому решению Бах пришёл не сразу, о чём свидетельствует впервые вводимый нами в ли-

[5] Над изучением этих автографов работал Н.Л. Фишман, который любезно предоставил в наше распоряжение их фотокопии и сообщил некоторые о них сведения. В определении некоторых архивных данных автору помог А.И. Климовицкий. – Вл. Протопопов. Принципы музыкальной формы И.С. Баха». С. 331.

тературу ленинградский автограф. Благодаря ему явственным становится процесс преобразования простого хорала в сложную форму фуги с дополняющей канонической обработкой мелодии хорала.

Как указывает Шмидер, Бах в пяти произведениях обращался к обработке хорала «Ein feste Burg" (BWV 80, 302, 303, 720, Anh. 49), из них кантата 80 сама содержит четыре номера, где использована его мелодия. Перед нами теперь ещё один вариант баховской обработки, из которого в ленинградском автографе сохранились, к сожалению, лишь 14,5 тактов – они приводятся в Приложении 6. Гармонизация в этом варианте совсем иная, не совпадающая на с одной из известных. Оборотная сторона листа ленинградского автографа, как сказано, содержит отрывок из второго номера кантаты 80 – арии баса. Он идентичен окончательно редакции арии и по мелодике, и по составу исполнителей.

Предполагая раннее происхождение варианта кантаты, мы основываемся на том, что в лейпцигский период Бах обычно начинал кантату не простой гармонизацией хорала, но хоральной обработкой – мелодия хорала окутывалась свободными контрапунктами и имитациями прочих голосов хора и оркестра, между строфами располагались оркестровые отыгрыши и т. д. Аскетизм гармонизации в публикуемом варианте контрастен этим формам и, вероятно, им предшествует.

Второй ленинградский автограф Баха (ГПБ, собрание Вакселя, № 101) относится к кантате 188 (по В. Нейману – около 1728, по Шмидеру – 1731) и содержит запись семи тактов арии альта «Unerforschlich ist die Weise («Неисповедим путь»), e-moll, соответствующих тактам 9-12 и 67-69 (см. факсимиле – илл. 4, 5). Наличие баховского автографа заставляет отвергнуть сомнения в принадлежности Баху этой кантаты, выражавшиеся Шмидером и Нейманом.

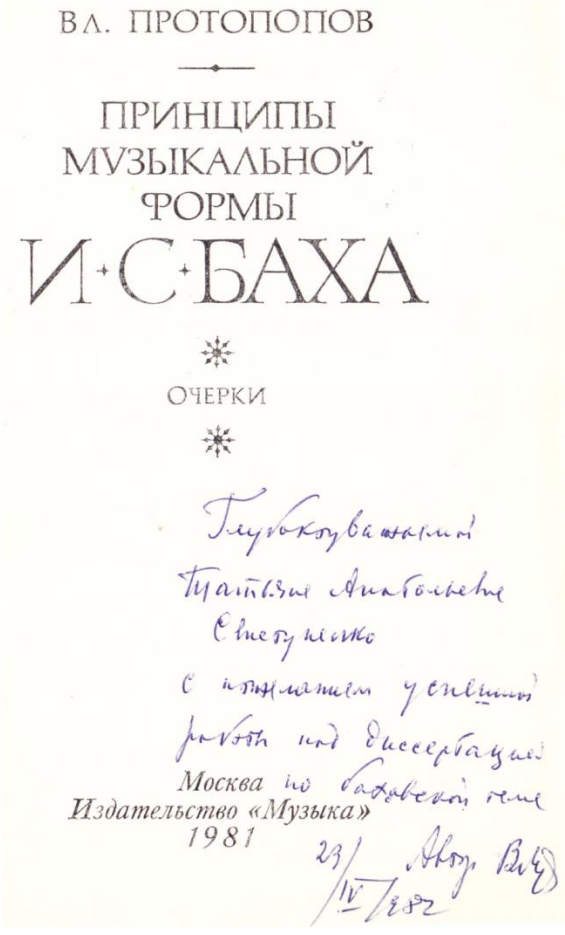
Запись сделана на двух сторонах листа, причём, на лицевой стороне вверху виднеется цифра «9», сохранившаяся, видимо, от авторской пагинации. Вероятно, лист бумаги, на котором писал Бах, был большого формата: верхняя часть с четырьмя нотоносцами впоследствии была вырезана и получила самостоятельное бытие. Сквозь бумагу просвечивают следы написанного на обороте. Остаётся неясным – почему на оборотной стороне листа оказались записанными такты 67-69 – ведь в нижней части 9-го листа могли уместиться ещё только 8 или 10 тактов, если предположить, что нотный лист имел 12 нотоносцев. Где же записывались такты между 22-м и 67-м?

К нижней части рассматриваемого отрывка подклеен листок со следующей надписью, сделанный Алоизом Фуксом (1799-1853), собирателем музыкальных автографов и портретов композиторов, живших в Вене: «Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, dass das vorliegende Fragment aus einer Cantate von Joh. Seb. Bach – zuverlässig von dessen eigener Handschrift ist. Wien am 3. Februar 1853. Alois Fuchs. Mitglied des deutschen Hofkriegsrates» («Нижеподписавшийся удостоверяет настоящим, что данный фрагмент одной из кантат Иог. Себ. Баха написан несомненно его собственной рукой. Вена. 30-го февраля 1853. Алоиз Фукс, член немецкого Дворцового военного совета»).

Исключительно важной особенностью описываемого автографа является то, что он имеет два разных слоя записи: на двух верхних нотоносцах находятся партии альта с текстом и continuo в e-moll, на двух нижних — партия скрипки и continuo (того же самого) в d-moll. Это в равной мере относится к лицевой и оборотной стороне автографа.

По-видимому, мы застаём тот момент, когда Бах, записав первоначальный вариант арии «Unerforschlich ist die Weise» одновременно предполагал её переместить в задуманное произведение (концерт), для которого сочинил новую самостоятельную сольную партию, и транспонировал прежнее continuo арии. Партия альта, вероятно, предполагалась в качестве верхнего контрапунктирующего голоса, потому что уже очень точно она соответствует (кроме тональности) скрипичной партии по гармонической вертикали. Транспозиция партии альта из e-moll в d-moll Бах отложил до более позднего времени: ему, может быть, хотелось зафиксировать новую, сопутствующую музыкальную мысль для партии скрипки. Транспозиция альтовой партии облегчалась тем, что её можно было читать в d-moll в скрипичном ключе, сменив ключевой знак диез на бемоль, ноты же оставались на своих местах. Может быть, это и видел Бах, сочиняя мелодию для скрипки. В дальнейшем, работая над кантатой 188, Бах включил в арию как второй голос solo скрипки в тональности e-moll.

Монография «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» была мне подарена Учителем с пожеланиями успешной работы над диссертацией:


ВЛ. ПРОТОПОПОВ

ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ И·С·БАХА

ОЧЕРКИ

Глубокоуважаемой Татьяне Николаевне с пожеланием успешной работы над диссертацией

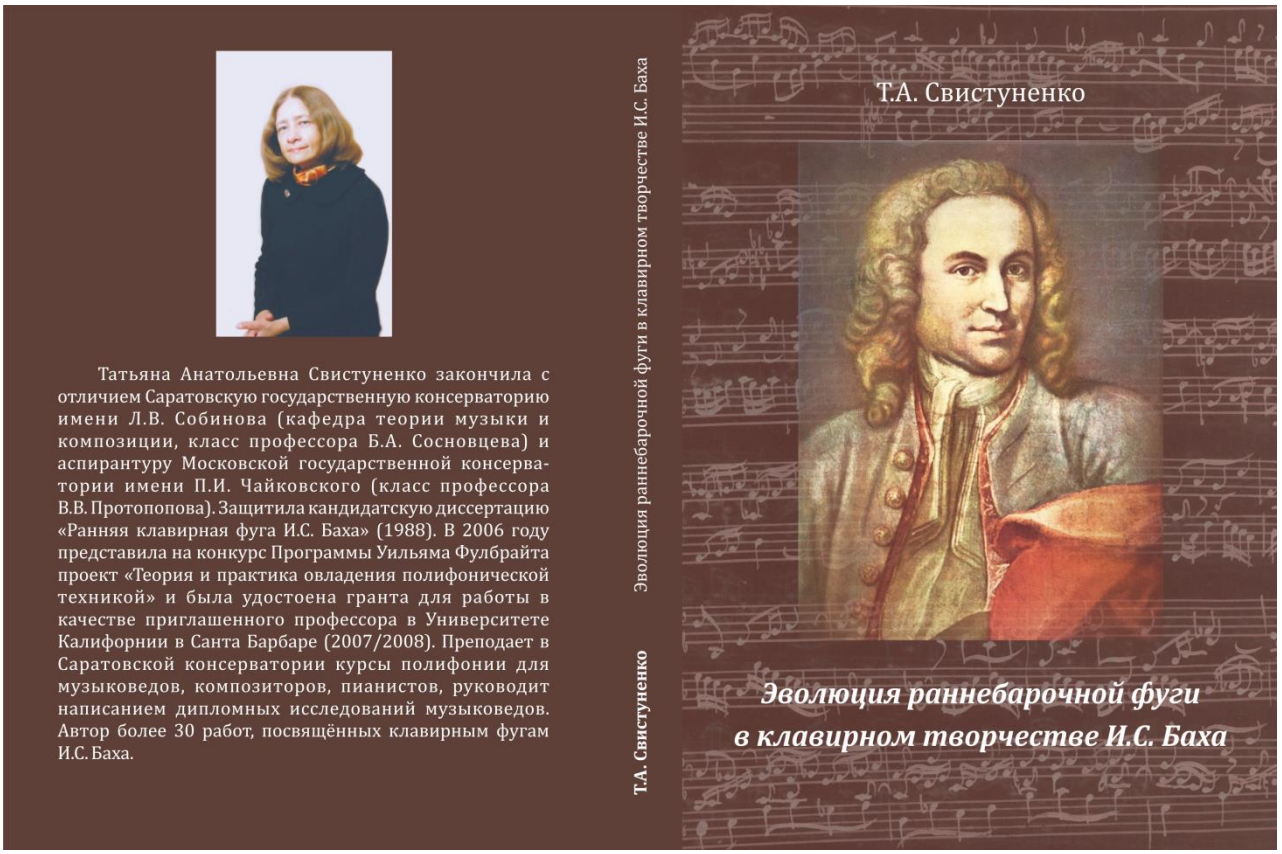
Москва по бабушкиной теме

Издательство «Музыка» 1981

23/IV/1982

Базисные составляющие монографии В.В. Протопопова «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» были необходимы мне при работе над монографией «Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха», проблематика которой многократно обсуждалась с моим Учителем.

Свистуненко Т.А. Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2018. – 312 с.



АННОТАЦИЯ

В монографии Т.А. Свистуненко предлагается авторская концепция эволюции раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха, которая, как показывают результаты исследований, происходила по двум направлениям. С одной стороны, линия, связанная с развитием и обогащением тональных процессов, была признана в истории музыки как ведущая, новаторская (F.W. Marpurg. Abhandlung fon der Fuge, 1753-1754), и фуги такого типа (тонально-развитые) получили определение классической баховской фуги. Но, с другой стороны, композитор не оставил без внимания одноладовый раннебарочный вариант, увидев в нём глубинные возможности для яркого эмоционального высказывания. В отличие от предшественников, в творчестве которых раннебарочный тип модальной фуги существовал на уровне общего принципа, И.С. Бах не просто сохранил его как данность, но, опираясь на закономерности старинной двухчастности, предложил разные варианты композиционных решений. Такие фуги

обрели в творчестве гения практически самостоятельный статус. Это ранние клавирные (в широком понимании) сочинения, созданные, начиная с 1700 года, 12 фуг из 48 в «Хорошо темперированном клавире», Трёхголосный Ричеркар в «Музыкальном приношении», Первый Contrapunctus в «Искусстве фуги»). Они в полной мере могут быть рассмотрены как ещё один новаторский тип фуги (весьма проблемный в отношении терминологии) наряду с вариантом формы, описанном Ф.В. Марпургом.

Ключевые теоретические положения предлагаемой концепции получают толкование на обширном историческом фоне – проанализированы сочинения предшественников и современников И.С. Баха (И. Фробергер, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, Г. Муффат, Г.Т. Муффат, И. Кунау). Автор фокусирует такие аспекты: что сохранилось у И.С. Баха в качестве раннебарочной основы, какие тенденции к обновлению, характеризующие фуги добаховского периода, были восприняты композитором, почему фуги с малой тональной сферой сочинялись им в определённых тональностях.

Данная проблематика пребывает в сфере особого внимания при обращении к трудам западных учёных. В монографии подчёркивается тесная взаимосвязь двух ветвей зарубежного баховедения – немецкоязычной и англоязычной. Авторы многих книг, статей, написанных на английском языке, родились и получили музыкальное образование в Европе, в частности, в Германии, а затем связали свою творческую жизнь с США. Их творческое наследие включает публикации о Бахе и на немецком, и на английском языках. В настоящем исследовании цитируются работы таких двуязычных музыковедов – Э. Бодки (E. Bodky), К. Гейрингера (K. Geiringer), А. Манна (A. Mann), М. Букофцера (M. Bukofzer), Кр. Вольфа (Chr. Wolff) и др. В обозначенном логическом ряду особое место занимают ссылки на научные публикации Р. Хилла (R. Hill), С. Криста (S. Crist), М. Бойда (M. Boyd), Р. Татлоу (R. Tatlow), Д. Шуленберга (D. Schulenberg) Х. Майстера (H. Meister) и др.

Цитирование суждений из трудов названных зарубежных авторов в настоящем исследовании связано, главным образом, с вопросами фактологии, проблемами историко-эстетического характера. Но аналитическая работа с нотным текстом основывается на традициях отечественного теоретического музыкознания, которые сложились в творчестве выдающихся представителей Московской и Санкт-Петербургской научных школ (Б. Асафьев, Т. Ливанова, Вл. Протопопов, С. Скребков, Ю. Тюлин, А. Должанский, М. Друскин, В.П. Бобровский. Ю. Холопов, М. Арановский, Б. Кац, А. Чугаев, А. Милка, Н. Симакова, Т. Шабалина. Е. Вязкова и др.).

В монографии уделяется внимание проблеме высоты тона во времена И.С. Баха, что детально изучается в современных лабораториях, отмечается особый вариант графической символики. В работе 112 нотных примеров, Список литературы включает 270 названий, из них 79 на иностранных языках. Ссылки на иностранные работы даются в авторском переводе на русский язык, а текст цитируемых источников представлен в сносках.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, а также всем интересующимся творчеством И.С. Баха.

Монография «Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха» была представлена на нескольких международных книжных выставках:

- XLIX Международная книжная выставка – серия «Фундаментальные научные издания» (Москва, 2022), получен Диплом лауреата;
- Франкфурт-на Майне;
- Нью-Йорк;
- Барселона;
- Гонконг.

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк третий

Вынося во главу угла определение ***festoso***, можно привести целую череду вербальных вариаций:

- немецкое *Fest* и итальянское *festivita* – празднество;
- немецкое *festlich* и итальянские *festante, festivo, festosamente, festoso, con festivita* – празднично, торжественно.

Подобно этому словесному изобилию, чрезвычайно большой раздел музыки Баха составило то, что выступает в сопряжении с представлениями о свете, радости и праздничных сторонах человеческого существования. Частично это уже было затронуто, когда в конце предыдущего очерка говорилось о некоторых явлениях баховской романтики, особенно в связи с серией трио-сонат для органа (*BWV* 525–530).

Светоносный дух творчества великого композитора находил своё преломление во множестве всевозможных граней. То могло быть спокойно-живительное излучение счастливой удовлетворённости сущим. Это представало порой в виде импозантного дворцового церемониала. Таков, к примеру, **Менуэт** из **Бранденбургского концерта № 1**, где внешне выдержанное в репрезентативно-декоративном характере торжественно-величавое шествие изнутри наполнено удивительной мягкостью и лиризмом очаровательной «женственности» (плавность линий и пастельные тона оркестрового звучания).

Или по контрасту такой ракурс. Прекрасная музыка **№ 9. Ария** из **Кантаты № 33**, на первый взгляд, может вызвать определённое замешательство в душе верующего человека: ведь речь здесь идёт о взаимоотношениях с Иисусом, однако характер музыкального высказывания носит абсолютно светский характер. Тем не менее, если вникнуть в суть произносимых слов *(«Как бы ни были греховны мои дела, Он всегда выслушивает мои просьбы и величает себя моим Отцом»)*, то окажется, что проситель всецело уповает на милость Господню и потому изъявляет полное довольство своим положением.

Вот откуда проистекает дивная душевная услада серенады-воспевания, чарующая непринуждённостью великолепной романсной кантилены с вторящим низкому женскому голосу контрапунктом скрипок тоже в «грудном» тембре и с бряцанием струн «гитары» аккомпанемента (*pizzicato* остальных струнных).

10. Кантата № 33 – № 3. Ария
Д.Хамари (2.42)

Отмеченные светские акценты не случайны, поскольку существенной гранью творчества Баха стало то, что было связано с чрезвычайно распространившимся в его время стилем *рококо*, который ставил своей целью быть лёгким, приятным, услаждать слух. Другое его название – *галантный стиль*, что служило в искусстве соответствием атмосфере придворной жизни с её учтивыми манерами, изяществом непринуждённого диалога, грациозностью жеста и позы. Всё это в музыкальном претворении обычно выливалось в формы утончённой миниатюры, чаще всего написанной для клавесина. Один из характерных образцов подобного стиля в баховском наследии – Гавот из Английской сюиты № 6.

Другой излюбленный в рококо тембр – флейта с её холодноватым тоном и блестящей серебристой окрашенностью. У Баха она солирует на протяжении всей оркестровой **Сюиты № 2**. Обратимся к этому произведению, чтобы убедиться в следующем: композитор великолепно умел претворять дух светскости с её изысканным шармом, но, в отличие от многих современников, работавших в подобной манере, его рококо отличала безусловная внутренняя содержательность.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что эта музыка, написанная в *h-moll*, подёрнута обаятельнейшим флёром меланхолии. Она могла обернуться элегичностью нежных признаний, когда звучат самые трепетные струны внутреннего мира, как происходит это в Сарабанде, или придать особую прелесть пленительной в своей хрупкости поэтике девичества, что находим в Рондо.

54. Сюита для оркестра № 2 – Рондо
К.Мюнхингер (1.06)

Композитор обнаруживает поразительную тонкость постижения примет аристократизма времён Барокко. Здесь это есть и в Бурре, но особенно хорошо чувствуется в Полонезе, с характерной для него деликатно преподносимой этикетностью грациозно-церемониального шествия.

55. Сюита для оркестра № 2 – Бурре
К.Мюнхингер (1.59)

56. Сюита для оркестра № 2 – Полонез
К.Мюнхингер (1.19)

В конечном счёте, все танцы данной сюиты склоняются к воспроизведению стихии развлечений, однако под руками Баха это приобретает несомненную одухотворённость, а образы веселья, шутливости, изящной светской игры наполняются достаточно значимым смыслом.

Композитор несомненно поддерживал общее для искусства рококо устремление к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как

выразился Георг Филипп Те́леман, ведущий из немецких композиторов, работавших в этом стиле, *«музыка должна пениться, как шампанское».* Но именно Бах, для которого это оказалось неизмеримо более частным моментом, дал лучшие образцы подобной манеры. Одно из свидетельств тому – популярнейшее *Badinerie*, завершающее Сюиту № 2. «Воркующая» здесь флейта буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

57. Сюита для оркестра № 2 – *Badinerie*

К.Мюнхингер (1.25)

* * *

Произведения стиля рококо входили составной частью в большой массив музыки Баха, связанной с раскрытием образом отдохновения и досуга. В продолжение только что сказанного о Сюите № 2 обратимся к танцевальным частям других оркестровых сюит, где в той же мере, но на иной стилистической основе воспроизводится стихия всякого рода развлечений. Не случайно эти произведения часто относят к «лёгкой» музыке, ссылаясь в том числе на французские обозначения финальных пьес Сюиты № 2 (*«Badinerie» – шутка* или *шалость*) и Сюиты № 4 (*«Rejouissance» – веселье* или *развлечение*).

В **Сюите № 1** хорошо ощутим привкус придворной старины с характерным для неё налётом церемонности, причём внутренняя серия светских «променадов» с их камерностью и достаточной интимностью тонких, деликатных изъявлений (Гавот, Форлана, Менуэт) выступает в обрамлении двух пар многолюдных шествий с чертами величавости (Увертюра, Куранта и Бурре, Паспье).

Сюита № 4 выдержана в современном для времени Баха колорите «большого стиля», что акцентировано пышным оркестровым нарядом (с тремя гобоями, тремя трубами и литаврами). Это цепь дворцовых презентаций, и практически всё здесь сводится к представительным «выходам» в виде различных вариантов торжественного танца-шествия. Таковы, вместе с Увертюрой, Бурре и Гавот – затем в Менуэте продемонстрирована галантность манер и торжественная нота звучит «под сурдину», а в упомянутом выше *«Rejouissance»* оживлённое парадное празднество сопровождается довольно бурными волеизъявлениями.

В противоположность только что рассмотренным опусам танцевальные части **Сюиты № 3** обращены не к «верхам», а к массе праздной толпы, выходящей на городские площади, и соответственно музыка приобретает черты плакатности и грубоватой характерности, что особенно ощутимо в Гавоте. В следующем затем Бурре умножение размашистой ритмической энергии танца превращает его в пляс, а финальная Жига с её шумным громогласием становится весёлым кружением в духе тарантеллы.

Переходя к преломлению тех же настроений в индивидуально-персональном ключе, обратимся к отдельным образцам из клавирных сюит. Допустим, **Французскую сюиту № 4** в сравнении с меланхоличными предшественницами (№№ 1, 2, 3) можно с полным основанием назвать сюитой досуга.

Главенствуют здесь деятельно-игровые состояния – в покойно-текучем движении Куранты, в скерцозно-танцевальных ритмах Гавота и Менуэта, в фольклорном наклонении Жиги как весёлой хороводной с «зазывными» фанфарами. Эти картинки беззаботного времяпровождения оттеняются мягким лиризмом Арии, который в Аллеманде и Сарабанде дополняется оттенком раздумчивости, поданной с артистическим шармом. А в целом то и другое отличает чрезвычайно обаятельный лёгкий, безоблачно-светлый тон.

Любопытна структура клавирной **Партиты № 1**, которую в содержательном отношении следует определить как сюиту отдохновений. Тон ей задаёт Прелюдия, выступающая в функции маленькой праздничной увертюры.

97. Партита для клавира № 1 – Прелюдия

С.Фейнберг (1.24)

Непосредственно в русле заданного тона в мягком прелюдийном движении и на той же игровой основе следуют Аллеманда и Куранта. Затем в Сарабанде и Менуэте делается отступление в плоскость двух по-разному поданных непринуждённых галантных бесед, где в опоре на распевную декламацию на передний план выдвигается прихотливая риторика рассуждений.

Жига вместе с прелюдийной фактурой возвращает исходное настроение очень живой и радостной игры в формах летучей арабески с виртуозным диалогом верхнего и нижнего голосов.

98. Партита для клавира № 1 – Жига

С.Фейнберг (2.03)

И независимо от вводимого контраста, во всех шести частях господствует поистине лучезарный колорит, нет ни малейшего намёка на какую-либо проблемность, а подчёркнутая тонкость изысканного светского изъяснения выдаёт жизненный почерк интеллигента времён Высокого Барокко, который пребывает в прекрасном расположении духа.

* * *

Присоединим к рассмотренным образцам отдельные показательные части из Английских сюит: это будут Гавот из Сюиты № 3, Паспье из Сюиты № 5 и Гавот из Сюиты № 6. Их объединяет то, что обычно относят к «юрисдикции» музыки эпохи Романтизма, а именно – *поэтизация танца*, что весьма ярко было представлено уже у Баха.

Эти элегантные жанровые зарисовки, выдержанные в тонах изысканной беседы, искусно расцвечены тонкой разработкой фактуры, соединяющей ясность гомофонного склада с затейливой прихотливостью диалога контрапунктов (подчас «по-русски» их хочется именовать подголосками). Пикантность и особую прелесть этой усладе светского времяпровождения придаёт сопряжение радужного света (даже в миноре) с приятным сердцу налётом лёгкой грусти.

90. Английская сюита № 3 – Гавот
А.Шифф (1.35)

92. Английская сюита № 5 – Паспье
А.Шифф (1.35)

94. Английская сюита № 6 – Гавот
Г.Гулд (1.32)

В некрологе, написанном Ф.Э.Бахом и И.Агриколой, читаем: *«Его натура тяготела к музыке серьёзной и глубокой, но когда представлялось нужным, он мог перестроиться на лёгкий и шутливый лад»*. И имеет смысл ещё раз напомнить французское *Badinerie* (*шутка, шалость)* как название скерцообразных пьес в сюитах тех времён, которым Бах с видимым удовольствием воспользовался в одной из удачнейших своих оркестровых пьес.

С точки зрения естественности и продуманности соединения серьёзности и шутливости примечателен драматургический «расчёт» в построении серий композиций для скрипки *solo* (перемежающие друг друга три сонаты и три партиты) и для виолончели *solo* (шесть сюит). Словно предусматривая возможность их исполнения как циклов, композитор сменяет напряжённость и глубину состояний в каждом из двух циклов на абсолютное «просветление» в их завершениях: Партита № 3 для скрипки (*BWV* 1006) и Сюита № 6 для виолончели (*BWV* 1012).

Первое из отмеченных сочинений впору назвать «Партитой веселья». Единственное отступление в этом танцевальном дивертисменте делается только в № 2 (Лур), где лирический рассказ ведётся с некоторой серьёзностью и интимной доверительностью. В остальном произведение насквозь пронизывает «легковесная» радость, преподносимая на искрящейся улыбке.

Начиная с Прелюда, большинство номеров написаны не просто в оживлённом движении – господствует моторика безостановочного *perpetuum mobile* в характере хороводного кружения. Кульминацию общей настроенности данного инструментального цикла даёт, пожалуй, *Gavotte en Rondeau* (то есть гавот в форме рондо), где размашистая ритмика подчёркивает атмосферу бесшабашного задора (словно бы навеселе, под хмельком), организующим стержнем которого становится многократное возвращение яркого, броского рефрена-пляса.

122. Партита для скрипки *solo* № 3 – Гавот
А.Грюмье (0,50)

Примерно то же находим и в последней из виолончельных сюит (её выдающийся интерпретатор М.Ростропович говорил относительно неё о впечатлении радости и триумфа), хотя здесь заметна бóльшая сдержанность проявле-

ний, а лучезарный свет в согласии с тембром инструмента представлен как бы в матовых тонах.

Кроме того, в её празднично-игровых состояниях хорошо ощутимо деятельно-созидательное начало и шире развёрнута сфера лирических чувствований с акцентом на раздумчивости и душевной открытости (№ 2 и № 4).

В целом, сюита написана в гораздо более свободной форме, чем остальные опусы этого ряда, и о степени свободы в частности говорит сочная жанровая картинка второго раздела из № 5, выписанная в народном духе (грубоватые притоптывания на звучаниях волыночного типа).

* * *

Последнее из соображений, высказанное по поводу сюит для виолончели *solo*, подводит к рассмотрению того, что можно определить как *баховский жанризм*. Композитор, который так впечатляюще раскрывал богатство интеллектуального мира и глубинный психологизм человеческой души, нередко «снисходил» к наблюдениям над сугубо земными проявлениями людской толчеи.

В рамках этой образной сферы можно услышать то, что ассоциируется с зарисовками бюргерского быта и хорошо известно по кантатам типа «Кофейной» или «Крестьянской», олицетворяющим простодушно-здоровое жизнеощущение с чертами характеристичности и терпкой грубоватости (скажем, хоральная прелюдия *BWV* 643, ария тенора из Кантаты № 134 или № 51 в «Страстях по Матфею»).

По части клавирных вещей в подобном роде можно привести Гавот из Французской сюиты № 5 или Бурре II из Английской сюиты № 2, фольклорные истоки которого совершенно очевидны в простодушной угловатости выплясывания, напоминающей что-то от «медвежьих ухваток».

88. Английская сюита № 2 – Бурре II

А.Куртис (1.09)

В ряде случаев слушатель сталкивается не просто с жизнерадостной, но и с откровенно весёлой музыкой, а также с тем, что резонно обозначить термином *buffa*, поскольку налицо признаки комизма и комикования. Таковы, к примеру, теноровые арии из кантат № 43 и № 177 и, конечно же, ещё более то, что предназначено для баса – как № 5. Ария из Магнификата *D-dur* (*BWV* 243), где персонаж благодарствует за благо, *«что сотворил мне Сильный, и свято имя Его»*, с открыто просторечной характеристичностью, которая поддержана забавно «бубнящим» фаготом (лейттембр данной части).

Довольно много образцов буффонности находим в органных хоральных прелюдиях. Допустим, в той из них, которая именуется «Десять заповедей» (*BWV* 679), в насыщенной фактурной массе с её открыто бесшабашным выплясыванием совершенно растворяется хоральная мелодия, «спрятанная» в средних голосах.

Большинство «Шюблеровских хоралов» представляют собой живые комедийные сценки. Их несколько тяжеловесный юмор зачастую имеет фольклорное происхождение, и возникает впечатление, что Бах нередко добродушно подтрунивает над неповоротливостью сельского увальня.

66. Хоральная прелюдия (*BWV* 645)
М.Шапюи́ (1.21)

Совершенно особое место в сфере баховского жанризма занимает большая группа инструментальных миниатюр, которые правомерно обозначить словом *питтореска* (итал. *pittoresco*, франц. *pittoresaque – живописный*). Это, действительно, чрезвычайно живописные зарисовки, полные неистощимой выдумки, нарядные и радужные по колориту. В сущности, они представляют собой своеобразные скерцо, очень прихотливые по характеру, чисто игровые по настроению, обаятельные в своей беззаботности, часто сверкающие «солнечными зайчиками» (см. хоральные прелюдии *BWV* 650, 655, 664, 668).

67. Хоральная прелюдия (*BWV* 650)
Л.Дигрис (1.09)

Порой подобные «безделицы» настолько искусно расцвечены и затейливо орнаментированы красочной игрой бегущих фигураций и звончатых эффектов, что воспринимаются как «музыкальные шкатулки». Таковы, к примеру, хоральные прелюдии *BWV* 676, 688, 734 и в их ряду находим «сказочку» (*BWV* 711), в которой над шутливо-праздничным, очень подвижным авторским материалом не более чем «пунктиром» напоминает о себе «монодия» хорала *(«Allen Gott…» – «Только Бог в сердце – майское цветение»)*, так что о каком-либо молебне не может быть и речи.

69. Хоральная прелюдия (*BWV* 711)
М.Шапюи (1.21)

Переходя к аналогичным образам в клавирной музыке, отметим в ХТК I неугомонно-радостную моторику Прелюдии *D-dur*, пронизанные ощущением чудесно-притягательного лирические питторески Прелюдии и фуги *A-dur*, и остановимся подробнее на **Токкате *D-dur*** (*BWV* 912). По складу своему это танец-скерцо, но к тому же и каприс, и бурлеска. Столь разноликие свойства определяют облик виртуозно построенной пикантно-озорной театральной сценки с её яркими контрастами, диалогами «персонажей», включая отзвуки «площадной» музыки и неоднократное использование нарочито «неклавирного» звукоизобразительного приёма тремоло.

103. Токката *D-dur* (*BWV* 912)
Г.Гулд (1.39)

Итак, исходя из вышесказанного, можно утверждать, что творчество Баха весьма и весьма было наполнено тем, что составляет отраду человеческого существования. Музыка композитора открывала удивительно радостный и радужный мир с его шутливостью и весельем, беспечностью и беззаботностью. Сопутствовали этому поразительная живость, затейливость и, конечно же, игровое начало во всевозможных его проявлениях.

В подтверждение того факта, что *homo ludens* был излюбленным героем музыки Баха, можно к названной выше массе произведений присоединить хоральные прелюдии *BWV* 602, 605, 606, 631, 677 с их опорой на танцевальные, а иногда и открыто плясовые ритмы. В том же роде написаны многие лёгкие, «летучие» по фактуре куранты из клавирных сюит или прелюдии, подобные *B-dur* из ХТК I и *gis-moll* из ХТК II, а также органные диптих Прелюдия и фуга *G-dur* (*BWV* 550) и триптих Токката, адажио и фуга *C-dur* (*BWV* 564), в котором крайние части, будучи шутливыми фантазиями в духе весенних хороводных, заведомо перекрывают элегические медитации *Adagio*.

При этом обращает на себя внимание «вольность» композитора: его влечение к воспроизведению подобных сторон жизни было настолько сильным, что постоянно захватывало в свою орбиту и произведения духовной тематики. Свидетельств тому приводилось уже множество, которое дополним показательными примерами из **Мессы *h-moll***.

Её II часть *(Christe eleison)* – восхитительное *grazioso* дуэта двух сопрано, светлое и беспечное по тону в своей лёгкости и нежности, а также в свободе звукового письма (изысканная вязь двух голосов с присоединением контрапунктов инструментов оркестра), чем оно смыкается со светским шармом рококо.

Близок к этому *Domine Deus («Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца»)* VII части: на этот раз дуэт сопрано и тенора, передающий неизъяснимый восторг божественного поклонения посредством радужного сияния прозрачной, нежной звукописи с мягким танцевальным наигрышем флейт в высоком «ласточкином» регистре.

Отмеченное в названных частях находит продолжение в дуэте сопрано и альта XIV части *(Et in unum Dominum – «Верую и во Единого Господа Иисуса Христа»)*, где в тексте композитора, по-видимому, более всего занимало сказанное про Христа, как *«Света, рождённого от Света»*, то есть от Бога Отца.

* * *

Уже из предшествующего изложения можно было заключить, что Иоганн Себастьян Бах, пожалуй, как никто другой, сумел ярко раскрыть жизнелюбие своей эпохи, что находилось в резко выраженном противостоянии к столь же характерному для неё сгущённому драматизму и нередко трагизму мировосприятия (как хорошо известно, и это великий композитор передавал не менее впечатляюще).

Так, светоносной радостью наполнены у него новогодние и рождественские хоралы (*BWV* 599–617) из «Органной тетради». С величайшим блажен-

ством отдавая всё в себе Господу, в **№ 19. Ария** из **«Страстей по Матфею»** сопрано в сопровождении пасторальной «подтанцовки» дуэта гобоев делает это в самом счастливом расположении духа и в самых радужных тонах. В **Кантате № 11** (она же – Оратория на Вознесение Христово) всё определяет арка крайних частей (№ 1. Хор и № 9. Хорал), в которых через эмоции восторженного воодушевления и праздничной приподнятости передаётся поразительно радостное жизнеощущение.

И к сказанному присоединим два случая кажущегося смыслового «несоответствия».

№ 2. Ария сопрано из духовной **Кантаты № 68** может удивить своей сугубо светской настроенностью и грациозностью предельно беззаботного тонуса, что поддержано лёгким танцевальным ритмом сопровождения, который вырывается на поверхность в завершающем инструментальном фугато. Однако изъявление радости подобного рода вполне оправдано характером текста: *«О сердце моё, ликуй, пой, веселись – ибо твой Иисус с тобой! Прочь горе, прочь стенанья, я говорю вам только: мой Иисус со мной!»*

Так же и то, что представлено в **№ 2. Ария (Дуэт)** из **Кантаты № 78**, может показаться совершенно неожиданным для этой семичастной композиции, с характерным для неё господством сумрачной, порой заведомо аскетичной религиозной образности, и столь же неожиданным для представлений о *духовной* кантате. В поистине дерзком контрасте к окружающим частям здесь возникает прорыв яркого, ничем не замутнённого света радости, ошеломляющей лёгкости настроения с его опорой на открыто танцевальный ритм.

Казалось бы, на духовное намекает тембр органа, который поддержан виолончелью и виолоне (контрабасовая виола), но в реальности получается так, что звучание дуэта женских голосов с присущим им шармом и элегантностью парит над сочным жанризмом «выплясывания» инструментального сопровождения, а в целом эта чудеснейшая страница баховского творчества безусловно отвечает словам *«Да осияет радостию нас Твой милостивый лик!»*

Помимо соответствующего авторской партитуре исполнения дуэтом сопрано и альта, ниже приводится и полная запись данного номера хором мальчиков, чистые, «ангельские» тембры которых придают звучанию особую прелесть.

16. Кантата № 78 – № 2. Ария (Дуэт)
С.Сондецкис (1.49)

17. Кантата № 78 – № 2. Ария (Дуэт)
А.Свешников (5.54)

Подобные примеры можно множить и множить, но перейдём к собственно светским жанрам.

Из клавирных композиций в рассматриваемом отношении выделяются Французская сюита № 5 и две партиты – № 4 и № 5. Господствующие в них активно-деятельные проявления жизненной радости, причём нередко весьма бур-

ные (как, например, в Куранте, Бурре и Жиге из Французской сюиты № 5), оттеняются состояниями лирического блаженства-созерцания (особенно в сарабандах) и дополняются торжественными шествиями, изысканными скерцо, обрисовкой светских раутов либо виртуозной круговертью бравурного веселья с юмористическими штрихами и вкраплениями фольклорных элементов.

96. Французская сюита № 5 – Гавот
А.Куртис (1.18)

* * *

Чувством радости в различных её преломлениях наполнены оркестровые сюиты и особенно Бранденбургские концерты – к слову, вся серия концертов написана в мажорных тональностях *(F, F, G, G, D, B)*. Четвёртый из них можно назвать «Радужным», поскольку его тембровый наряд определяет «воркующее» серебро дуэта блок-флейт, солирующих в сопровождении нежного «акварельного» звучания струнных.

51. Бранденбургский концерт № 4 – I часть
Г.Караян (1.29)

Неутолимая жажда жизни, отличающая «персонажей» музыки Баха, нашла своё выражение в нескончаемой череде праздничных картин. Он был способен разворачивать их независимо от масштаба и фактурного наполнения композиций. Достаточно на этот счёт услышать хоральные прелюдии *BWV* 600, 604, 649 и особенно «пасхальную звонницу» *BWV* 651, в которой всё блещет, лучится нарядными красками, вызванивая в колокола и колокольцы.

Ещё более яркий пример – из жанра клавирных миниатюр, которые именуются «маленькими прелюдиями». И оказывается, что изысканный, хрупкий клавесин в руках мастера может дать шумное, сверхнасыщенное громогласие, передающее бурный водоворот многолюдной площади.

113. Маленькая прелюдия *C-dur* (*BWV* 933)
А.Любимов (1.21)

По части выдающегося мастерства можно привести также **Кантату № 51**, которая не может не поразить тем, что, кратко оттенив происходящее приливом лирической нежности в Речитативе и Арии (№№ 2–3), композитор, ограниченный ресурсами единственной певицы (сопрано), а в заключительной части и единственного слова *(Alleluia)*, находит в остальных частях возможным передать экстатическое состояние праздничного славословия от лица всех живущих *(«Небо и мир и всякое в них сущее творенье возносят Ему хвалу»)*.

Но, разумеется, максимального эффекта праздничное живописание достигает, когда вводится весь возможный потенциал «многогласия», то есть хор и полный состав оркестра. Так, в **№ 1. Хор** из **Кантаты № 137** живо и ярко ри-

суется картина того, как городская толпа горячо откликнулась на призыв во славу Господа: *«Составим хор, воскликнем арфой и псалтырью – пусть музыка звучит!»* Менуэт здесь подаётся как народный танец, «сдобренный» задорными синкопами. Шумная энергия празднества высвечена звучными перекличками труб, гобоев и струнных, оттеняемых гулкими ударами литавр.

19. Кантата № 137 – № 1. Хор
К.Рихтер (1.42)

Свою роль может играть и композиционный расчёт. К примеру, в **Кантате № 34**, как это нередко происходит в произведениях данного жанра, определяющую содержательную нагрузку берут на себя крайние, хоровые части. Вот и здесь № 1 *(«О вечный огонь, о источник любви! Зажги сердца наши и освяти!»)* и № 5 *(«Благодарите Господа: печётся Он о нас, могущественно действует благодать Его»)* – две монументальные праздничные фрески ораториального масштаба с исключительной энергией и несравненным воодушевлением торжественно прославляющие благодать бытия.

Кантата № 31 драматургически решена следующим образом: в сольных высказываниях её средних частей (№№ 3–8) в различных оттенках раздумий и осмыслений ведётся обсуждение пасхальных событий, но главное сосредоточено в оркестрово-хоровой арке №№ 1–2 и № 9, самым непосредственным образом рисующих картину всеобщего празднества Воскресения Христова *(«Небеса веселятся, земля ликует»).* Первые из них великолепно передают энергию ликования с активнейшей аллилуйной вокализацией и фанфарами высоких труб, а эпилог подытоживает сказанное торжественным хоралом славления. И остаётся только лишний раз поражаться тому, какие яркие солнечные краски находит композитор для утверждения радости жизни!

* * *

И тем более свои краски подобного рода находил композитор для светских кантат.

В праздничной **Кантате № 205** («Умиротворённый Эол») оттеняющий контраст вре́менного «осерьёзнивания» в трёх ариях среднего раздела композиции (№№ 5, 7, 9) охватывается двумя кольцами радостных эмоций: сольные высказывания №№ 3 и 13 с их более сдержанными изъявлениями жизненного восторга и арка хоровых номеров 1 и 15, в которых передаётся бурный энтузиазм всеобщего ликования, что поддержано энергичнейшей вокализацией и звонким блеском труб (промежуточные речитативы чётных номеров выступают в роли разъясняющих связок).

Ещё более всепроникающей праздничная настроенность оказывается в **Кантате № 215** («Славь своё счастье, благословенная Саксония»), где цепь изъявлений радости идёт от торжественной «виватности» вступительной части к ликующим славословиям заключительного хора.

Говоря о кантате, как ведущем жанре баховского творчества, можно утверждать, что сложилась особая разновидность, которую можно именовать *кантата-festoso*. И почти непременной их принадлежностью становились трубы *clarino* (или как часто их называют, баховские трубы).

Clarino (итал. *светлый*) – инструмент высокого строя и не просто «светлый», а сияющий и даже ослепительный в фанфарах предельного регистра. Это замечательно представлено, например, в таких *festosi*, как **Кантата № 51** *(«О Боже! Как блаженны мы в нашей вере! Но сколь блаженнее мы станем, когда после земной юдóли сей с Тобою будем в небе!»)* и **Кантата № 63** (на праздник Рождества Христова – *«Запечатлейте день сей, христиане…»*).

Подчас в подобных кантатах настолько ощутимо вовлекаются приёмы зримой изобразительности, что создаётся впечатление сценического действа. Так, одночастная **Кантата № 50** написана на праздник Михаила Архангела и всех Сил Небесных в честь их победы над дьявольским сонмом *(«Ныне настало спасение и царство Бога нашего, ибо низвержен клеветавший пред Ним»)* и всеми средствами (в том числе используя возможности двухxорного письма) реализуется шумная игровая атмосфера, обрисовка пёстрого многолюдия радостной толчеи, что как бы подразумевает потенцию театрализованного действа.

При внимательном рассмотрении в линии *festoso* оказывается и целый ряд произведений других жанров. Допустим, в их число несомненно входит **Магни́фикат *D-dur*** (*BWV* 243). Его композиция построена симметрично – причём, таким образом, что после каждого из хоров следуют по два высказывания солистов (одно из них обязательно в форме дуэта).

Определённая симметричность соблюдена и в числовом отношении: таких высказываний шесть, как и шесть *festosi* в их различных градациях сосредоточены в хорах, оттеняемых контрастами *soli*. Чёткость этих контрастов овеществляется уже самим различием фактурного наполнения: подчёркнуто камерная звуковая ткань одних и мощная «туттийность» других, что дополняется лирической сущностью первых. Таковы прежде всего арии альта (№ 2 и № 9) с их безоблачной радостью, радужной пасторальностью и грациозным танцевальным складом.

Пожалуй, самый сильный из контрастов находим в дуэте № 6 (*«И милость Его в роды родов к боящимся Его»*), где ключевое *misericordial* с добавлением слова *«боящиеся»* у сближенных по регистру альта и тенора рождают нежное *lamento*, «слезу» которого поддерживает меланхоличное звучание флейт и струнных с сурдинами.

43. Магнификат – № 6. Дуэт
Х.Риллинг (2.19)

Свои контрасты присутствуют и собственно в хорах, составляющих драматургический каркас *festoso*. Опять-таки самый ощутимый из них представлен в № 10 (только женская группа хора), который в другой авторской редакции

обозначен как *Terzetto* (сопрано I, II и альт), что вовсе не случайно. Эта часть во многом примыкает к камерным номерам в своей лирической проникновенности и, подобно только что упомянутому дуэту, также *«воспомянув милость» (recordatus misericordiae*).

Другой контраст, вводимый в хорах, объясняется в № 4 фразой *«… все роды»,* которую композитор отделил от текста предыдущей арии *(«… что призрел Он на смирение рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды»)* и наделил напряжённостью интонирования, дабы акцентировать императив долженствования народов Земли по отношению к Деве Марии.

В остальном хоровой массив Магнификата совершенно един. Праздничное ликование, потоки всеобщей радости, возносимые от земли к небесам тожественные возглашения-славословия, выливающиеся в конечном счёте в бурное жизнеутверждение и лучезарную песнь во имя бытия – вот чему здесь служат стремительные, упругие ритмы фактуры с её моторной пульсацией, интенсивнейшая вокализация в хоровых голосах, ресурсы большого оркестра, усиленного органом и в котором так выделяются звонкие фанфары трёх труб *clarino*.

Резюмирующую роль в развороте этого светоносного действа играет арка от вступительного хора-увертюры к построенной на том же тематическом материале коде финала, где Бах присоединяет к основному тексту предыдущих частей гимническую *Gloria* («Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу. Аминь»).

* * *

Во многом тяготеет к *festoso* **Месса *h-moll***. Так, в частности после горестных *lamenti* XV и XVI частей XVII-я *(Et resurrexit – «И воскрес…»)* вторгается ослепительным взрывом всеобщего праздничного ликования и энергичнейших славлений в упругих ритмах стремительного шага, с блеском фанфар медных духовых и грохотом литавр, что увенчивается яркой оркестровой кодой с мощными гимническими провозглашениями.

Самым грандиозным *festoso* в наследии Баха стала **Рождественская оратория** (*BWV* 248). Её радостная настроенность всецело соответствует заявленному вербальному посылу – Рождество. Эта настроенность является определяющей не только в главенствующих здесь хоровых сценах, но и в массе сольных и ансамблевых номеров (к примеру, из самых первых – в ариях № 4 и № 8).

Ярким зачином, закладывающим фундамент *festlich*, является широко развёрнутая картина праздничного торжества, воссозданная во вступительном **№ 1. Хор**. В обрисованном здесь радостном действе людскому многолюдью отвечает не только «многогласие» партитуры, но и её шумное «громогласие», которое базируется на нарядной красочности большого оркестра с обилием духовых (по паре флейт, гобоев, гобоев д’амур, гобоев да кавча и валторн плюс три трубы) и на чрезвычайно активной роли грохочущих литавр (вплоть до моментов их «солирования»), так что возникает впечатление происходящего на открытом воздухе в некоем огромном пространстве.

44. Рождественская оратория – № 1. Хор
П.Шрейер (3.00)

Эту радостно-лучезарную данность дополняют два существенные акцента. Время от времени звучат величаво-серьёзные хоралы, напоминающие о сакральном предназначении торжественного ликования, а в заключительном № 64 воспаряющие ввысь фразы хорального напева как бы освящают кипящее на земле человеческое празднество.

Второй акцент связан с многообразно представленными в оратории пасторальными образами, сутью которых, в конечном счёте, становится идея жизненной благодати, царящего мира и покоя (очень показательны в данном отношении нежные, тихие «колыбельные» № 10. *Sinfonia* и № 17. Ария альта).

Но, разумеется, безусловно господствует открытое выражение праздничного тонуса, причём в силу того, что ему придан чрезвычайно динамичный характер, нередко складывается образ всеобщего деятельного процесса с его незамирающим пульсом, с его «мотором» энергичнейшего движения. При этом обрисованная таким образом «радость труда» порой своеобразно скрещивается с танцевальной ритмикой – как, скажем, в **№ 43. Хор**, который вырастает в праздничный хоровод большой толпы, а хоровое пение *non legato* подчёркивает «приплясывающий» характер всенародного действа.

45. Рождественская оратория – № 43. Хор
О.Йохум (2.08)

Думается, что представленная панорама в полной мере засвидетельствовала следующее: в согласии с чрезвычайно свойственной эпохе Барокко заострённостью смысловых антитез в музыке Иоганна Себастьяна Баха полыханию драматических коллизий было ярко противопоставлено сияние света и радости.

Наталья Смирнова (Саратов)

Сравнительный анализ исполнительских прочтений на примере «Хроматической фантазии и фуги» И.С.Баха

Возникновение новых исполнительских традиций является прерогативой музыкальных вузов, где происходит процесс приращения новых смыслов в нотных текстах, имеющих традиции толкования и воплощения. Молодые музыканты должны быть вооружены современными научными и творческими знаниями, способными реализовать профессиональную компетентность на качественно новом уровне.

Среди достаточно известных методов повышения профессиональных компетенций молодых специалистов выделим сравнительный анализ исполнительских прочтений на примере «Хроматической фантазии и фуги» И. С. Баха. Актуальность обращения к поздне-барочной теме обуславливается парадоксальностью восприятия старинной музыки в наше время.

С одной стороны, проводятся фестивали стариной музыки, организуются дополнительные специализации в музыкальных вузах для пианистов, чтобы они могли освоить барочные инструменты (орган и клавесин) и т. д. Однако при повышении уровня востребованности, барочная музыка в целом и клавирные произведения И. С. Баха остаются предметом ожесточенных споров, затрагивающих академические, педагогические, интерпретационные интересы.

Происходит это потому, что многие вопросы, которые всем достаточно известны, продолжают волновать современных музыкантов, так как они не находят для себя однозначных ответов. Насколько важно приближаться или отдаляться от времени создания произведений? Насколько следует приближать звучание фортепиано к аутентичным инструментам? Насколько следует учитывать уровень современной аудитории, обладающей иными музыкальными стереотипами, владеющей новым слуховым багажом.

Таким образом, можно констатировать факт недостаточной «встроенности» старинной музыки в общие подходы современного музыкального образования. Вторая причина споров и дискуссий обусловлена возросшей ролью исполнительского стиля, где на новом уровне концентрируются исторические и современные тенденции.

Выбор в качестве материала для сравнительного анализа **«Хроматической фантазии и фуги»** И. С. Баха обусловлен тем, что это репертуарная пьеса, привлекающая внимание обучающейся молодёжи и концертирующих артистов. Кроме того, это произведение отличается тем, что в разных копиях, автографах, обработках и редакциях существуют принципиальные разночтения. Заметим,

что одними из отечественных редакций «Хроматической фантазии и фуги» стали редакции А. Б. Гольденвейзера и Л. И. Ройзмана.

Прежде всего, обратимся к нотному тексту и определим клавишную принадлежность сочинения, так как это считалось целесообразным во времена Баха и совпадает с тенденциями сегодняшнего дня. Подчеркнём, что это помогает выстроить современному пианисту не только содержательные аспекты, но прежде всего, настроить двигательную систему игровых навыков.

Клавесинное происхождение «Хроматической фантазии и фуги» считается доказанным фактом. В нотном тексте И. С. Бах нигде не выписал указания на так называемый Bebug и Tragen di Tone, с помощью которых в клавикордной литературе обозначалась пальцевая вибрация, допустимая только на клавикорде и исключённая на клавесине.

Среди элементов формообразования фантазии отметим три основных: контрастно-составной, прелюдирующий и речитативный. Контрасты в большей степени характерны для клавесина, импровизационный и речитативный типы изложения используются на разных клавишных инструментах. Фактурный план многогранен, в него вписаны технические формулы гамм, арпеджий, аккордов, где они демонстрируют игровую логику в тончайших нюансах модуляционных смещений и искусной ритмической огранке. В «Хроматической фантазии» отразилась одна из стилевых черт барокко, воспроизводящая «неправильные» красоты нового «причудливого» стиля, пришедшего на смену гармонической поэтике Ренессанса.

С одной стороны, мы понимаем, что нотная запись «Хроматической фантазии и фуги» как константный объект, характеризуется неизменностью и структурной устойчивостью, которые представляют эту пьесу во все исторические времена. С другой стороны, мы чувствуем противостояние разных стилевых элементов, вобравших в себя романтическую возвышенность готики, одухотворённость ренессансного стиля, экспрессию барокко, рационализм классицизма. Выбор, как всегда, находится у интерпретатора, поэтому сравнительный анализ исполнительских текстов способен «нивелировать» заметную разницу. Он позволяет уточнить, насколько нотная запись была подвержена изменениям в разные периоды исторического времени; как отдельный исполнитель понимает не только схему произведения, но избирает те или иные выразительные средства.

Целесообразно не только выделить и описать разночтения, но определить credo музыканта, найти ответы на вопросы, почему он трактует именно так, а не иначе, использует конкретные средства, понимая, что многое не определено нотной схемой. Основной вопрос, почему так, а не иначе он интерпретирует «Хроматическую фантазию и фугу»?

Доступные исполнительские тексты – В. Ландовска, Э. Фишер, Г. Гульд, М. Юдина и другие – существенно отличаются друг от друга. П. Хиндемит, комментируя этот факт, заметил, «на протяжении двух столетий, прошедших со времени Баха, каждое следующее поколение рассматривало его искусство с собственной точки зрения» [5, p. 8].

Польская пианистка **В. Ландовска** вернула клавесин на концертную сцену в начале XX века. Целесообразно изучить её взгляды на историю и теорию клавесинного искусства. Она предпочитала клавесин фабрики «Плейель». Обратим внимание на историю и технико-динамические характеристики этого инструмента. «Плейель» («Plevel») – знаменитая французская фирма музыкальных инструментов, основана в 1807 году в пригороде Парижа, названа в честь Игнаца Плейеля. В 1887 году она перешла к другому хозяину Г. Леону; главный инженер-акустик М. Лами, заметный тем, что именно он внедрил в композиторский «обиход» хроматическую арфу, а в 1912 году построил концертный двух мануальный клавесин по проекту В. Ландовской, с которым она практически не расставалась. От других клавесинов этот инструмент отличался сильным натяжением стальных струн и мощной металлической рамой, обеспечивавшими звук, превосходивший громкостью все известные клавесины. Чтобы услышать звучание этого клавесина, целесообразно обратится к архивным баховским записям (2011), сделанными В. Ландовской по заказу компании Paradizo в 1935–1936 годах во Франции.

В подходе к исполнению «Хроматической фантазии и фуги» В. Ландовска руководствуется собственным пониманием: «Я отсекаю интерпретации других исполнителей. Я добиваюсь большего, слушая свои собственные» [3, с. 392].

Для характеристики этой артистки следует добавить, что в начале XX века (1903 и 1905 годы) она выступает с концертами, посвящёнными И. С. Баху и Ф. Куперену. В последнем случае большинство исследователей считает, что был первый монографический концерт, полностью посвящённый произведениям для клавесина, созданным Ф. Купереном. В рамках настоящей статьи дополним, что фирма «Мелодия» выпустила в серии «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства» двойной альбом грампластинок: I диск – Ф. Куперен; II диск – И. С. Бах.

Исполнительские тексты обнаруживают близость двух мастеров. Не слишком сложно привести доказательства этой «связи». И. С. Бах блестяще знал практику исполнения клавесинных пьес, в том числе, и Ф. Куперена. Так, в баховских рукописях хранятся купереновские копии. Вторая нотная тетрадь А. М. Бах содержит пьесы «Жнецы» – «Les Moissonneurs», которая в тетради озаглавлена как Рондо B-dur Ф. Куперена.

Заметно родство формообразующих принципов, тематических и фактурных деталей в прелюдиях и фугах Cis-dur, Fis-dur, G-dur I тома «Хорошо темперированного клавира». Если изучить историю вопроса, то заметим тождество с купереновскими пьесами «Багатели» и «Развлечения».

В рамках статьи необходимо прояснить парадоксальность соотношения композитора и исполнителя к нотной записи. Так, известно, что Бах по этому поводу ничего не писал, однако Куперен [2] стремился оградить нотный текст от действий исполнителя: использовал ремарки, орнаментировал и расшифровал украшения в таблицах, изложил принципы аппликатуры и т. д.

В. Ландовска обладала принципиально иным взглядом. Она считала, что в эпоху господства искусства импровизации, а это отличительный признак барокко, чрезмерно фиксированные тексты не приемлемы, так как они рассчитаны на импровизацию. Поэтому она выделяла исполнительскую инициативу, так как была уверена, что нотная запись не может считаться окончательной и не подлежащей исправлению интерпретатора.

В то же время, она подчёркивала: «Я консультируюсь с как можно большим количеством документов. […] Усвоенные и ассимилированные они работают во мне идут своим собственным путём. Я не думаю больше о них. Я даю им возможность действовать. Чем больше моя документация, тем более лёгкой и свободной я себя ощущаю» [3, с. 394]. И далее она продолжала: «Сколько раз случалось, что Куперен или Пахельбель проясняли мне какую-нибудь фразу Баха, по поводу которой я пребывала в крайней нерешительности» [3, с. 89].

Швейцарский пианист **Э. Фишер** считает, что клавирная музыка Баха произросла из вокально-хоровых корней; провозглашает тезис о певучести фортепиано, так как оно способно к воображаемому продолжению звука, чем отличается в сравнении с отрывистым звуком клавесина.

Вокальный генезис интерпретации заметен с самого начала «Хроматической фантазии и фуги». Э. Фишер играет в непривычной певуче-песенной манере, что придаёт отдельным эпизодам удивительное звучание, выделяет в фактуре неожиданные пластические детали. Вокально-хоровое звучание пианист воспроизводит теплотой тембрального звучания, пластичностью темпоритма, манерой фразировки.

Канадский пианист **Г. Гульд** в своей практически абсолютно новой редакции свободно обращается с нотным текстом, где кардинально меняются темпы и появляются пунктирные ритмы. Пианист использует расширяющееся звуковое пространство, благодаря безостановочному нагнетанию движения, учащённой ритмической пульсации, динамическим подъёмам. В репризе широко используется низкий регистр, аккордовое усложнение, повышает весомый характер артикуляции (ощутимо возникает образ органа).

Интерпретация Г. Гульда во многом изменила представления, исключив «наслоения» романтического искусства и позволив почувствовать специфические качества старинных инструментов. Пианист считает, что необходимо пожертвовать колористическими возможностями инструмента во имя ясности линий. Он выделяет отчётливо артикулированную фактуру в качестве одного из основных элементов баховского стиля.

М. Юдина обладает подлинной формотворческой инициативой, соотношение фантазии и фуги в её исполнительском тексте позволяет говорить о равноправии монументальных полотен. Выразительные средства пианистки подчёркивают пламенность, убеждённость, колоссальную волю, уникальную экспрессию. В частности, примером служит то, что, не сомневаясь, она добавляет басы на динамических подъёмах, изменяет текст в речитативе. Пианистка привлекает внимание подлинным пафосом, драматической виртуозностью, напори-

стостью голосоведения в фуге: «Это истинное ораторство, которое сейчас практически утрачено» [1].

В качестве выводов. Новая парадигма, утвердившаяся на образовательном, а также музыкально-исполнительском пространстве, актуализируется в росте интеллектуального начала. Повышая образованность молодых специалистов, необходимо использовать проблемные методы, среди которых хорошо зарекомендовал себя сравнительный метод разных исполнительских прочтений. Он выявляет субъективность воспринимающего реципиента, так как ценностный критерий зависит от личностных пристрастий, тем самым сравнительный анализ становится действенным средством повышения тезауруса исполнителя. Двойственность понимания баховских текстов и их исполнительских воспроизведений обусловлена невозможностью «точного» воспроизведения и требованием адекватного исполнения. «Нотный текст — объект константный и постоянный, однако он не является замкнутой на выполнении авторских указаний системой, требующей единственного и однозначного исполнительского прочтения. Он в обусловленных границах открыт для субъективного индивидуального восприятия, порождающего вариативный способ актуализации исполнительских текстов» [4, с. 38].

Литература

1. Васютинская Е. А. Мастера исполнительского искусства в интерпретациях клавирных сочинений И. С. Баха (Хроматическая фантазия и фуга ре минор) / Е. А. Васютинская // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. – С. 111–115. URL: http://e-koncept.ru/2016/86922.htm.

2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. с франц. О.А. Серовой-Хортик. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.

3. Ландовска В. О музыке. / Пер. с англ., послесловие, коммент. А. Е. Майкапара / В. Ландовска. – М. : Радуга, 1991. – 438 с.

4. Смирнова Н. М. Нерешенные загадки бетховенских текстов для фортепиано / Н. М. Смирнова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 3 (9). – С. 33– 41.

5. Hindemith P. J. S. Bach – Heritage and obligation. New Hawen. 1952.

Анна Недоспасова (Новосибирск), Гэ Шиюй (Китай)

Об изменениях исполнительских подходов в фортепианной трактовке сочинений И.С.Баха: Ланг Ланг играет «Гольдберг-вариации»

Подходы к интерпретации клавирной музыки И. С. Баха на фортепиано постоянно изменяются, эти перемены зависят от текущих эстетических и стилистических устремлений разных поколений музыкантов. Взгляды на то, как следует исполнять баховские сочинения, отражены в необозримом множестве публикаций, число которых продолжает расти. Несмотря на то, что декларируется верность традициям, наши представления о том, как следует играть Баха, остаются подвижными. Ярким примером этого является запись «Гольдберг-вариаций» в исполнении Ланг Ланга, 2020 г. Данная публикация ставит своей задачей дать оценку этого альбома, охарактеризовать результат, проявленный в интерпретации всемирно известного пианиста, обозначить тенденции в современном видении подходов к трактовке музыки И. С. Баха[6].

Прежде всего, напомним вехи исторической перспективы в отношении бытовавших «исполнительских протоколов» (термин Б. Хейнса). В XIX столетии клавирные сочинения И. С. Баха пианисты играли в русле романтического стиля, что послужило появлению разнообразных фортепианных обработок (транскрипций, переложений, исполнительских редакций оригинального текста). К музыке прошлого романтики, как и их предшественники, «относились с уважением, но как к чему-то старомодному, что требуется обновить и подогнать к современному стилю» [5, с. 47].

Такой взгляд сохранялся достаточно долго. Опубликованная Ф. Бузони в 1915 г. фортепианная транскрипция «Гольдберг-вариаций» показывает степень свободы обращения с текстом И. С. Баха, которую некоторые современные исследователи оценивают как бесцеремонную: «существующее единство цикла не было для Бузони достаточно явным и убедительным, редактор предпринял попытку его реорганизации: поменял в некоторых местах порядок вариаций, при этом исключив восемь из них совсем, опустил выписанные Бахом повторения колен каждой пьесы, а также сочинил собственную коду <...> баховская концепция построения цикла оказалась сильно искажена» [1, с. 107][7].

---

[6] Настоящая публикация основана на материалах следующей научной статьи: *Недоспасова А.П., Гэ Ш.,* Гольдберг-вариации в интерпретации Ланг Ланга: об изменениях «исполнительских протоколов» сочинений И.С. Баха. ARTE. №1, 2023. Красноярск, 2023. С. 42–48.

[7] По мнению авторов, действия Ф. Бузони вряд ли заслуживают столь резкой оценки. Переработка сочинений других композиторов как метод создания новых была широко распространена в практике доклассического музыкального искусства, когда произведения со-

Вторая половина XIX века отмечена формированием тенденций историзма. Так, великий русский пианист Антон Рубинштейн в цикле «исторических концертов» ставил своей целью стремление исполнять сочинения прошлого в «духе их авторов» [3, с. 56]. Как отмечает российский исследователь В. А. Шекалов, историзм оказал глубокое воздействие на музыкальную культуру XX века, «факты изучения, тем более, исполнения, сочинений прошлого наряду с современными стали показателем нового отношения к наследию, нового эстетического и этического уровня культуры» [4, с. 6].

Веяниями модернизма в первой половине XX века в трактовку музыки И. С. Баха была привнесена новая эстетика, его сочинения стали исполнять в сдержанной, строгой манере. Черты такого подхода можно проследить в аудиозаписях середины XX века, например, трактовках пианистов В. Гизекинга, С. Рихтера. Считалось, что исполнять нужно только то, что написано в нотах, и это весьма контрастировало с предшествующими взглядами романтиков, позволявших себе полную свободу в переработке старинных партитур. Отчасти на формирование модернизма повлияла деятельность музыкантов, пропагандирующих возвращение к инструментам барочной эпохи. Наибольшую известность среди исполнителей, продвигавших данную идею в собственной творческой деятельности, приобрели Альберт Швейцер (1875–1965), Арнольд Долмеч (1858–1940) и Ванда Ландовская (1879–1959).

Последняя известна также и тем, что дала жизнь т. н. «модернизированному» клавесину, – инструменту, разработанному и построенному фирмой «Плейель» в 1911 г. в соответствии с пожеланиями Ландовской. Ее игра на клавесине отличалась тяжелым туше, старательностью, ландовская играла «с дидактическим преувеличением человека, обучающего своих слушателей» [5, с. 16]. Свою лепту в распространение «дисциплинированных трактовок» музыки И. С. Баха внесло стремительное распространение звукозаписи, работа музыкантов в студии, стремление к техническому совершенству исполняемых сочинений. Пианисты второй половины XX века демонстрируют в своих трактовках такие качества как эмоциональная отстраненность, объективность, точность, ясность (Гленн Гульд, Андраш Шифф, Григорий Соколов и др.).

С 1960-х гг. получило развитие направление исторически информированного исполнительства (англ. – *historically informed performance)*, сделавшее возможным сосуществование академического исполнительского стиля и совершенно нового явления – попыток реконструкции утраченной исторической исполнительской практики. Исследовательская деятельность ученых-историков и музыковедов, публикация старинных трактатов и оригинальных сочинений, появление на концертной эстраде восстановленных исторических клавесинов и их реплик привели к росту массового интереса к исполнению клавирной музы-

---

здавались на основе существующих даже без указания автора источника переработки. В классическую эпоху и позднее автор обработки указывал свое имя рядом с именем автора исходного произведения, что сделал и Бузони. Таким образом, это, действительно, уже не баховская концепция, а концепция фортепианной пьесы Ф. Бузони, созданной на основе сочинения И.С. Баха.

ки на соответствующих эпохе инструментах[8]. Со временем стали изменяться и взгляды на интерпретацию клавирной музыки исполнителей академического направления, в частности, пианистов.

Одним из результатов этого процесса следует признать появление в 2020 году альбома «Гольдберг-вариаций» в исполнении Ланг Ланга. Альбом весьма показателен, – исполнение абсолютно фортепианное, но насыщено деталями, свидетельствующими о тщательном изучении барочной стилистики и специфики клавесинной игры. Интерес представляет не только интерпретация этого сочинения одним из самых выдающихся пианистов современности, но и история создания альбома вместе с современными методами популяризации данного продукта (т.е., классической музыки).

Использование всей шкалы современных информационных и медиа ресурсов позволяет пианисту удерживать безусловное лидерство среди коллег в академической музыкальной среде по числу любителей творчества этого китайскоамериканского артиста, – число его подписчиков превысило пятнадцать миллионов человек. К моменту выхода альбома Л. Ланг дал несколько интервью, записал небольшой многосерийный фильм об этапах своей работы, что позволило сделать зримым процесс подготовки проекта, привлечь к нему внимание самой широкой общественности.

Студийная запись «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха (BWV 988) была сделана Ланг Лангом на лейбле «Deutsche Grammophon» в 2020 году в Берлине. Затем состоялся концерт пианиста в Томаскирхе (Лейпциг), где была организована запись исполнения этого сочинения в формате видео *«live recording»* [9]. К моменту выхода альбома студийную и концертную версии Ланг Ланг решил выпустить в едином издании, – беспрецедентный случай в истории звукозаписи, событие не только для огромного числа поклонников творчества ланг ланга, но и для представителей академической музыкальной общественности. Интерес представляет возможность сравнить две исполнительские версии и услышать пианиста с известностью рок-звезды, пожалуй, в самой серьезной части репертуара. Но, самое главное, – это содержание альбома.

По словам критика М. Залесской, далеко не каждый исполнитель решается пройти этот «настоящий экзамен для любого интерпретатора. Испытание, в первую очередь, на чувство стиля и музыкальный вкус – как раз на то, что чаще всего ставят под сомнение у Ланг Ланга» [2]. Важным, весьма показательным качеством данного альбома является наличие в фортепианной трактовке стилистических черт, которые ранее не были свойственны современному исполнительскому протоколу в отношении интерпретации баховских сочинений.

---

[8] Вспомним хотя бы тот факт, что с 1950 г. в Лейпциге по инициативе Бах-Архива был учреждён (и проводится ныне) конкурс имени И. С. Баха, в котором клавесин присутствует наряду с фортепиано, органом, виолончелью и скрипкой.

[9] По признанию пианиста, выступление в церкви, где служил композитор и покоится его прах, имело для него совершенно особое значение и существенно повлияло на формирование эмоционального настроя в момент исполнения. О том, какие впечатления сопровождали Ланг Ланга во время подготовки к концерту и записи этого музыкального проекта, он рассказывает в серии документальных видеороликов на своем ютуб-канале.

Прежде чем перейти к анализу исполнения, следует отметить, что Ланг Ланг подошел к работе над «Гольдберг-вариациями» в зрелом возрасте (38 лет), с тщательностью опытного артиста, способного предложить собственную интересную концепцию. По признанию пианиста, сыграть одно из величайших произведений, когда-либо написанных для клавира, было мечтой всей его жизни. Впервые эту музыку он услышал в десять лет в исполнении Г. Гульда (речь идет о видеозаписи 1981 г.), и был впечатлен особенным отношением к артикуляции, орнаментике, динамике и контрастам, особой манерой интонирования баховского текста.

Пианист отмечает, что в дальнейшем существенное влияние на формирование его интерпретации этого сочинения оказали несколько музыкантов. Среди них Николаус Арнонкур (1929–2016), один из основателей и идеологов движения исторического исполнительства, дирижер, виолончелист. Именно ему на одном из зальцбургских фестивалей Ланг Ланг (которому в тот момент было 20 лет) во время неофициального прослушивания сыграл «Гольдберг-вариации» и услышал пожелание наполнить исполнение лирическим мелодизмом. Комментарий Н. Арнонкура – «вы играете Баха без воображения» – сопровождался его пением темы вариации №3, проникнутым сильнейшими эмоциями и искренней лирикой. Пианист вспоминает, что в тот момент он был совершенно ошеломлен эмоциями, которым прежде не считал возможным дать выход в музыке этого исторического стиля [6].

Известный немецкий исполнитель на старинных клавишных инструментах Андреас Штайер (р. 1955) акцентировал для Ланг Ланга важность научного подхода к исполнению музыки Баха, дающего возможность выйти на новый уровень мышления, понимания композиции и стилистического языка барокко. «Когда я встретил Штайера, он сказал мне, что это сочинение должно иметь сформированную стратегию исполнения. Ведь это не 10-ти, 30-минутная пьеса, или концерт. Вы должны все время держать свои карты в руках и не бросать их» [там же]. На трактовку «Гольдберг-вариаций» повлияло общение Ланг Ланга с известнейшими современными пианистами и дирижерами Кристофом Эшенбахом и Даниэлем Баренбоймом. Таким образом, шел поиск ответов на вопрос, – что во времена Баха было приемлемым в исполнительской практике, а что считалось неприемлемым.

Во время подготовки альбома «Гольдберг-вариаций» Ланг Ланг совершил паломничество в места, связанные с судьбой великого композитора. В Арнштадте он познакомился с оригинальным органом (1703 г.) и пробовал играть на нем. По его словам, звучание барочного органа вдохновляет на размышления о важности каждого звука и связей между ними, «это дает огромную радость, я чувствую пульс барочного стиля. «Гольдберг-вариации» – не просто пьеса для клавесина, я думаю, она связана и с органом тоже, являясь частью большой картины»[10]. В Лейпциге пианист посетил исследовательский научный центр

[10] Цитата из 2-го эпизода небольшого документального фильма, подготовленного к выходу альбома «Гольдберг-вариаций» Л Ланга и размещенного на ютуб канале пианиста (пер. с англ. авторов статьи).

«Бах-Архив», там он попробовал сыграть вариации на современном клавесине, изготовленном по модели оригинального старинного инструмента, знакомого И. С. Баху. Впечатления от посещения мест, связанных с жизнью и творчеством великого немецкого композитора, живо переданы Ланг Лангом в комментариях, запечатлевших его эмоции от соприкосновения с миром, где родились «Гольдберг-вариации».

Далее рассмотрим особенности исполнения пианистом этого сочинения. На клавесине одним из важнейших средств выразительности является агогика. Прямое перенесение клавесинной агогики в фортепианную дает, как правило, эффект приближения к романтическому исполнительскому стилю. Учитывая склонность Ланг Ланга к романтическому репертуару (что проявляется, в том числе, в ярком выражении им эмоций на сцене), следование барочному *tempo rubato* в его случае выглядит естественно. *Tempo rubato* – одно из основополагающих средств выразительности на инструментах с нединамической клавиатурой (орган, клавесин), в клавесинной игре достигается, в том числе, приемом свободного исполнения мелодии относительно аккомпанемента[11].

Совместное начало звука на клавесине в правой и левой руках является акцентным из-за щипковой природы его звукоизвлечения. Поэтому в музыке спокойного характера принято правой рукой немного запаздывать относительной ровной игры левой. К этой же сфере художественных приемов относится и клавесинный прием раскладывания (арпеджирования) аккордов. Использование *tempo rubato* Ланг Ланг демонстрирует в арии, а также в вариациях спокойного движения. Хотя динамическая клавиатура фортепиано позволяет исполнять аккомпанемент тише (здесь начало звука может быть легким, певучим и безакцентным), Ланг Ланг склоняется к барочной манере. Он насыщает агогической свободой интонирование коротких мотивов и фраз, что делает музыку действительно риторической, говорящей.

Украшения пианист исполняет в соответствии с правилами расшифровки, зафиксированными композитором в «Нотной тетради В. Ф. Баха» (1720). Ланг Ланг не скрывает, что его орнаментика была скорректирована барочными музыкантами. Он следует правилу в сдержанных пьесах исполнять украшения неспешно, с меньшим количеством биений (в сравнении с подвижной, энергичной музыкой), – так, чтобы исполнение орнаментики соответствовало характеру сочинения. Продолжительные трели, следуя клавирным традициям эпохи барокко, Ланг Ланг играет с постепенным ускорением биений и останавливается чуть ранее, чем заканчивается длительность, на которой она выписана.

При повторах текста в репризах пианист варьирует украшения с достаточной для этого стиля мерой. Интересно решено им удвоение темы в интервал терции и сексты во второй части вариации №7. В исполнении орнаментов ощущается дух свободной импровизации; пианист прав, когда говорит, – «если

[11] Напомним, что прием *tempo rubato* не было изобретением романтиков, упоминания о необходимой эластичности, гибкости в передаче музыкального метра и времени встречаются у Джулио Каччини (1602), Марена Мерсенна (1636), Франсуа Куперена (1716) и др.

исполнение орнаментики звучит так, будто все заранее спланировано, она теряет свое истинное значение» [6].

В вариации №25, «тихой кульминации» цикла, Ланг Ланг ставит рекорд не по скорости игры, как он это нередко делает, а, наоборот, по широте медленного движения. Если обычно эта вариация играется в пределах 6–7-ми минут, то данное исполнение выходит за рамки 10-ти минут.

В том, что касается педализации, отметим, что пианист виртуозно использует правую педаль, с ее помощью украшая и расцвечивая фортепианную фактуру, – это полупедаль, четверть-педаль и другие оттенки неглубокого нажатия. Мы слышим великолепный баланс в реализации выписанной т. н. «пальцевой педали» (удержанные, залигованные ноты), в сочетании с окрашиванием фактуры правой педалью. Это хорошо слышно в вариации №30, в ней благодаря возможностям фортепиано Ланг Ланг, к тому же, динамически «приподнимает» разные голоса фактуры, не теряя ее прозрачности, в то время как на инструментах с нединамической клавиатурой голоса звучат равноценно.

Артикуляционная техника пианиста выше всяких похвал, он демонстрирует безупречное владение самыми разнообразными приемами звукоизвлечения. И, как всегда, в его руках рояль звучит великолепно. Важно, что Ланг Ланг не стремится имитировать клавесин. Это совершенно справедливо, поскольку любой инструмент должен звучать в рамках своих художественных ресурсов, максимально раскрывая присущие ему достоинства. Легкое, красивое, благородное звучание «Стейнвея» в «Гольдберг-вариациях» весьма разнообразно. Так, виртуозная вариация №5 насыщена динамикой интенсивного интонирования, в вариации №6 в полифонической фактуре канона выпукло прослушиваются тембровые краски регистров рояля. Вариацию №7 пианист представляет галантной и игривой, словно воспоминание о задорной и бойкой жиге. Вариация №15 в его трактовке – это глубокомысленный и неспешный диалог-размышление, за ней следует яркая, насыщенная фанфарными фигурами вариация №16, написанная в жанре французской увертюры. Здесь Ланг Ланг использует басовое удвоение некоторых голосов, что придает ей органную красочность. Все это исполняется в пределах динамических градаций от *pianissimo* до *mezzo forte,* соблюдается стилистическое соответствие максимальным пределам клавесинного звучания.

Заключительную арию пианист играет весьма сдержанно, она длится почти шесть минут. Ланг Ланг словно оттягивает момент окончания цикла, прощания с ним. Трогательным выглядит завершение исполнения «Гольдберг-вариаций» в видео версии альбома из Томаскирхе. Искренность пианиста в проявлении глубоких чувств по отношению к музыке и ее автору очевидна, как очевиден столь же искренний и восторженный отклик аудитории слушателей концерта в церкви, где много лет служил И. С. Бах и где покоится прах великого композитора.

Говоря об итогах своей работы над альбомом, Ланг Ланг упоминает китайскую поговорку – «добавить глаза дракону» (фразеологизм, основанный на содержании одной из древних китайских легенд).

Однажды художник был приглашен разрисовать стены храма рисунками драконов. Он сделал эту работу за три дня, драконы выглядели словно живые. Но с близкого расстояния было видно, что они нарисованы без глаз. В ответ на вопросы об этом художник сказал, что нарисовать глаза нетрудно, но если они появятся, драконы сойдут со стен и улетят. Ему никто не поверил, и художник был вынужден взяться за кисть. После того, как были прорисованы глаза у второго дракона, поднялся ветер, засверкали молнии и загремел гром. Люди увидели, как два дракона вырвались из стены и поднялись в небо.

Выражение «добавить глаза дракону» означает сделать последний штрих, придать жизнь, энергию творению. Ланг Ланг, рассуждая о впечатлениях от прослушивания «Гольдберг-вариаций» в исполнении Г. Гульда и М. Перайи, Д. Баренбойма, А. Шиффа, Г. Соколова, говорит, – у них у всех «разные глаза». В своей работе над «Гольдберг-вариациями» он заявил, что все еще не выполнил свой последний штрих, и, несмотря на публикацию альбома, продолжает трудиться над этой задачей.

Вывод, который напрашивается после знакомства с альбомом Ланг Ланга, можно сформулировать следующим образом. Пианисту удалось совместить безупречное владение фортепиано со стилистикой барокко в пределах тех представлений, которые ныне сформированы на волне движения исторически информированного исполнительства. Его трактовка в полной мере задействует информационный ресурс, накопленный этим движением по части традиций исполнения доклассической музыки.

Безусловно, мы никогда не добьемся полного соответствия утраченной исполнительской практике трехсотлетней давности, но важен сам путь в сторону ее изучения, понимания и применения в репертуаре соответствующего исторического периода. Брюс Хейнс, один из музыкантов, стоявших у истоков движения исторического исполнительства, высказывал идею о том, что «стремясь к аутентичности, мы создаем нечто свое, абсолютно современное. Чего, кстати, нельзя достичь, оставаясь в сложившейся традиции» [5, с. 318]. Возрождение практики исполнения доклассической музыки, насчитывающее уже более чем полвека, ныне формирует некий новый общий стиль, – современный, непохожий на предшествующие, и фортепианный альбом Ланг Ланга тому весомое подтверждение.

Литература

1. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк iii: к истории интерпретаций и истолкований. Научный вестник московской консерватории. 2011. № 4. С. 106–127.

2. Залесская М. J. S. Bach. Lang Lang, «Goldberg-variations». DG de luxe edition / Музыкальная жизнь. релиз. url: https://muzlifemagazine.ru/johann-sebastian-bach-lang-lang-goldberg-variations-deutsche-grammophon-deluxe-edition/ (дата обращения 19.09.2022).

3. Рубинштейн А. О редактировании классиков. Литературное наследие. В 3-х тт. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. М., Музыка, 1983. 213 с.

3. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). – СПб: Наука, Сага, 2008. 256 с.

4. Хейнс Б. Конец старинной музыки : пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 384 с.

5. Barone J. Lang Lang piano Thunderer; Greets Bach’s Austere “Goldbergs” (Ланг Ланг, громовержец фортепиано, приветствует суровые «Гольдберг-вариации») The New York Times, 21 august 2020. URL: https://www.nytimes.com/2020/08/21/arts/music/lang-lang-bach-goldberg.html (дата обращения: 12.01.2023).

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк четвёртый

Сутью данного очерка сделаем понятие ***energetica*** (итал. *energetica – энергетика*) неразрывно связано с представлениями о жизнедеятельности, суть которой в приложении к музыкальному искусству автору уже приходилось обсуждать в монографии о Бетховене.

В широком смысле слова это подразумевает систему исторически сложившихся способов общественного и индивидуального бытия, всевозможные формы деятельности, познания, общения, поведения и отдыха, процессы телесного, душевного и духовного становления и развития личности, определяющих её самореализацию в контактах со средой обитания, в которой различают социальную, производственную, бытовую и биосферу.

Жизненные процессы, какими они воплощались в произведениях Баха, могли протекать в оптимальном режиме или с повышенной активностью, с приоритетом действенного или эмоционально-лирического начала, в спокойном или, напротив, в стремительном темпоритме, с безусловной утвердительностью или в рефлексиях сомнений и колебаний, в празднично-игровом ключе или в драматизированном плане, с наплывами напряжённости и моментами её ослабления, с фазами омрачений и высветлений общего тонуса.

Художественному раскрытию образов жизнедеятельности во многом посвящены целые массивы баховских сочинений, что побуждает начать именно с некоторых из них – это будут клавирные сюиты и концерты, «Хорошо темперированный клавир» и Бранденбургские концерты.

Любопытный аспект претворения деятельного начала дают клавирные сюиты. Подготавливая их к объединённому изданию, композитор сделал следующее предуведомление: *«Художественная практика на клавире, состоящая из прелюдов, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и прочих галантных пьес, написанных для удовольствия любителей музыки Иоганном Себастьяном Бахом».* Здесь обращают на себя внимание два момента. *«Художественная практика»* подразумевает определённые усилия – пусть и относящиеся к искусству, но требующие умения, настойчивости и усидчивости. Хотя автор надеется, что всё это, в конечном счёте, сделано *«для удовольствия любителей музыки»*, о чём он позаботился в частности тем, что использовал тональности с минимальным числом ключевых знаков.

Тем не менее, несомненной лёгкости деятельных настроений, которую находим, к примеру, во многих миниатюрах Французских сюит № 1 и № 2, сопутствует столь же серьёзное состояние жизненных сил, связанное с напряжённо-сосредоточенными преодолениями, как это представлено в Партите № 3.

И самый распространённый вариант находим практически во всех Английских сюитах. Основополагающими в них являются первая (обычно Прелюд) и последняя (обязательная Жига) части – они составляют драматургическую арку произведения, определяя главенствующий для него образ активной жизнедеятельности.

Прелюд задаёт тон всей композиции активнейшим напором потока энергии в её упругом по ритму, безостановочном, собранном и устремлённом движении «вперёд и выше» на общих формах этюдно-моторного склада с подключением средств полифонического развития.

87. Английская сюита № 2 – Прелюд
Г.Гулд (2.13)

Жига в Английских сюитах подытоживает «энергетическую программу» цикла вихревым, кружащимся движением нагоняющих друг друга имитаций с задором призывных фанфар и нередко в игровом ключе, но с удержанием тонуса «деловитости».

91. Английская сюита № 4 – Жига
А.Шифф (1.29)

* * *

Свой широкий спектр в передаче деятельного начала дают многие пьесы обоих томов «Хорошо темперированного клавира». В параллель рассмотренной выше настроенности клавирных сюит здесь тоже можно встретить страницы, отличающиеся лёгкостью и задорным напором энергии действия (скажем, в фугах *Es-dur* и *E-dur* из ХТК I). Очень показательна в данном отношении **Прелюдия *Cis-dur*** из того же тома, где стремительная моторика радостного возбуждения поддержана бурлящей фактурой, танцевально-игривой ритмикой и радужностью колорита.

79. Прелюдия и фуга *Cis-dur* (ХКК I) – Прелюдия
Б.Верле́ (1.24)

Но, разумеется, в связи с общей направленностью этого выдающегося полифонического собрания превалирует образность серьёзного плана. Одним из образцов подобного рода может послужить **Прелюдия *d-moll*** (ХТК I), отмеченная безусловной сосредоточенностью и достаточно высоким напряжением преодолевающих усилий, что увенчано мажорной каденцией, знаменующей их конечный успех.

80. Прелюдия и фуга *d-moll* (ХТК I) – Прелюдия
Б.Верле (1.40)

Говоря о доминирующем в ХТК типе действенной энергетики, нетрудно заметить характерную для структуры диптиха закономерность: чётко выдержанный внутри цикла контраст свободных, повышенно активных форм деятельного процесса в прелюдии и сдержанного, строго организованного его выявления в фуге. Приведём на этот счёт только по одному примеру из каждого тома.

Первую пьесу из **Прелюдии и фуги *c-moll*** (ХТК I) отличает предельная интенсивность бурного, буквально кипящего силового напора. Чрезвычайно учащённый, почти лихорадочный пульс говорит о максимальной самоотдаче портретируемого субъекта, и высочайшее, в сущности, драматизированное напряжение приближает к представлениям о жизненной борьбе. Наш Александр Блок подобную настроенность определял фразой *«жить удесятерённой жизнью»*. Композиционно Прелюдия построена на сопоставлении двух разделов-полюсов: первый – «железная» дисциплина слитного звукового потока безостановочного движения, второй – развёрнутая каденция импровизационного склада с её вольной артистической риторикой патетического наклонения.

77. Прелюдия и фуга *c-moll* (ХТК I) – Прелюдия
Б.Верле (1.31)

Двигательная материя Фуги воспроизводится в неизмеримо более размеренном характере, и организующим фактором её чёткой структурированности выступает остинатная ритмическая фигура. Поначалу в её очертаниях угадывается нечто идущее от сферы осерьёзненных отдохновений (изящная грация танцевального наигрыша), но в ходе развития неуклонно нарастает драматизирующий тон настойчивых преодолений, чем перебрасывается «мостик» к Прелюдии.

78. Прелюдия и фуга *c-moll* (ХТК I) – Фуга
Б.Верле (1.36)

Прямой аналогией к рассмотренному диптиху является **Прелюдия и фуга *d-moll* (ХТК II)**. И здесь общее для обеих составных цикла – сосредоточенно-напряжённый нерв упорно преодолевающей энергии. И опять-таки: если в Прелюдии мощный двигательный напор приобретает в своей бурной стремительности оттенок почти лихорадочного возбуждения, то Фуга контрастирует этому не только более уравновешенным движением, но и рационально выверенной формой, высвечивающей черты настойчивой целеустремлённости действия.

84. Прелюдия и фуга *d-moll* (ХТК II)
Г.Леонхард (2.33)

* * *

С точки зрения характеристики деятельных процессов, запечатлённых в музыке Баха, особый интерес представляет массив клавирных концертов, поскольку в их быстрых частях находим всеобъемлющий «ассортимент» граней данного феномена.

Быстрые части в каждом из этих трёхчастных концертов – *Allegri* крайних, то есть первой и последней частей, где кипит динамика неустанных усилий, и её пружина «раскручивается» с неукоснительной логикой целеполагания. Однако при всём внешнем единообразии находим в конкретике музыкальной образности весьма широкий «разброс» композиционных решений.

Начнём с того, что, с одной стороны, встречаются заведомо драматизированные трактовки воплощаемых деятельных процессов. В **Концерте *d-moll*** (*BWV* 1052) бурная энергия действия с её почти мучительным упорством настойчивых преодолений приобретает сурово-угловатый, порой как бы ощетинившийся характер, что приближает к состоянию жизненной борьбы. Вытекающая отсюда напряжённо-сумрачная атмосфера наполнена тревожностью и беспокойством духа с ощущением внутренней неудовлетворённости.

62. Концерт для клавира с оркестром *d-moll* (*BWV* 1052) – I часть

Т.Пиннок (2.10)

Близкое впечатление производит и **Концерт *f-moll*** (*BWV* 1056). Между его крайними частями много общего. Прежде всего и в главном это две картины жизнедеятельности – энергичной, собранно-сосредоточенной, целеустремлённой. Но при всём внутреннем единстве этот процесс наделён множеством взаимодополняющих граней.

С трезвой, «земной» деловитостью соседствуют порывы суровой решимости с явственно звучащей героической нотой (волевые импульсы особенно ощутимы в крепких, рубленых кадансах), а состояния деятельных напряжений с соответствующей тому сумрачной настроенностью оттеняются островками раздумий, лирических отступлений и даже всплесками поэтической фантазии, что в музыке финала дополняется чертами наследованной от медленной части возвышенно-изысканной риторики аристократического «покроя».

В противовес только что рассмотренным концепциям драматического наклонения, с другой стороны, находим произведения, в которых претворение жизнедеятельного процесса приобретает открыто радостное звучание. Таковы клавирные концерты *E-dur* (*BWV* 1053) и *A-dur* (*BWV* 1055), где энергия активного действия отличается лёгкостью, приподнято-праздничным характером и даже особого рода окрылённостью, а в финалах излучение света усиливается подключением игрового оттенка и полётно-скачущих интонационно-ритмических фигур.

Некую «золотую середину» между отмеченными позициями составляют концерты типа *D-dur* (*BWV* 1054), *d-moll* (*BWV* 1063) и *C-dur* (*BWV* 1064) – два последние из них написаны для трёх клавиров с оркестром. Оптимально-выверенный вариант их тонуса определяется ровным, размеренно-поступательным темпоритмом движения, только изредка оттеняемого сгущениями сосредоточенно-преодолевающих усилий, что компенсируется моментами лирических смягчений динамического напора. В запечатлённой здесь спокойной уравновешенности ощущается полнота бодрого жизнечувствия и удовлетворённость им.

И, наконец, можно выделить произведения, в которых при достаточной общности рассматриваемых крайних частей их характер, тем не менее, отчётливо дифференцирован. Обычно это касается следующего типичного различения: если первая из них выдержана в деятельном ключе сосредоточенно-напряжённого склада, то в финале энергетика приобретает подчёркнуто высветленную, ярко жизнерадостную настроенность – таковы, к примеру, концерты для двух клавиров с оркестром *c-moll* (*BWV* 1060) и *C-dur* (*BWV* 1061), который существует и в версии без оркестра (*BWV* 1061a).

Только однажды подобный контраст нарушается в обратном распорядке. В Концерте *g-moll* (*BWV* 1058) с неустанно-оптимистической моторикой I части неожиданно сопоставлена III-я, наполненная тревожным беспокойством и прорывами подчас явственно ощутимых ноток ламентозности.

В целом, клавирные концерты Баха отличаются поразительным зарядом энергии настойчивых преодолений, и её бурлящий поток базируется на пружинистой ритмической пульсации, фигурационной моторике токкатного типа (нередко в формах *perpetuum mobile*), к чему время от времени подключаются приёмы фугированного изложения. И не может не обратить на себя внимание мастерство интенсивнейшей действенной разработки исходного тематического зерна.

Солист выступает корифеем общего поступательного движения, но ввиду слабой звучности клавесина композитор чаще всего поступает так: когда нужно выделить этот инструмент, оркестр ограничивается гармонической поддержкой с отдельными выразительными фразами, а когда на первый план выступает оркестр, *solo* переходит на гармонические фигурации, создавая мягко «шелестящий» фон.

К сказанному о клавирных концертах присоединим наблюдаемое в быстрых разделах сонат для скрипки и клавира. Практически всегда это чётные части (II и IV), за исключением последней, Сонаты № 6, где находим три ключевых для неё *Allegri* (I, III и V). И всегда в них состояние жизненной активности представлено во взаимно умножаемом сопряжении фактуры двух инструментов не только бодрым напором энергичных усилий, но зачастую и горячей пылкостью волеизъявления.

* * *

И сразу же о претворении деятельного начала в композициях с *soli* различных инструментов. Имеются в виду знаменитые **Бранденбургские концерты**. Их нормативная структура – трёхчастный цикл, где с *Allegri* крайних частей (причём обязательно в мажоре) сопоставлена средняя, в медленном темпе, с выходом в сферу проникновенных лирических эмоций. Нас сейчас интересуют именно *Allegri*, представленные в крайних частях – они очень близки между собой, являя две взаимодополняющие грани единого образа.

Роднят их и две характерные особенности. Во-первых, длительное безостановочное «разматывание» моторного движения на основе планомерной разработки исходного тематического ядра (в данном отношении сверхпротяжённостью выделяется I часть Концерта № 5). И, во-вторых, активное использование ресурсов оркестрового звучания для привнесения в это единство максимального многообразия. Здесь и гибкое взаимодействие инструментальных групп, их дружеская состязательность, и контрасты *tutti* и *concertino*, когда *soli* являют собой своеобразный барельеф, то выступая из общего звукового массива, то растворяясь в нём. Наконец, в отличие от итальянского *Concerto grosso*, послужившего прототипом, Бах самым широким образом использует весь инструментарий своего времени.

Так, помимо струнных, в Концерте № 1 он вводит две *Corno da caccia* (в современной исполнительской практике их заменяют валторнами), три гобоя, фагот и скрипку *piccolo*, а в Концерте № 2 к полному оркестровому составу (струнные, деревянные и медные духовые) присоединяются в качестве солистов блок-флейта, гобой, труба и скрипка. И наоборот – в Концерте № 6, написанном только для струнных, композитор «изымает» из ансамбля скрипки, обеспечивая звучанию остальных инструментов (включая виолы да гамба и контрабас) особенно густую и насыщенную фонику.

Определяющий для рассматриваемых произведений тон задаётся в их I части. Это образ активного деятельного движения, неутомимая пульсация энергии с её подчёркнуто бурным настроем и утверждающей силой. Ни на миг незамирающий динамический «мотор» действует на основе высокоразвитой техники инструментального письма, зачастую с безостановочным бегом шестнадцатых нот, что постоянно сближает с формами *perpetuum mobile*, и подключая временами приёмы фугированного изложения. Царит свет и чувство жизненного подъёма, что в разработочных эпизодах слегка оттеняется моментами сосредоточенности и некоторого «осерьёзнивания». Для конкретизации сказанного приведём два разноплановых образца.

Начальную часть **Концерта № 3** можно считать эталоном оптимальной жизнедеятельности, ход которой протекает размеренно, поступательно и даже с эпической окрашенностью. Всё пронизано ощущением спокойной уверенности и видимого удовлетворения происходящим, потому от музыки веет мягкостью и теплотой.

50. Бранденбургский концерт № 3 – I часть
Г.Караян (1.31)

Аналогичная часть **Концерта № 5** преподносит жажду деятельного движения с заведомой лёгкостью, что поддержано кружащимся тарантельным ритмом. Отсутствие какого-либо напряжения сообщает процессу гедонистический оттенок, дополненный пасторальными вкраплениями. Изящество и грациозность письма заметно соотносят эту музыку с галантным стилем.

О том же говорит и её камерный склад – перед нами скорее композиция для солистов. Причём флейта и клавесин, как известно, два ведущих тембра рококо: первая привносит в красочную палитру радужно-лучезарный «пигмент», а второй расцвечивает целое затейливо-нарядными фигурациями.

52. Бранденбургский концерт № 5 – I часть
Г.Караян (2.00)

Состояние, заявленное в I части, после контрастного сопоставления с медленной частью возвращается в финале Бранденбургских концертов с ускорением темпа (к примеру, *Allegro assai* против просто *Allegro*) и в акцентировано светоносном ореоле.

Немолчно-безостановочное деятельное движение моторного склада приобретает теперь ещё более интенсивный и чрезвычайно оживлённый характер, а воодушевление радостного подъёма нередко выливается в открыто праздничноликующие тона. Так, в **Концерте № 2** подобное претворено в круговерти плясовых ритмов и особенно в нарядном блеске солирующей трубы с её звонкой фанфарностью.

* * *

Для полноты картины претворения образов жизнедеятельности в творчестве Баха выйдем за пределы рассмотренных массивов произведений одного жанра к отдельно взятым образцам из разных жанров.

Любопытную мотивацию включения ярко выраженного действенного начала находим в ряде духовных кантат.

В **№ 2. Ария** из **Кантаты № 14** вопреки горестному тексту *(«Ах, слишком слабы наши силы, чтобы противостоять врагам»)* проставляется совсем иной музыкальный акцент: воодушевлённый динамизм деятельности, утверждаемый в партии сопрано, дополнительно высветлен звучной бравурой солирующей трубы, которая выдвигается на первый план в инструментальном вступлении и в заключении этой части – тем самым возглашается надежда на помощь Всевышнего.

В **Кантате № 80**, как одном из самых известных образцов данного жанра, узловые №№ 1, 2, 5, 8 в едином ключе раскрывают определяющую идею произ-

ведения: *«Господь – твердыня наша, несокрушимая защита и оружие»*, потому любые козни врагов бесполезны – *«Ибо нам уготовано Царство Божье»*.

В музыкальном плане эта идея реализуется в образах динамичной жизнедеятельности общенародной массы, настроенной самым решительным образом и обуреваемой жаждой больших жизненных деяний. Над неустанным движением ритмов энергии созидания (абсолютно безостановочно в оркестровой фактуре) периодически вырастают широкие хоральные распевы певческих голосов (часто в виде мощных октавных унисонов) утверждающего характера, и чем ближе к финалу, тем чаще звучат победные реляции гимнического склада.

В **№ 1. Хор** из **Кантаты № 64** исходный смысловой посыл *«Смотрите, какую любовь дал нам Отец…»* композитор музыкально комментирует реальноземным пояснением: дарованная нам свыше любовь, в конечном счёте, зиждется на неустанных трудах человеческих, без которых всё может оказаться пустым звуком.

Отсюда вдохновенное кипение деятельных усилий, их собранно-сосредоточенная и целеустремлённая энергетика, что передаётся посредством фугированного изложения: множественные потоки движения голосов сливаются в едином русле, а дополнительную силу им придаёт акцентное интонирование хоровых партий, поддержанное звучной тембровой краской корнета и трёх тромбонов.

15. Кантата № 64 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.21)

В **№ 1. Хор** из **Кантаты № 17** посредством нарастающей массы контрапунктирующих голосов, поддержанных неустанным «рабочим» ритмом оркестрового сопровождения, композитор воссоздаёт воодушевление целеустремлённой деятельной энергии и присущее ей ощущение полноты сил и спокойной уверенности человека, который вдохновляется словом Господа, что это именно *«тот путь, на котором явлю Я ему спасение Божие»*.

06. Кантата № 17 – № 1. Хор
К.Рихтер (1.19)

И, говоря о вокально-хоровых произведениях, обратимся к **Мессе *h-moll***. В её **IV части** величественный гимнический средний раздел *(«… и на земле мир, людям его благоволение»)* вписан в арку праздничных эпизодов *Gloria in excelsis («Слава в Вышних Богу»)*, где бурлящий поток жизненных сил являет себя на радостном взлёте, и их ликование подчёркнуто фанфарным характером интонирования, энергичной хоровой вокализацией юбиляционного типа, а также ярким блеском труб *clarino*.

38. Месса *h-moll* – IV. *Gloria excelsis*
К.Рихтер (2.01)

Несомненной кульминации мощная энергетика Мессы *h-moll* достигает в **XI части** *(Cum Sancto Spiritu – «С Духом Святым»).* Изобилие жизненных сил, их невероятный напор и воинственно-наступательная устремлённость, динамизм полифонического наслоения бегущих друг за другом фугообразных потоков, постепенно собирающихся в едином русле, выливается в бурное празднество многолюдного сообщества (специфический оттенок происходящему придают звонкие кличи пронзительных *clarini*, играющих в предельно высоком регистре).

39. Месса *h-moll* – XI. *Cum Sancto Spiritu*
К.Рихтер (3.32)

Одной из самых высоких вершин раскрытия образов жизнедеятельности в различных её сторонах можно считать знаменитую **Токкату и фугу *d-moll*** (*BWV* 565).

В первой части диптиха это осуществляется под эгидой персонально-индивидуального, приобретая отчётливо субъективное выражение. Обозначение *токката* фигурирует здесь прежде всего в трактовке, характерной для тех времён – как произведение свободной импровизационной формы для клавишного инструмента. Но в быстрых эпизодах представлены различные виды токкатного движения и в том его понимании, которое стало характерным в последующие эпохи.

В любом случае перед нами вдохновенная фантазия, выдержанная в ярко артистичном, концертно-виртуозном стиле, раскованность которой акцентирует пафос личностного начала. За всем этим просматривается фигура корифея-трибуна с его провозглашениями больших деяний, что находит себя в ораторском декламационно-призывном произнесении с волевой «жестикуляцией» и многозначительными цезурами.

И столь же важно ощущение не только провозглашаемых, но и уже осуществляемых деяний – через могучий размах звуковых линий и аккордовых напластований (включая высочайшее напряжение диссонирующих полифункциональных сопряжений типа *тоника плюс доминантсептаккорд*), в которых изъявляет себя свободная игра человеческих сил и возможностей.

Фуга с её подчёркнуто объективным и уравновешенным тонусом нацелена на размеренное, строго организованное развёртывание энергетического потока. Его моторное движение отличается собранностью и сосредоточенностью, оно изливается из исходного тематического зерна с исчерпывающей его разработкой. При всём том, неуклонно разрастающийся деятельный процесс предстаёт в массе оттенков, и его «технологическая» суть состоит в планомерном плетении взаимодействующих между собой контрапунктических звеньев.

Но в завершающем разделе Фуги действие твёрдого «канона» прекращается, и её каденция-кода возвращает принцип свободной фантазийности с переходом к ораторской патетике и гомофонно-гармоническому складу. От утвер-

ждаемого здесь сурово-исполинского гимнического апофеоза перебрасывается арка к исходному порталу-прологу Токкаты, чем подчёркивается единство целого. Присоединим к этому и тот цементирующий фактор, что тема Фуги является зеркальным отражением токкатного материала первой части диптиха.

Так в сплаве взаимодополняющих граней складывается многосторонний образ человеческой деятельности с её исключительной энергетической заряженностью и титаническим размахом.

Не менее удивительно другое: порой можно натолкнуться на сведения о сомнениях в авторской принадлежности столь величественной звуковой громады, чему не приводится никаких осязаемых свидетельств. И даже если бы мыслимо было предположить подобное, этот грандиозный монумент неотъемлемо останется «визитной карточкой» органной музыки Баха, органной музыки вообще и даже самой эпохи Барокко.

72. Токката и фуга *d-moll* (*BWV 565)*

И.Браудо (5.20)

* * *

Сфера жизнедеятельности, о которой идёт речь в данном очерке, в наиболее конкретных своих проявлениях подразумевает процессы созидания. И как автору уже приходилось говорить в своей монографии о Бетховене, здесь таится самое неожиданное с точки зрения привычных представлений о музыке, которую обычно числят искусством эмоций или, как это назвал Л.Толстой, *«стенографией чувств»*. Дело в том, что в отличие от других видов художественного творчества, именно музыка способна зримо и незримо воспроизводить эти процессы без утраты художественности. И в центре множества сочинений Баха находится активно действующая натура, смысл действенных усилий которой связан именно с созидательными мотивами. Первостепенными компонентами выразительности при этом являются энергия и динамизм.

Подобная направленность присуща его музыке в высшей степени. Сам Иоганн Себастьян, как мы знаем, был великим тружеником, и труды человеческие являлись важнейшим приоритетом его творческих начинаний. Примечателен в этом отношении следующий факт: в произведениях с вербальной канвой ему порой достаточно было хотя бы намёка, чтобы свой музыкальный отклик на неё развернуть именно в этом направлении.

Так, в **№ 1. Хор** из **Кантаты № 140** в сюжете библейской притчи о девах разумных и неразумных его более всего занимает фраза *«се Жених грядет – выйдите ему навстречу»*, а в ней соответственно слова *«грядет»* и *«выйдите»*, которые вызывают к жизни картину мерного хода всенародной деятельной жизни в опоре на незамирающий пульс энергичных фигураций оркестра.

Сильнейшее тяготение композитора к воплощению деятельных процессов порождало зачастую ситуацию, когда он интерпретировал в таком наклонении тексты, не имеющие к этому никакого отношения. Допустим, в хоровой **XIX части** *(Confitteor)* **Мессы *h-moll*** один из так называемых символов веры *(«Ис-*

поведую единое крещение во отпущение грехов») трактуется музыкально в энергичных ритмах созидательных усилий большой человеческой массы, следующих неустанными накатами волна за волной.

Ещё один мощный энергетический «взрыв», практически ничем не связанный с вербальным посылом, находим в **XII части** того же произведения *(Credo in unum Deum – «Верую во Единого Господа»)*, где определяющим становится ритм планомерного, чётко организованного «мотора» коллективной жизнедеятельности, что хорошо высвечено нонлегатной артикуляцией хора и сильными акцентами медных духовых и литавр, которые своими маркатированными толчками как бы подхлёстывают движение рабочего процесса.

40. Месса *h-moll* – XII. *Credo i unum Deum*
К.Рихтер (3.02)

Именно в образах созидательной энергетики ярко заявляет о себе в музыке Баха жизненный энтузиазм. Сопутствующая этому деятельная устремлённость в некую перспективу зачастую приобретает радостный характер, смыкаясь с тем, что в предыдущем очерке было обозначено как *festoso*.

К примеру, хоровые эпизоды так называемых коротких месс, отличает захватывающее воодушевление всенародного действа. И если ***Gloria*** **Мессы *F-dur*** (*BWV* 233) склоняется к бодрой сосредоточенности безостановочного движения, то аналогичный раздел **Мессы *A-dur*** (*BWV* 234) бурлит открытой радостью жизнепроявлений.

Созидательная активность своё самое прямое выражение получает в воспроизведении всякого рода трудовых процессов. И опять-таки приходится только удивляться тому, что в образной системе, казалось бы, сугубо отвлечённого и нематериального музыкального искусства это осуществляется без какой-либо специфичности и «заземлённости», обретая обертоны поэтичности и одухотворённости.

Причём можно утверждать, что творчество Баха просто феноменально по степени интенсивности разработки подобной образности (отдалённое сравнение с ним в данном отношении выдерживает только его старший современник – Вивальди). Соответствующую сферу приложения сил человеческих он отображал в своей музыке постоянно, во множестве граней и оттенков.

Всё это широко представлено в любых инструментальных жанрах – допустим, в финале Сонаты для скрипки *solo* № 1 или в Сюите для виолончели *solo* № 1, которая во всех частях, кроме Сарабанды, основана на разного рода формах этюдного движения. Однако основной массив сочинений подобного плана составляет созданное Бахом для клавира, что во многом определяется двигательной моторной природой данного инструмента, «ударной» спецификой его механики. Вот почему последующие примеры данной звуковой материи будут приводиться именно из клавирной музыки.

* * *

Музыкальное искусство эпохи Барокко выработало свои формулы двигательной динамики, которые условились обозначать словом *моторика*. Действительно, в ряде случаев это самый настоящий «мотор», работающий в незамирающей пульсации и великолепно воплощающий сосредоточенный ритм созидательных процессов. Этот мощный двигательный напор не раз получал в музыке Баха заострённое выражение, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм.

Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов – например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира, которая построена на единой ритмоинтонационной формуле-однотакте с «подхлёстывающей» остинатной фигурой баса и напоминает безостановочное жужжание веретена.

115. Маленькая прелюдия *c-moll* (*BWV* 999)

Р.Кёркпатрик (1.04)

Во «взрослых» сочинениях эта образность представлена в исключительном многообразии граней. Воссоздание композитором «рабочих» ритмов жизни человека Барокко свидетельствует о чрезвычайно высоком энергетическом потенциале эпохи и её интенсивнейшей динамической заряженности. Причём эта двигательная насыщенность нередко обнаруживает совершенно очевидные приметы разного рода трудовых процессов, порой вызывающих ассоциации с работой ткацкого станка, вращением мельничных жерновов или некой «молотьбой».

И не будем забывать, что в те времена активно развивалось мануфактурное производство, в котором всё более широко использовались всевозможные технические приспособления и механизмы. Зримая и незримая печать этого хорошо ощутима, например, в моторике целого ряда прелюдий **ХТК** (в томе I, начиная с *c-moll* и *Cis-dur*, или в *d-moll* и *H-dur* из тома II), что могло распространяться и на диптих в целом (Прелюдия и фуга *G-dur* из тома I).

Материализация всего отмеченного осуществляется посредством применения таких ресурсов «техницизма», как этюдные формы (порой они могут приобретать метаморфозу экзерсиса), пассажный бег, мерно текучее фигуративное кружение или вихревое движение по типу *perpetuum mobile* – в любом случае на единой ритмоформуле с неуклонным раскручиванием энергетической пружины, как бы воспроизводя бесперебойную работу некоего механизма.

Чрезвычайно мощный двигательный нерв содержат в себе различные виды токкатности. В данном случае имеются в виду не свойства барочной токкаты как жанра, а токкатность в том её понимании, которое закрепилось впоследствии, то есть пульсация музыкальной ткани в быстром, чётко ритмическом движении с характерно ударной техникой звукоизвлечения (*токката* – от итал. *касаться, ударять*).

Примеров такого рода у Баха множество. Для иллюстрации можно обратиться к заключительному разделу клавирной **Токкаты *e-moll*** (*BWV* 914), где ток массированного двигательного напора в его фугированном изложении доведён почти до «точки кипения».

104. Токката *e-moll* (*BWV* 914)
А.Любимов (1.14)

Говоря о многообразии граней претворения деятельных процессов, выделим два «полюса».

Один из них представлен в только что упомянутой Токкате *e-moll*. Дело в том, что запечатление энергии упорно преодолевающих усилий естественным образом влечёт за собой напряжённость состояния, драматизированный тонус и общий достаточно сумрачный колорит. В связи с этим на память невольно приходит преподаваемая в технических вузах наука под названием *сопротивление материалов*, изучающая такие свойства, как прочность, жёсткость и степень противодействия при их обработке.

Касательно музыки, в подобных случаях речь, по меньшей мере, идёт о подчёркнутой серьёзности и сосредоточенности строго организованного рабочего процесса, о чувстве всепоглощающей отданности осуществляемой деятельности, требующей упорства, настойчивости и целеустремлённости. Образцом подобного подхода может послужить опять-таки фуга, в формах которой решён финал Концерта для двух клавиров с оркестром *C-dur* (*BWV* 1061).

Другой «полюс» составляют произведения, где в воплощение деятельного начала привносится ярко выраженная эмоциональная окрашенность, фиксирующая ощущение удовлетворённости, видимого удовольствия и радости от ладно делаемого дела, от хорошо отлаженной работы. В подобных случаях труды человеческие воспринимаются с горячим воодушевлением, в праздничных тонах.

Яркий образец такого рода – **Итальянский концерт** (*BWV* 971). В основополагающих для него крайних частях (с небольшим «антрактом» раздумий в *Andante* средней части) использована рондальная композиция с многократным возвращением рефрена, перемежаемого развивающими эпизодами.

Каждый из этих рефренов – сгусток бурлящего потока энергии. Человеческая натура рисуется в них с ощущением несравненного подъёма сил и в особого рода задорно-размашистой манере с характерной для неё рубленой артикуляцией. Вместе с тем, целое не лишено изысканности изъяснения, хотя в сравнении, например, с французскими клавесинистами, всё здесь намного «материальнее» и полновеснее.

102. Итальянский концерт – I часть
Р.Кёркпатрик (1.47)

* * *

Воплощаемые Бахом созидательно-деятельные процессы временами могли приобретать героическую окрашенность, что происходило в случаях повышенного напряжения преодолевающих усилий и опять-таки в связи с особым «сопротивлением материалов». Приведём несколько характерных примеров подобной энергии активного действия, своего рода «рабочей» героики, обращаясь к различного рода инструментальным жанрам.

То, что обозначено как **Фуга** во вторых частях **Сонаты № 1** и **Сонаты № 3 для скрипки *solo***, действительно, имеет для этого все основания. Звуковое действо разворачивается здесь по законам данной формы – вплоть до осязаемо ощутимого 4-голосия. При этом суть происходящего состоит в неустанной разработке исходного интонационного ядра (краткая, собранная, рельефная тема) с обрисовкой не только состояния упорства и настойчивости, но и горячего наступательного напора, подчёркнуто решительной настроенности.

Первая часть клавирного диптиха **Фантазия и фуга *c-moll*** (*BWV* 906) в полном согласии с заявленным заголовком воплощает творческий порыв раскрепощённой человеческой личности со свойственными ей ярким артистизмом и свободой волеизъявления. И, вместе с тем, несомненно чёткое организующее начало единого токкатного стержня и скреп рондообразной формы с периодическим возвращением темы-рефрена. В результате складывается удивительный художественный симбиоз: «буря и натиск» целенаправленного водоворота мощной, дерзновенно-взвихренной энергетики со свойственной ей экспансивно «рубящей» жестикуляцией.

Начальная часть органной **Токкаты и фуги *F-dur*** (*BWV* 540) воспринимается как вдохновенная поэма во имя трудов человеческих, которые вершатся с горением и радостным воодушевлением. «Король инструментов» с его грузными звуковыми массами и вкупе с безостановочным «мотором» прелюдийно-фигурационного круговращения восьмых нот отображает эпическую полноту могучих сил.

В ходе развёртывания нарастает напряжение, происходит нагнетание пафоса преодолевающих усилий, увеличиваются участки отклонений в минор, что доводится на кульминации до грозного бушевания, на гребне которого возникает прорыв к победно-гимническим возглашениям и праздничному ликованию.

71. Токката и фуга *F-dur* (*BWV* 540) – Токката

Р.Кёблер (1.41)

* * *

Отнюдь не чужда была образной системе Баха и связанная с энергетикой героика. Она достаточно широко представлена в его органных сочинениях – см., к примеру, горделивую мятежно-бунтарскую патетику противления в Прелюдии и фуге *D-dur* (*BWV* 532) и Прелюдии и фуге *e-moll (BWV* 523). Но особенно ярко и многогранно она заявила о себе в отдельных номерах пассионов и

духовных кантат, иллюстрацией чего послужат приводимые ниже разноплановые образцы.

№ 1. Хор из **Кантаты № 19** даёт пример сознательно однозначного истолкования текстового посыла. В ситуации *«И была битва…»* композитор «игнорирует» образ антипода *(«Неистовый змий, адский дракон восстал против Неба в яростной мести…»)*, чтобы сосредоточить все возможности на обрисовке победы архангела *(«Но Михаил превозмог и с вкруг него ставшими силами лютость низверг сатаны»)*.

Светоносная, всепобеждающая, триумфальная героика базируется на горячем кипении сил, устремлённых только вперёд и выливающихся в динамичный ритмический поток, поддержанный энергичной вокализацией хора и могучими утвердительными акцентами трёх труб с литаврами.

07. Кантата № 19 – № 1. Хор
Х.Риллинг (1.19)

В **№ 1. Хор** из **Кантаты № 10** широко известный текст Магнификата *(«Величит душа моя Господа»)* Бах прочитывает с неожиданной силой и суровостью, словно бы передавая боевой запал социальных битв времён Реформации. Основную нагрузку в этом отношении берёт на себя оркестр, воссоздавая могучую энергию решительных преодолений, которая неудержимо стремится на приступ (характерна острота как бы отрубающих жестов). В периодически вступающей хоровой массе нижние голоса поддерживают динамизм оркестровой партии, а хоральный распев, проходящий то в верхних, то в средних голосах, не столько поясняет смысл происходящего, сколько освящает его.

03. Кантата № 10 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.23)

Особый прилив вдохновения вызвали у Баха пламенные инвективы по адресу Иуды, заложенные в тексте **№ 33б. Хор** из **«Страстей по Матфею»**: *«Куда исчезли вы – гром, молнии и буря? Разверзи огненную пасть свою, о ад, и поглоти, разбей, повержи, уничтожь с неудержимой яростью предателя двуличного, повинного в крови!»* Пафос негодования изливается в музыке через героику всё сметающей энергии, и её неостановимый напор базируется на движении стремительного шага, экспансии отрывистого интонирования с акцентами гневных восклицаний. Такой предстаёт здесь «железная» армада праведного воинства.

33. «Страсти по Матфею» – № 33б. Хор
К.Рихтер (1.21)

Уникальный вариант баховской героики находим в **№ 1. Хор** из **Кантаты № 26**, где всё основано на открытом противостоянии двух звуковых пластов.

В партии сопрано в протяжённых длительностях излагается хоральный распев, толкующий о презренной мизерности людского существования *(«Ах, как мимолётна, ах, как ничтожна жизнь человеческая! Как туман скоро опускается и так же скоро вновь рассеивается, так и жизнь наша»)*.

Этот тезис хорала категорически оспаривается оркестром и его «сподвижниками» в лице нижних голосов хора с их жёстким произнесением отрывистыми, динамичными, буквально «стреляющими» репликами. Главное же противление оказывает оркестр с его горячим возбуждением, наступательным настроем, стремительным, всё преодолевающим напором и с исключительной решимостью, которая подчёркнута «жестикуляцией» кратких рубленых фраз. Таково яростное несогласие, заявленное во имя человека.

09. Кантата № 26 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.25)

Из моментов совершенно непредсказуемых в стилистике Баха и эпохи Барокко в целом – **№ 5. Хорал и Речитатив** из **Кантаты № 178**. Передавая ситуацию *«Враги неистовствуют наши»* с соответствующей красочной расшифровкой *(«Они разверзли пасть свою, они оскалили убийственные зубы, стремясь нас поглотить»)*, реакцией композитор избирает не страх и ужас или хотя бы констатацию нашествия, а яростное сопротивление, как бы солидаризуясь с формулой «лучшая защита – нападение».

Несравненный боевой дух, обжигающий накал ожесточённых жизненных схваток переданы главным образом именно средствами декламационного интонирования в форсированной динамике и артикуляции (резко «хлещущие», отрывистые реплики, скандируемые возгласы). Столь мощный и экспансивный публицистический заряд выдаёт в изображённой здесь людской массе настоящих якобинцев со свойственным им радикализмом социально-гражданских позиций.

20. Кантата № 178 – № 5. Хорал и Речитатив
К.Рихтер (1.25)

Надо полагать, что сказанное в данном очерке может носить достаточно дискуссионный характер, особенно в отношении разделов, посвящённых мотивам созидания и «производственной» тематике. Но хотелось бы надеяться, что пафос проведённого изыскания, обращённого к осмыслению категории *energetica* в творчестве Иоганна Себастьяна Баха, может побудить к дальнейшим исследованиям данного феномена.

Любовь Стецкая, Светлана Кривонос (Донецк)

Символизм в христианской нумерологии как основополагающий принцип гармонии эпохи Барокко (на примере прелюдий и фуг *C-dur* и *cis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха)

Числа правят миром
Пифагор

В начале нашего исследования необходимо обратиться к эпохе «барокко» и понять основные принципы гармонии данного периода. Термин «барокко» – художественный стиль в европейском искусстве и архитектуре XVI–XVII веков, отличающийся декоративной пышностью, живописностью и причудливостью форм. Для него характерно внимание к деталям, обилие символов и аллегорий, грандиозные композиции. В музыке эпохи «барокко» прослеживаются следующие черты: напряжённый драматизм, патетика, экспрессивность, обилие украшений (трели, форшлаги, морденты, группетто), внимание к религиозной тематике и символизм. В это время в музыке появляется новый вокальный жанр – опера, а также возникают и получают развитие такие инструментальные жанры, как сюита, фуга, кантата, оратория, concerto grosso и другие. Основным музыкальным инструментом эпохи «барокко» становится орган. Широкое распространение получают клавесин, щипковые и смычковые струнные (виола, барочная гитара, барочная скрипка, виолончель, контрабас), а также деревянные духовые инструменты: различные флейты, кларнет, гобой и фагот. Для музыки этого времени характерна связь с религиозными темами. Мы остановимся на некоторых принципах идеальной гармонии в эпоху «барокко».

Важным тезисом той эпохи было восприятие мира как единства. От эпохи Средневековья в барочную музыкальную эстетику пришло теологическое обьяснение единства, как символа гармонии, принципа единения с Богом. Одним из способов выражения единства был унисон. Круг или сфера в то время являлись символами вечности, божественного начала, совершенства, христианской добродетели. Частое изображение круга в музыкальных композициях было не случайным: он олицетворял завершение, окончание произведения, предел выстроенного музыкального космоса. Такой же значимой в эпоху «барокко» была идея универсальной музыкальной гармонии. Готфрид Вильгельм Лейбниц – учёный, основатель и первый президент Берлинской академии наук говорил: «Порядок, соразмерность, гармония восхищают нас, живопись и музыка служат их выражением: но Бог есть всецело порядок, он всегда сохраняет правильность

соотношений и производит всеобщую гармонию: все прекрасное есть излияние его лучей» [2,*7*]. Также Лейбниц разделял мнение пифагорейцев о том, что число является принципом звуковой гармонии, определяющейся математическими законами. Он считал, что присутствие пропорций математической логики и символики в музыкальных произведениях свидетельствует о проявлениях истинного искусства. Самые известные композиторы, представители эпохи «барокко»: Клаудио Монтеверди, Антонио Вивальди, Иоганн Себастьян Бах и Георг Фридрих Гендель.

Остановимся более подробно на личности И. С. Баха – великого немецкого композитора, творческое наследие которого вошло в мировую сокровищницу музыки, обобщив всё лучшее в музыке периода «барокко». Композитор родился в музыкальной семье, все в его роду, начиная с XVI века, были музыкантами. Рано осиротев, мальчик стал жить в семье старшего брата, который обучал его игре на клавире и органе. Непростая судьба заставила И. С. Баха работать с 18-ти летнего возраста. Он был придворным музыкантом в Арнштадте, Мюльхаузене, в Веймаре, десять лет занимал должность придворного органиста. В течении пяти лет, находясь в Кётене (с 1717 по 1723 гг.), служил капельмейстером при дворе князя Леопольда Ангальт – Кётенского. В это время и был написан цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». В последующие года Бах служил в Лейпциге в качестве придворного композитора. На долю И. С. Баха выпало немало испытаний. В первом браке с троюродной кузиной Марией Барбарой у них родилось семеро детей, трое из которых умерли в младенческом возрасте. Впоследствии умерла и супруга. Во втором браке с Анной Магдалиной Вильке у них родилось тринадцать детей. К сожалению, в живых осталось только пятеро детей. Все эти личные трагедии не могли не оказать влияние на его творчество. В зрелые годы композитор полностью потерял зрение, но продолжил сочинять музыку, которую записывал его зять. Невероятная сила воли, энергия, вера в Бога помогли И. С. Баху пережить все невзгоды, трагедии и потери, сопутствующие его жизни.

«Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха является шедевром полифонического искусства. Многие музыканты прошлого считали его непревзойдённым художественным откровением. Так, например, Людвиг ван Бетховен тщательно изучал «Хорошо темперированный клавир» и называл его своей «музыкальной библией». Антон Рубинштейн говорил, что « «Wohltemperierte Klavier»… жемчужина в музыке, что если бы по несчастью все баховские мотеты, кантаты, мессы… потерялись и уцелело бы одно это, то нечего было бы отчаиваться – музыка не погибла!» [4, *15*]. И. С. Бах, создавая свой цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», ставил задачу ознакомления музыкантов со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями. Об этом факте свидетельствует автограф первой части цикла, помещённый И. С. Бахом на титульном заглавии. Полный текст гласит: «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, или До, Ре, Ми, так и терций минорных, или Ре, Ми, Фа. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юноше-

ства, как и для особого времяпровождения тех, кто уже успел в этом учении, составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом – в настоящее время великокняжеским Ангальт – Кётенским капельмейстером и директором камерной музыки. В году 1722». А. Швейцер писал: «Нет другого произведения, которое с большей отчётливостью, 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» [6, *244*]. Цикл прелюдий и фуг состоит из двух частей.

Числовая символика активно использовалась И. С. Бахом в своём творчестве, и, в частности, в «Хорошо темперированном клавире». Согласно христианской традиции, каждой букве латинского алфавита присваивали порядковый номер: А – 1, В – 2 и т. п., что позволяло давать определённым понятиям и даже людям числовые обозначения. Например, символ Иисуса – 37, по сумме букв его имени, а Богородицы – 40. В музыкальном тексте Иоганна Себастьяна Баха эти числа закодированы интервалами, как количество тактов или звуков в аккордах. Для композитора некоторые числа имели особое, сакральное значение. Число 1 – символ создателя Вселенной, Единого Бога; число три – Троица, триединство, идеальная гармония; число 4 – символ креста, на котором был распят Иисус, а также символ апостолов – евангелистов; число 6 – дни творения мира и совершенное число, так как оно образовано сложением символа Триединства. Числа три, шесть и девять принято рассматривать в одном контексте в связи с упоминанием в Евангелие:

« …Был час третий, и распяли его….В шестом же часу настала тьма по всей земле, и продолжалась до часа девятого» (Ев. от Марка, гл.15, ст. 25-33). Мы хотим привести пример ещё нескольких христианских символов, используемых в творчестве И. С. Баха. Число 12 – количество апостолов и астрономический годовой цикл месяцев в году, а также 12 патриархов, сынов Иакова, 12 колен Израилевых и 12 врат Небесного Иерусалима; число 41 – символ монограммы И. С. Баха; 144 – число последнего суда и тех, кто в последний день спасётся, символ горы Голгофы; число 444 – символ Святого Причастия; число 777 – символ Креста Господня; 1746 – число слияния трёх ипостасей Единого Бога – Отца, Сына и Святого Духа. Подобная числовая гармония – один из основополагающих принципов искусства «барокко».

Теперь рассмотрим прелюдию и фугу C-dur из первой части «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха с позиции числовой символики. Данная прелюдия и фуга представляет собой одну из самых ярких и глубоких страниц музыки эпохи «барокко». Я. Мильштейн пишет о ней так: «Прелюдия исполнена спокойствия и величия, гармонически прозрачна, ясна, проста по ритму и логике построения» [3, *118*].

При интерпретации этого произведения с позиций христианской символики важно учитывать контекст времени, в котором жил и творил Бах, а также

те идеи, которые пронизывают его музыку. И. С. Бах был глубоко религиозным человеком, служил в церкви и писал музыку для церкви. Он прекрасно знал церковные тексты и Священное писание, его настольной книгой была Библия на двух языках – латинском и немецком. И. С. Бах рассматривал музыку как способ служения Богу. Это отражается в его собственных записях: «Soli Deo Gloria» («Единому Богу Слава») – фраза, которую он часто использовал в своих произведениях. Прелюдия C-dur, с её светлой и возвышенной мелодией, может быть истолкована как музыкальная молитва, стремящаяся к Божественной гармонии. Эта идея перекликается с высказыванием композитора и музыковеда Арнольда Шёнберга, который говорил, что музыка по своей природе является школой любви и жертвенности. Структура прелюдии и фуги также находит отклик в религиозных концепциях симметрии и порядка. Прелюдия, с её плавными линиями и логикой, создает атмосферу умиротворения, которая легко переходит в более строгую и контрастную фугу. Это можно истолковать как отражение дуалистической природы мира – сочетание безмятежности и сложности, хаоса и порядка. Мы можем вспомнить христианского философа и богослова Аврелия Августина, который говорил, что проявлением Божьей воли на земле является порядок.

Прелюдия состоит из тридцати пяти тактов, что является не случайностью, а осознанной закономерностью. Общее количество тактов тридцать пять мы можем представить в виде произведения чисел семь и пять. Цифра семь является Божественным, совершенным числом, а пять – земным. Таким образом Божественное начало соединяется с человеческим. Фуга – самый сложный и таинственный жанр в музыке. Фуга состоит из двадцати семи тактов, это цифра три в кубе, то есть Троица. С нашей точки зрения очень интересно количество нот в теме фуги, а, именно, четырнадцать (это цифра семь, умноженная на два). В данном случае семь является Божественным числом, а два – это две ипостаси Иисуса Христа, второе лицо Троицы, Бог – сын. И. С. Бах любил число четырнадцать и часто использовал в своих сочинениях. С точки зрения нумерологии: В=вторая буква в алфавите, А=первая, С=третья буква и Н=восьмая. В сумме мы получаем число четырнадцать. Это число является числом И. С. Баха [5].

По мнению Яворского, глубоко изучившего творчество И. С. Баха, данная прелюдия и фуга в контексте религиозных воззрений является отражением евангельского сюжета о Благовещении. Основа цикла – текст Евангелия от Луки (гл. 1, ст. 26-38). Архангел Гавриил в шестой месяц был послан в город Назарет к Деве по имени Мария. Ангел сообщил ей благую весть, что Мария зачнет и родит Сына от Духа Святого и назовет его Иисус. «Ангельское» звучание прелюдии с лютнеобразной фактурой вызывает ассоциацию с небесным эфиром и светом. Если прелюдия – это момент схождения Ангела с небес, то тема фуги, по убеждению Б. Л. Яворского, – это слова Евангелия: «Се, раба Господня; да будет мне по слову Твоему» (Ев. от Луки, гл. 1, ст. 38). Начало темы фуги содержит восходящий поступенный мотив из четырёх звуков, отражающий устойчивость и волю. Идеей фуги является непоколебимая вера и по-

корность воли Господа, выражающаяся в словах Девы Марии из Евангелия от Луки.

Тема креста, являющаяся одним из главных символов в творчестве И. С. Баха, ярко представлена в прелюдии и фуге cis-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Тональность cis-moll была мало распространённой во времена И. С. Баха. Композитор зачастую использовал редкие тональности для создания значимых произведений. Образ прелюдии – молитвенное сосредоточение, тихая печаль. Об этом свидетельствует обильное количество нисходящих звукорядов. При рассмотрении сочинений И. С. Баха становится заметным, что через все его произведения проходят мелодические образования – фигуры. Слово «фигура» передаёт разные образные представления: образ, очертание, изображение. Фигуры могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения. Приведём несколько примеров таких фигур: anabasis – восхождение, catabasis – нисхождение; фигуры circulation – вращение, fuga – бег; tirata – стрела, выстрел и т.д. Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в эмблемы определённых чувств и понятий. Восходящие звукоряды прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах (фигура aposiopesis-умолчание) применялись для того, чтобы изобразить смерть; паузы, рассекающие мелодию (фигуры tmesis – рассечение), передавали чувства ужаса и страха и т.п.

В прелюдии cis-moll использованы нисходящие мелодии (фигура catabasis), употребляемые для символики печали, умирания, положения во гроб. В первом же такте после нисходящего мотива идёт скачок на октаву вверх. По мнению Яворского, это символизирует воздевание и опускание рук на молитве. Фуга состоит из пяти голосов. Пять – число человеческое, пять органов чувств в человеческом организме, пять пальцев на руках. Фуга является четвёртой по счёту в цикле и имеет четыре диеза. Число четыре имеет божественную природу. Таким образом, снова божественное начало соединяется с человеческим. С нашей точки зрения есть ещё один важный аспект. Фуга состоит из трёх тем: тема креста, тема «чаши страданий» и тема, символизирующая принятие воли Господа «да будет воля Твоя». Троица, троичность – это и есть идеальная гармония построения мира. Первая тема фуги полностью построена на мотиве креста. В работе «Сакральный символ в языке религии» Т. Б. Захарян и Д. В. Пивоваров упоминают о роли символа креста для верующего человека: «Для христианина символ креста означает не только крест как отдельный материальный предмет, но вместе с тем всю мистическую историю Бога – Спасителя; восприятие креста магически активирует в православном и католике веру в личное спасение и вечную жизнь» [1,*20*]. Тему креста ещё называют «символом страстей», «мотивом распятия». Невыразимую скорбь и напряжённое звучание придают теме уменьшённая кварта, в рамках которой звучат четыре звука: cis-his-e-dis. Впервые в первом томе тема фуги звучит в таком низком регистре, олицетворяя мрак, скорбь и печаль. Это мотив распятия, страданий Христовых. Далее тема креста претерпевает трансформацию, она звучит в зеркальном отражении (ракоход). В таком варианте символ креста означает искупление через свер-

шившееся распятие. Вторая тема чаши постепенно спускается вниз, вращаясь и кружась, создавая эффект круглой чаши. Это неизбежная чаша страданий Христа. В 48 такте появляется третья тема, ответ Бога – Отца. Все три темы пронизаны интонациями из протестанских хоралов. В свете религиозных воззрений, данная прелюдия и фуга ассоциируется с образом «Моление о чаше». Это отражение евангельского сюжета о молитве Иисуса Христа в Гевсиманском саду. «Отче Мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить её, да будет воля Твоя» (Ев. от Матфея, гл. 26, ст. 42). Трижды Христос в ночь перед пленением молился Богу, чтобы чаша страданий миновала его. Но ключевыми словами явились «да будет воля Твоя» – покорность воле Господа.

В фуге cis-moll присутствует математический ряд «Фибоначчи». Это числовая последовательность, в которой каждое третье число является суммой двух предыдущих. Семитактовое развитие темы фуги схематически изображается как количественно нарастающая последовательность (1,2,3,5), в которой прослеживается указанный математический принцип: 1+2=3, 2+3=5. Считается, что обнаружение такого ряда в структуре баховской фуги говорит о наличии в ней идеи божественной гармонии на уровне самого формообразования. Также известно, что И. С. Бах использовал математический принцип спирали Фибоначчи – так называемое золотое сечение, где полученный результат деления одного числа на другое равен 1,618.

Подводя итоги вышесказанному, можно сказать, что символизм в христианской нумерологии имел огромное значение в творчестве И. С. Баха. Мы считаем интересным фактом то, что композитору понадобилось в первом томе «Хорошо темперированного клавира» ровно 2088 тактов, а с точки зрения христианской символики эта цифра означает в буквальном смысле благодарность Богу за созданный труд – Soli Deo Gloria. По принципам нумерологии было сложено благодарность и имя композитора (SDG + IOHANN BACH, 29 * 72=2088).

В музыке Баха часто присутствует элемент транцендентности, способный поднимать дух слушателя выше земных забот. Всё творчество композитора пронизано элементами и интонациями из лютеранских и протестанских евангелических хоралов. Во времена Иоганна Себастьяна Баха все прихожане хорошо ориентировались в богослужебных текстах и знали наизусть все хоралы. Поэтому в написанных композитором сочинениях слушатели того времени быстро узнавали знакомые интонации. Чувства, пробуждаемые в процессе слушания, могут восприниматься как откровение, которое может привести к более глубокому пониманию себя и своей веры. Не случайно, именно запись «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха была включена в золотую пластинку с композициями и звуками Земли, отправленную в 1977 году в космос, как знак доброй воли при встрече с внеземными цивилизациями.

В произведениях И. С. Баха практически всегда присутствует сакральный христианский символизм. Зашифрованные послания в баховской музыке – это важная часть образа, принцип его воплощения. Понимая их значение, можно

глубже раскрыть идейное содержание произведений Иоганна Себастьяна Баха и полнее насладиться его шедеврами.

Литература

1. Захарян Т. Б., Пивоваров Д.В. Сакральный символ в языке религии /Т.Б. Захарян, Д. В. Пивоваров. – Екатеринбург: УрГу, 2005. – 224 с.

2. Лейбниц Г.В. Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла / Г. В. Лейбниц.– Москва: Либроком, 2017. – 554 с.

3. Мильштейн, Я.И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения / Я. И. Мильштейн. – Учебное издание. – Москва: Музыка, 1967. – 393 с.

4. Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке / А.Г. Рубинштейн. – Москва: Издательство Юрайт, 2024. – 66 с. – (Антология мысли). – ISBN 978-5-534-12646-4. – Текст: электронный//Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL:https: //urait.ru/bcode/543340 (дата обращения: 14.01.2025).

5. Соколов, И. Лекция 8. И. С. Бах. ХТК Том 1. Фуга до мажор: (композитор Иван Соколов о музыке) / И. Соколов. – Текст электронный. – URL: https://youtu.be/KQN2mP3MaUI?si=UiXsFzrVsNyawkqR (дата обращения: 11.02.2025).

6. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. − Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. – 816 с. – ISBN 978-5-89817-345-3.

Людмила Фрейверт (Тула)

Композиция фуги в свете концепции стиля барокко у Г.Вёльфлина и опыт анализа образного смысла её индивидуальной формы (на примере фуги *dis-moll*/I И.С.Баха)

§ 1. Постановка проблемы

На рубеже XVI–XVII вв. в искусстве произошел переход от Ренессанса к барокко, в котором отразились общекультурные процессы. В западноевропейской живописи, скульптуре и архитектуре резко возросла роль «вторых» компонентов понятийных пар «основных понятий истории искусств» Г. Вёльфлина [1]: на смену господства линейности, тектоничности, композиционной ясности приходит главенство «живописности», «атектоничности», «неясности». Под живописностью Вёльфлин понимает, как известно, не красочность, а известную неопределенность границ, плавность переходов светотени. Атектоничность характеризует не физическую устойчивость, необходимую для физического существования скульптуры и архитектуры, а образно-формальную завуалированность тектоники, эффекты движения. Понятие ясности Вёльфлин подразделяет на ясность в декоративном смысле, т.е. определенность деталей изображения, и ясность формальную, однозначность трактовки композиционных соотношений. Барочная «неясность» проявляет себя в формах фуг: это несовпадение каденсирования с границами экспозиционных и развивающих разделов, сложно организованные пропорции и т. п. Иначе говоря, форма и принципы формообразования в фуге точно соответствуют основным устремлениям эпохи барокко в самых разнообразных её проявлениях.

Практически повсеместный интерес к барокко, характерный для нашего времени, закономерен: по значимости и внутренней структуре данный перелом сопоставим с кардинальными изменениями в музыкальном формообразовании XX века. Одно из самых значимых явлений – **полипараметровость**: она «… означает, что действуют не две и не те две формообразующие основы, что в классической форме (тематизм и гармония), а иные основы и качественно большее их число. Еще в музыке первой половины века в качестве ведущих основ стали выступать ритмика и мелодическая линеарность. Во второй половине к ним прибавились фактура, тембр (звук, сонор), «параметр экспрессии», пространственность и другие (регистр, динамика), до 8–10 параметров» [2, 453].

Термин **полипараметровость** применим и для характеристики изменений, произошедшие в живописи барокко. Ранее традиционными параметрами

являлись линии, размеры и масштабы (пропорции), объемы. Цветовые и тоновые соотношения до XVII века почти не играли самостоятельной роли. Но в эпоху барокко произошли кардинальные изменения: «…в живописи нового времени в большей степени, чем в старой..., композиция определяется соотношением световых и линейных компонентов, а не одними лишь последними» [3, 93].

Драматургическая насыщенность барочной композиции определяется тем, что соотношения разных параметров часто не совпадают, а следовательно, конструкция целого становится неоднозначной – иначе говоря, полифоничной, многоуровневой.

В живописи барокко многоуровневость выражается в «многоголосном звучании объемных, световых и цветовых мотивов, как бы выполняющих свою партию» [3, 64]. Здесь понятие «мотив» означает не сюжет, а формальный элемент. Если продолжить мысль М. Алпатова дальше, каждый из этих компонентов имеет свой «голос», и аналогия с имитационной полифонией здесь прямая. Принципиально важно, что цезуры в этих «голосах» не совпадают. Традиционные параметры (линия, фигура) и выступающие в роли новых параметров свето-цветовые соотношения и их переходы действуют несинхронно. Это замечательно выявлено у Алпатова в его анализе «Ночного дозора» Рембрандта [3, 62–64].

Творческие принципы Рембрандта и его старшего современника Рубенса здесь очень показательны. Если сравнить их композиционную технику – плотную ткань у Рубенса и знаменитые композиционные паузы у Рембрандта, то возможна аналогия с ричеркаром и фугой. Здесь параллельные события в разных искусствах происходят неодновременно. Но «отставание» музыки от других искусств в области стилевых и формальных изменений далеко не постоянно. Нередко бывает обратное.

В музыке Ренессанса собственно барочные принципы ядра и развёртывания, например, формируются значительно раньше, чем барочная живописность по Вёльфлину. С его точки зрения, Палестрина – уже маньеризм и раннее барокко. Разновременность кадансирования, остановок и пауз, практически неизбежная в полифонии, также является вариантом живописности.

Элементы схемы фуги (тема, противосложение, интермедия) можно уподобить линейным и фигуративным компонентам, индивидуализированный и фоновый музыкальный материал – освещенным и затененным участкам. Подобно тому, как в фуге граница между ядром и развертыванием находится обычно внутри темы (например, фуги dis-moll ХТК I, Es-dur и f-moll ХТК II Баха), так и в живописи барокко силуэты фигур чаще не выявлены и не совпадают с границами освещенных участков. Обычно освещены только кульминационные моменты в композиционно значимых фигурах. Таким образом, освещенные участки картины функционально подобны проведениям тематического ядра в фуге, а общие формы движения (не только в противосложениях и интермедиях, но и в окончании темы) – затененным участкам. Свойство ядра – «ясность» по Вёльфлину, развёртывания – «неясность».

В визуальных искусствах барокко впервые были наглядно выявлены функции рельефа и фона как взаимозависимых участков формы, что вполне аналогично индивидуализированному тематизму и общим формам движения в музыке, возникшим примерно в то же время. В музыке Ренессанса нет общих форм движения как таковых, они возникают в барокко, будучи компонентом инструментального мышления, где присутствуют определенные универсальные клише.

Фуга – создание эпохи барокко, и ее принципы имеют общие черты с прин-ципами построения барочной визуальной формы. Поэтому для их выявления нужно обратиться к «пяти парам понятий» Вельфлина, а точнее, к их «чётным» компонентам. Применительно к фуге они означают следующее:

1. Живописность, в отличие от линейности, – это известная неопределенность границ. В фуге она выражается в связующе-разделительной функции интермедий, в вуалировании кадансов посредством безостановочного движения.

2. Глубина есть невыявленность разграничений на функциональные слои-плоскости, преодоление граней посредством единого движения. В фуге это осуществляют тематические связи между голосами и элементами (своего рода диагональные связи [4]) и выровненная комплементарная ритмика.

3. Разомкнутая форма, в отличие от замкнутой, выражает стремление продолжиться вовне. В построении фуги это определяет большую роль асимметрии и перетекаемость разделов, несовпадение различных приёмов цезурирования.

4. Целостное единство, в отличие от множественного единства, предполагает неразрывность, отсутствие глубоких цезур-остановок, неотторжимость от контекста.

5. Неясность – это возможность и даже необходимость различных интерпретаций структуры, когда ни одна из трактовок не кажется окончательной. Форма фуги барокко часто обладает таким свойством.

Следует заметить, что в искусствах барокко оппозиция А. Шёнберга «твёрдое – рыхлое» не работает. Здесь предлагается ввести третью, непарную категорию – «вязкое». В музыке это неодновременность кадансов, слитность перехода от ядра и развертывания и т.п. В визуальных искусствах в двухмерности это вёльфлиновская живописность, в трёхмерности – вёльфлиновская же «глубина», означающая не величину измерения, а способ организации пространства.

Фуга – как бы метафорический портрет темы, индивидуальность которой раскрывается с помощью противосложений и интермедий. Их роль аналогична характерному для портретных зарисовок барокко фону (в рисунках Ренессанса он отсутствует).

У Вёльфлина внутри изложения его концепции заключено много принципиальных замечаний о существе пространственных искусств барокко и об их отдельных приёмах. Они образуют сложную систему соответствий с компонентами фуги, что и отражено в схеме:

		А	Б	В	Г	Д	Е	Ж	З	И	К	Л	М
		Тема. 1-е проведение	Совокупность проведений темы	Полифонические варианты темы	Противоположение	Единство темы и противосложения	Тематический материал	Стретты	Сложный контрапункт, др. случаи	Интермедии	Каданы	Комплементарная ритмика	Прелюдия и фуга
1	Рельеф и фон				+	+	+		+	+			+
2	Отчетливость и неотчетливость. Неясная ясность			+	+			+	+	+	+	+	
3	Соединение разных плоскостей в один мотив	+	+				+	+		+		+	+
4	Слияние форм		+			+	+	+	+	+	+	+	+
5	Свет, льющийся над формой		+				+				+		
6	Свет из одного источника	+	+	+			+						+
7	Пятна света		+							+			
8	Оптические связи на расстоянии		+					+	+	+			+
9	Перекомпоновка пространства			+		+	+	+	+	+	+		+
10	Сжатие пространства							+	+				
11	Перекрытия и пересечения					+	+	+	+	+	+	+	
12	Новые конфигурации в пересечениях			+		+	+	+	+	+	+		
13	Асимметрия и скрытая симметрия	+					+	+			+		+
14	Симметрия в ракурсе			+				+	+		+		+
15	Одинокая форма	+											

16	Площадь перед зданием												+

Рис. 1. Схема соответствий приёмов визуальных искусств и фуги в эпоху барокко.

§ 2. Пояснения к схеме

А) Тема. Первое проведение

Тема обычно включает в себя ядро и развертывание, т. е. соединяет разные «плоскости» – функциональные слои, которые не совпадают с голосами в фуге. Тема подобна единственному источнику света в картине барокко. Здесь аналогичным образом фигура кажется в некоторых участках светящейся. Наиболее яркие примеры этого – караваджизм в живописи, многое у Рембрандта, включая уже упоминавшийся «Ночной дозор».

Первое проведение темы дисимметрично, оно не имеет подобий в конце. Скрытая симметрия, подобная симметрии в ракурсе в живописи, образуется с включением в целостную форму прелюдии.

Одноголосное вступление темы фуги или ричеркара подобно характерному для барокко изображению «одинокой формы». Не всегда она бывает «одинокой» с сюжетной точки зрения. Например, в рисунке Рембрандта «Три дерева» группа трактуется как единый, компактный объём. Тема, например, фуги dis-moll/ I содержит в себе два тематических материала – квинтовые ходы и плавное движение.

Б) Совокупность проведений темы

Проведения темы во всех голосах образуют как бы одну сверхформу. Освещённые участки, пятна света в барочной живописи также объединены дистантными связями. Примером может служить «Ночной дозор» Рембрандта и множество других работ разных художников. Как правило, совокупность пятен света образует особую конфигурацию из самых значимых элементов целого. В фуге dis-moll/I такое единство всех проведений темы образует сложную драматургическую линию.

В) Полифонические варианты темы

Для барокко характерны градации ясности и отчетливости. Тема в обращении, в увеличении и т. д. – менее узнаваема. Она как бы рассматривается под другим углом зрения. Изображения в резком ракурсе, с соответствующими искажениями силуэта и пропорций, также очень характерны для барокко. Возникают новые способы компоновки пространства; одновременно происходит словно преломление света. Уникальный пример множественных преобразований темы – фуга dis-moll/I. Они образуют сложно построенное пространство: оно многомерно и имеет перекрестные членения и связи.

Г) Противосложение

Противосложение – это «фон» портрета темы. Иногда оно интонационно связано с ней очень сильно, иногда – противопоставлено. Оно может иметь

собственный облик или быть почти бесплотной тенью темы, как в экспозиции фуги dis-moll/I. Тема и противосложение, даже если не связаны интонационно, объединены ритмически и гармонически[12]. В живописи барокко также затемненные участки неоднозначно взаимодействуют с освещенными. Их границы обычно размыты и не совпадают с границами фигур (Караваджо, Рубенс, Рембрандт и др.).

Д) Единство темы и противосложения

Тема и противосложение связаны между собой как рельеф и фон. Они передают энергию движения друг другу благодаря комплементарному ритму – аналогу живописного контрапоста. Различное положение частей тела фигуры, сопоставление вертикали и горизонтали, фронтального и ракурсного положения наиболее выразительно в скульптуре, но и в живописи работает как активное динамизирующее средство.

Прямая аналогия с пространственными искусствами заложена в термине «звуко**высот**ный **рельеф**». Его контуры в теме и противосложении также находятся в отношениях дополнительности. Способствует единству и несовпадение цезур. Варианты соединений темы и удержанного противолосложения – способы перекомпоновки пространства. Тема и противосложения нередко состоят из одних и тех же элементов, передаваемых из голоса в голос, в результате чего образуются перекрытия и пересечения, новые визуальные единства. Характерный аналог в живописи – «Ночной дозор» Рембрандта. Каждая композиционная фигура включает в себя освещенные и затененные сегменты. Световые элементы разных фигур вступают в подобие диалога, уподобляясь теме и противосложению в их единстве.

Иногда тема испытывает на себе влияние новых противосложений (фуга dis-moll/I). Подобно этому, в живописи барокко фон оказывает обратное влияние на фигуру, на ее восприятие – эффеты светотени, рефлексы и т. п.

Е) Тематический материал

Все компоненты фуги – тема, противосложения, интермедии – образуются, прямо или косвенно, из одного тематического материала, связывающего все голоса и элементы. Тем самым подчеркивается выпуклость ядра – как бы света, льющегося над формой.

Различные построения, возникающие из единого тематического материала, – способ построения вариантов «звуковых пространств». Общность элементов темы, противосложений и интермедий образует подобие блоков, «пересекающих» голоса. Все световые пятна связаны не только с остальными участками фигуры, но и между собой. Их конфигурации могут быть очень различными.

Единство тематического материала фуги маскирует асимметричность разделов, их разную продолжительность.

[12] Осознавая анахроничность применения последнего термина к музыке Баха, следует признать, что его широкое распространение соответствует реальной звуковой, слуховой практике того времени, пониманию целостности многозвучия.

Ж) Стретты

Стретта – всегда сжатие пространства (stringere – сжимать, сокращать!). Это динамическое образование. Формально стретта симметрична, но её начало слышно более ясно, чем последующие проведения темы, поэтому и возможны её изменения.

Ось симметрии темы не совпадает с осью симметрии стретты. В целом она образует как бы объемную конструкцию – сверхтему. Если в фуге несколько стретт, эта конструкция предстаёт в разных ракурсах.

В многофигурных композициях барокко несколько фигур, перекрывающих друг друга, также подобны стретте и образуют аналог фигуры высшего порядка («Ночной дозор» Рембрандта). Нечто подобное происходит в архитектуре, когда, например, в анфиладной системе зритель видит несколько фрагментов пространства, объединенных в один оптический эффект.

З) Сложный контрапункт. Другие случаи

Разные варианты соотношений фигуры и фона, светлых и темных пятен подобны ряду соединений в сложном контрапункте. Они выступают как варианты соотношений рельефа и фона, высвечивая разные участки. Также соединения связаны между собой на расстоянии, они словно отражаются друг в друге, показывая звуковое пространство под другим углом зрения. Все эти метафоры находят свое прямое отражение в архитектуре, где необходимо учитывать не только само материальное тело здания, но и возможные точки зрения зрителя, маршруты его передвижения.

И) Интермедии

Интермедии – фон, зависимый от рельефа – темы.

Если проведения темы – пятна света, то интермедии – затененные участки. Они играют одновременно и разделительную, и соединительную роль, допуская варианты компоновки пространства.

Расположение тематического материала в интермедиях образует новые конфигурации. «Ясные» интонации как бы растворяются в общих формах движения.

Подобно тому, как интермедии могут строиться на элементах ядра (фуга c-moll ХТК I), освещенные участки в картине иногда относятся к фоновым образованиям. Таково, например, пятно света на земле в «Ночном дозоре» Рембрандта.

Иногда в интермедиях появляется важный тематический материал, воздействующий на дальнейшее развитие темы и противосложения. В фуге dis-moll/I появившийся во второй интермедии нисходящий хроматический ход в дальнейшем появится в противосложении и подготавливает финальное проведение темы в увеличении со II низкой ступенью.

К) Кадансы

Кадансы, в гомофонной музыке проясняющие структуру, в полифонии часто ее маскируют. Вторгающиеся и прерванные кадансы способствуют слиянию частей. В фуге членение кадансами обычно не совпадает с другими приемами отграничения-цезурирования, как в живописи барокко границы света и тени независимы от контуров предметов.

Часто кадансом отмечается ось симметрии формы фуги, которую другие средства вуалируют, подобно тому, как в живописи барокко для подчеркивания боковой фигуры группа располагается несимметрично (например, «Бокал лимонада» и «Женщина, моющая руки» Л. Терборха).

Л) Комплементарная ритмика

Для музыки барокко характерна выровненность комплементарной ритмики. Это единое движение нивелирует индивидуальный ритм голосов. Мелкие длительности в одном голосе словно перекрывают остановки в другом, но такая ритмика никогда не превращается в монотонную.

Аналогичным образом в живописи линейные и световые компоненты вступают в диалог между собой, где полипараметровость обеспечивает вязкую слитность ткани, но иногда границы фигуры и светового пятна на небольшом участке совпадают.

М) Прелюдия и фуга как единство

Прелюдия – как бы фоновое построение для фуги. Обе эти части, будучи фактурно обособлены, тяготеют к слиянию в единую форму. Данным целям служат, например имитационные приемы и одноголосные построения в конце прелюдии.

Осью симметрии цикла «прелюдия и фуга» является первое проведение темы.

По отношению к фуге прелюдия выполняет ту же функцию, что и площадь, ведущая ко дворцу или собору.

Для сравнения принципов построения живописного полотна и фуги обратимся к картине Рембрандта «Ночной дозор».

Композиционным ядром – аналогом первого проведения темы является здесь фигура офицера в светлой одежде. Фигура в темном выступает в роли, аналогичной удержанному противосложению. С этой группой соотнесены пары из светлого и темного пятна слева (карлица) и справа (барабанщик), (схема расположения световых пятен этой картины проанализирована Алпатовым [3, 63])[13]. К левой группе устремлена также полоса света на земле, подобная интермедии, построенной на ядре темы.

Все освещенные участки подобны проведениям ядра. В центре они объединены в группу, образующую кругообразную фигуру. Композиционная связь

[13] Все упомянутые картины широко представлены в Интернете, в частности, «Ночной дозор» Рембрандта. См. [5].

светлых пятен в центре, принадлежащих разным планам, способствует цельности композиции.

§ 3. Описание схемы

Данное описание основывается на визуальных категориях. Каждому пункту предпослан небольшой комментарий.

1. Проблемы рельефа и фона

Рельеф и фон – ключевые для Вёльфлина понятия эстетики барокко. Центральные элементы (рельеф, фигура, освещенные участки, ядро) могут выполнять свою функцию только благодаря выделенности из фона и теснейшей их взаимо-зависимости, т. е. связности, вязкости всей ткани.

1 г) Противосложение-фон зависит от темы-рельефа гармонически (в простом контрапункте и тем более в подвижн**о**м) и мелодически.

1 д) Тема и противосложение образуют совокупность благодаря комплементарной ритмике, несовпадению интонационного рельефа и разновременности цезур. Так воплощается сложная взаимозависимость и перетекаемость фигуры (рельефа) и фона.

1 е) Весь тематический материал фуги так или иначе вытекает из основного ядра и подчеркивает его рельефность. Характерные барочные способы связывания рельефа и фона воплощаются в том, как индивидуализированные элементы растворяются в общих формах движения и вновь проявляются из них.

1 з) Все случаи сложного контрапункта показывают изменяемость соотношений элементов, функции которых могут быть переменными (структурный аналог двойного контрапункта).

1 и) Тематическая зависимость интермедий как специальных фоновых построений непосредственно от темы или от противосложения демонстрирует характерный барочный принцип связи основного и второстепенного.

1 м) Прелюдия играет роль вступления – фона по отношению к фуге, готовя ход ее развития, тематические элементы, тональный план и др.

2. Отчетливость и неотчетливость. Неясная ясность

Функции фигуры, выделенной из фона, осуществимы только потому, что отчетливость и неотчетливость предполагают ступени градации. Они и позволяют дифференцировать роли разделов формы. Степень «неясности», нечёткости очертаний указывает на принадлежность к фоновым образованиям и на смысловую удаленность от центральных элементов.

2 в) Полифонический вариант темы требует известных перцептивных усилий для его опознания. Тем самым его «ясность» менее отчетлива, что указывает на его второстепенную роль.

2 г) Противосложение – фоновое образование «в тени» темы – звучит менее «отчетливо». Чаще оно основывается на элементах развертывания темы, на общих формах движения, что и является признаком фона.

2 ж) В стреттах наиболее «ясно» звучат начала пропосты и риспосты. Потому и возможны изменения темы. Стретта в качестве целостного образования включает в себя, таким образом, участки разной степени ясности.

2 з) В сложном контрапункте в производных соединениях более отчетливо слышны другие участки темы и противосложения, ясность и неясность как бы мигрируют.

2 и) В интермедиях могут использоваться элементы из ядра темы, но степень их выделенности (т. е. ясности) меньше, чем в проведениях темы.

2 к) Кадансы в фуге часто действуют несинхронно с другими факторами цезурирования и нередко не проясняют, а вуалируют членения формы.

2 л) Выровненная комплементарная ритмика, характерная для полифонии барокко, нивелирует индивидуальный ритм каждого голоса, делая его менее «ясным».

3. Соединение разных плоскостей в один мотив

В терминологии Вельфлина это выражение означает единое движение в глубину. Такое объединение разных функциональных слоев – характерный прием барочного формообразования. Подобиями объединяемых плоскостей в фуге служат голоса и тематические пласты. В результате, с одновременно действующими приемами перекрестного членения, образуется противоречивая связность.

З а) Тема, обычно состоящая из ядра и развертывания, содержит в себе «две плоскости» в сфере тематизма. Подобно соотношениям рельефа и фона в живописи, они плавно переходят друг в друга.

3 б) Совокупность проведений темы представляет собой единство всех голосов-плоскостей, «голос высшего порядка». Все проведения темы образуют перекрестно сформированные группы: по голосам, по регистрам, тематическим вариантам и т. д. Особой сложности достигает эта конструкция в фуге dis-moll/I.

3 е) Весь тематический материал, перемещающийся по разным голосам-плоскостям, также способствует их соединению, подключая принцип «укрепляющей диагонали» [4, 219]. Диагональ является одной из ключевых характеристик композиционного развития в визуальных искусствах барокко. У Рубенса, например, это основной приём построения.

3 ж) Стретты образуют одну «сверхплоскость», в которой регистровые и тембровые различия все же сохраняются. Но голоса теряют свою индивидуальность, превращаясь в одну разветвленную сверхтему.

3 и) Интермедии выполняют связующе-разделительную функцию по отношению к «плоскостям» архитектоники. В то же время совокупность удержанных интермедий образует построение высшего порядка. А сложный контрапункт в интермедиях создает «квази-голоса».

3 л) Суммарная комплементарная ритмика преобразует разные плоскости-голоса в единое движение.

3 м) Общность тематического материала и приемов в прелюдии и фуге, дистантные связи превращают их в один «сверхмотив».

4. Слияние форм

Слияние форм в барочной живописи – это образование целостности из элементов, которые потенциально могли бы играть самостоятельную роль. Такого рода целостность строится с участием принципа «атектоничности». В ней воплощается стремление воплотить движение – действие

4 б) Сливается в единую форму совокупность проведений темы в одном голосе, тональности и т. д.

4 д) Тема и противосложение, будучи самостоятельными единицами формы, образуют вертикальное единство.

4 е) Единство тематического материала способствует перетеканию и слиянию форм.

4 ж) В стреттах отдельные проведения темы теряют свойство самостоятельных единиц.

4 з) Соединения в сложном контрапункте, отражаясь друг в друге, образуют как бы единую сверхформу.

4 и) Интермедии, выполняя связующе-разделительную роль, способствуют объединению целостной формы.

4 к) Кадансы, не подкрепленные действием других факторов членения, обозначают границы этапов формы, но не вполне препятствуют их слиянию, а вторгающиеся и прерванные кадансы непосредственно ему способствуют.

4 л) Регистровые и тембровые различия голосов позволяют воспринимать ритмическую форму каждого из них относительно самостоятельно, однако выровненная комплементарная ритмика этому препятствует.

4 м) Прелюдия и фуга, будучи фактурно обособлены, тяготеют к слиянию в единую форму (токката и фуга d-moll Баха, циклы Д. Букстехуде). Этим же целям служат имитационные фрагменты и речитативное одноголосие в конце прелюдии, готовящие вступление темы фуги.

5. Свет, льющийся над формой

У Вёльфлина данное выражение означает несовпадение контуров предметов с границами освещенных и затененных участков. Их чередование образуется обычно из-за перепадов рельефа изображаемой поверхности и заслонения источника света. Это способствует связанности освещенных участков вне зависимости от предметного «наполнения».

За этой частностью стоит общая основа формообразования: принципиально несинхронное действие факторов членения, что и имеет место в фуге. Структурным аналогом освещенных участков являются здесь индивидуализированные тематические образования, т. е. ядро.

5 б) Совокупность проведений темы фуги – как бы потоки света, текущие поверх различий голосов и регистров.

5 е) Общий «источник света» – тематическое ядро – объединяет собой всю совокупность музыкального материала.

5 к) Как в барочной живописи границы освещенных и затененных участков не совпадают с силуэтом предмета, так и членение формы фуги кадансами нередко противоречит действию других цезурирующих факторов.

6. Свет из одного источника

Один из аспектов «драмы света» в барокко – положение источника света и его роль в организации целого. Он сообщает целому свойство связности. Вёльфлин называет такой поток света подлинно барочной **темой** – еще одна аналогия с фугой.

6 а) Тема фуги подобна единственному источнику света в живописи барокко. Она предопределяет архитектонику целого.

6 б) Совокупность проведений темы образует систему освещенных участков.

6 в) Полифонические варианты темы подобны преломлению света. Наиболее характерный пример – гигантская тень фигуры Иосифа в «Святом семействе» Рембрандта.

6 е) Совокупность тематического материала фуги зависима от источника света – темы.

6 м) Прелюдия в своей основе определяется тем же источником, что и фуга: подготовкой темы и ее развития.

7. Пятна света

Характерный для живописи барокко приём – применение пятен света, контуры которых обычно нечётки и не совпадают с границами изображаемых предметов.

7 б) Проведения темы – как бы освещенные участки-п**я**тна.

7 и) Интермедии могут трактоваться как затененные участки-п**я**тна.

8.Связи на расстоянии

Целостное единство, сопротивляющееся разрывам, отсутствие ярко выраженных цезур может угрожать аморфностью целого. Одним из средств повышения уровня упорядоченности и регулярности служат в живописи барокко оптические связи на расстоянии – разновидность дистантных связей. В свою очередь, если представить себе музыкальное произведение (и фугу, в частности) как некую картину, дистантные связи в ней подобны оптическим.

8 б) Все проведения темы пронизаны сложно пересекающимися дистантными связями: по голосам, по тональностям, вариантам и т. д.

8 ж) Стретты в фуге, если их несколько, представляют одну динамическую последовательность.

8 з) Все варианты сложного контрапункта предполагают мысленное сравнение первоначального и производных соединений.

8 и) Удержанные интермедии также образуют динамическое последование.

8 м) Взаимосвязанность прелюдии и фуги предполагает сравнение определенных звеньев их форм.

9. Перекомпоновка пространства

Перекомпоновка пространства, возможность разных трактовок его членения – одна из основ барочного формообразования. Для этого необходимо несинхронное, перекрёстное действие факторов членения.

9 в) Полифонические варианты темы преобразуют ее внутреннее пространство.

9 д) Тема и противосложение, построенные на одном материале, представляют собой разные комбинации одних и тех же элементов «звукового пространства».

9 е) Весь тематический материал – преобразование одного элемента «звукового пространства».

9 ж) Стретты – прямое наложение и совмещение «пространств».

9 з) В сложном контрапункте демонстрируются разные сочетания элементов пространства и, соответственно, звуковые результаты.

9 и) Интермедии дают разные возможности восприятия и компоновки пространства.

9 к) Кадансовая сеть членений – особый вариант компоновки формы.

9 м) «Замкнутые» пространства прелюдии и фуги посредством тематических, фактурных и структурных связей преобразуются в пространство единое (см. 13 м).

10. Сжатие пространства

Характерный способ придать характер движения, динамизировать форму – это сжатие пространства. В живописи оно обычно образуется посредством сильного перспективного сокращения, наложения-оверлэппинга и т. п.

10 ж) Стретты представляют собой непосредственное сжатие при наложении тем (stringere – сжимать, сокращать). Это музыкальный вариант эверлэппинга.

10 з) В производных соединениях сложного контрапункта возможно уменьшение интервалов.

11. Перекрытия и пересечения

Перекрытия и пересечения, допускающие возможность разных интерпретаций форм и восстановления их эталонного вида, способствуют связям на расстоянии, соединяя разные плоскости, между которыми образуются переклички.

11 д) Тема и противосложение по-разному излагают один и тот же по сути материал, передавая элементы из голоса в голос.

11 е) Благодаря одним и тем же тематическим элементам перекрытия образуются постоянно.

11 ж) В стреттах темы пересекают и перекрывают друг друга.

11 з) В канонических секвенциях второго рода тематический материал по-разному располагается во времени, «передвигая» цезуры.

11 и) Тематический материал интермедий – одновременно и продолжение того же пространства, и новое пространство. Границы разделов и смена тематического материала часто не совпадают.

11 к) Кадансы пересекают действие других факторов членения.

11 л) Движение мелкими длительностями в одном голосе перекрывает остановки в другом.

12. Новые конфигурации в пересечениях

Пересечения разных форм образуют новые суммарные конфигурации, восприятие которых обогащает образность целостной формы, связывая разные плоскости и формируя новые единства.

12 в) Полифонические варианты темы образуют новые ритмико-интонационные формы, иначе вписанные в континуум фуги.

12 д) Тема и противосложение, при всей их самостоятельности, образуют новую совместную конфигурацию, не равную их сумме.

12 е) В едином тематическом материале образуются блоки-группы элементов из темы, противосложений, интермедий.

12 ж) Стретта образует новую конфигурацию, не равную сумме проведений темы.

12 з) В производном соединении образуется новая конфигурация, «пересекающая» первоначальное соединение.

12 и) В интермедиях из прежних элементов образуются новые конфигурации.

12 к) Членение по кадансам – самостоятельная конфигурация (см. 11 к).

13. Асимметрия и скрытая симметрия

Симметрия обладает свойством «тяжелить форму» [6, 179]. С целью динамизировать её и сделать более неоднозначно читаемой, в барокко простые приемы формопостроения обычно вуалируются. Целостные музыкальные формы в барокко также чаще бывают, в основном, дисимметричны, а приёмы, указывающие на симметрию, скрыты.

13 а) Первое проведение темы-вождя в фуге антисимметрично. Но с включением в конструкцию прелюдии образуется скрытая симметрия.

13 е) Неравная протяжённость разделов в фуге маскируется единством тематического материала.

13 ж) Ось симметрии стретты не совпадает с осью симметрии темы. Начало стретты воспринимается более определенно, чем ее окончание, и в этом отношении стретта не симметрична.

13 к) Каданс часто служит для обозначения оси симметрии в форме, другие факторы ее маскируют.

13 м) Целостная конструкция «прелюдия и фуга» приблизительно симметрична (см. 9 м, 13 а).

14. Симметрия в ракурсе

Желая сохранить некоторый оттенок загадочной неопределенности, создать «иллюзию беспорядка» (Вёльфлин), барокко нередко маскирует приёмы упорядоченности. Один из таких способов – «симметрия в ракурсе», т. е. несимметричное расположение симметричной внутри себя группы (сбоку или под косым углом зрения).

14 в) Полифонические варианты темы представляют ее как бы под другим углом зрения.

14 ж) Разные стретты – разные ракурсы одной конструкции (см. также 13 ж).

14 з) В сложном контрапункте изменение соотношений между линиями подобно изменению ракурса.

14 к) Кадансы и кадансовые зоны в фугах с сонатными отношениями представляют собой элементы симметрии, а при разной величине частей эти элементы предстают как бы в ракурсе.

14 м) Осью симметрии цикла «прелюдия и фуга» служит одноголосное вступление темы. Такое строение можно понимать и как симметрию в ракурсе: размеры частей обычно не равны друг другу, а точное их сравнение и невозможно в силу различий метроритма, фактуры и др.

15. Одинокая форма

Барокко впервые использовало выразительные возможности отдельно стоящей формы и выразительность паузы.

15 а) «Прелесть одинокой формы» [1, 290], открытая в живописи барокко, коррелятивна роли одноголосия в фуге или ричеркаре.

16. Площадь перед зданием

Стремясь везде создать ощущения «глубины», что означает у Вёльфлина единое движение вглубь пространства, барокко особенно часто прибегало к созданию ансамблей, включающих в себя не только здания, но и градостроительные компоненты. Пример таких отношений – площадь перед дворцом или собором.

16 м) Прелюдия по отношению к фуге выполняет ту же функцию, что и площадь, «ведущая» к зданию.

§ 4. Суммарный взгляд на аналогии между фугой и визуальными формами барокко

Сеть многократных соответствий между принципами визуальных искусств барокко и конструктивными основами фуги может быть рассмотрена и в обратном направлении: от фуги к зрительным формам. Хорошо известно, какую большую роль играют изобразительные моменты в музыке Баха. Думается, что не менее важна ее связь с архитектурой. Непревзойденный эксперт орг**а**нов, знаток акустики [7], автор двухxорных церковных произведений, Бах неизбежно должен был испытать не просто воздействие, но мощное влияние архитекту-

ры и архитектурных методов мышления на свое творчество. Многое в музыкальной композиции ему могли подсказать храмы, причем не только готические: ведь немецкое барокко было «изобретательным по части неожиданных композиций внутренних пространств» [1, 377][14].

Замечание Вёльфлина можно впрямую соотнести с конструктивными особенностями баховских фуг. Выбор приемов развития темы, количество проведений и тональный план, порядок вступления голосов экспозиции, способы контрапунктического развития, наличие или отсутствие стретт имеет не только формальный, но и символический, «таинственный» [1, 377] смысл, не поддающийся полной вербализации. Особенно богата такими таинственными смыслами, на наш взгляд, фуга dis-moll/I. Вся фуга подобна «закрытому помещению, где свет льется только из одного источника» [1, 377] – темы фуги (6 а). Возникающий эффект подобен игре света в барочном пейзаже, когда «свет грозового неба пятнами располагается на поверхности земли» [1, 344].

Тема фуги, обычно состоящая из ядра и развертывания (3 а), уже содержит в себе «две плоскости в одном мотиве [1, 208]. В однородной теме вторая плоскость заключена имплицитно, т. к. мелодические формы развертывания в противосложении уже предопределены.

Ричеркар и фуга – своеобразные метафорические «портреты» темы. В фуге индивидуальность темы раскрывается полнее с помощью противосложений (1 д) и интермедий.

Если тема, как непререкаемый авторитет, не нуждается в постоянных собеседниках, то противосложения не удержаны.

Расположение интермедий, их тематический материал и способы работы с ним – тоже «комментарий» к теме или, скорее, ее «критика» [9, 113]. Такого рода риторические ассоциации пронизывают всю культуру барокко. Удержанные интермедии раскрывают аспекты одного тезиса, неудержанные – «обсуждают» разные стороны темы.

Та же эстетическая идея, что лежит в основе «разорванной линии живописного стиля» [1, 63], воплощается в сопоставлении темы – интермедий в фуге и ритурнеля – эпизодов в барочной концертной форме, но здесь органическая связь рельефа и фона выражена еще яснее: ядро (ритурнель) не отделяется от следующего развертывания, а плавно переходит в него и растворяется в нем[15]. Иногда развертывание переходит в **мотивное развитие разработочного типа**. Но в данную эпоху оно еще не обособлено. Примерно так же, как ранее, в эпоху Ренессанса, возрастание канонической интенсивности (термин А. Милки, обозначающий имитации коротких мотивов [10] в завершениях произведений) предуказывало дальнейший путь развития музыкальных форм, так и в первой половине XVIII века разработочные приемы в недрах барокко предвосхищали основные принципы классической сонатной формы. Музыкальное произведе-

[14] И не только внутренних, но и внешних. См. анализ экстерьера собора Св. Карла Борромея Фишера фон Эрлаха у Зедльмайра [8, 217–238].

[15] Тональный план проведений ритурнеля образует некую условную кривую с антисимметричными началом и окончанием T D… S T.

ние, будучи моделированием временного процесса, структурно подобно истории развития искусства вообще. Поэтому стилистические связи с прошлым и предвидения будущего в музыке обладают большой силой воздействия.

§ 5. Форма и развитие тематизма в фуге dis-moll/I как воплощение универсальной идеи

В анализе образности фуги обычно говорится, собственно, о характере темы, о ее хоральном источнике (если речь идет о Бахе); иногда упоминается наличие/отсутствие удержанных противосложений, полифонических вариантов темы и стретт. Но анализ образно-эмоционального смысла этих приёмов обычно ограничивается указанием на монументальность темы в ритмическом увеличении, о кульминационной роли стретты.

Поскольку в фугах Баха ничего не бывает «просто так», можно предположить, что за каждым из этих приёмов стоят глубокие смыслы, которые предстоит трактовать.

Широко известно, что выбор тональности для Баха также семантически нагружен. Символика тональностей с 3 и 4 знаками очевидна. Очевидно также, что большое количество знаков служит своего рода барьером для недобросовестных или недостаточно умелых исполнителей. Допустимо предположение, что именно прелюдии и фуги с большим количеством знаков содержат наиболее важные, возможно, эзотерические смыслы.

Почему ни в первом, ни во втором томе нет циклов в тональностях Des-dur, Ges-dur, as-moll и отдано предпочтение энгармонически равным диезным тональностям? Возможно, диез, обозначаемый в немецком языке тем же словом, что и крест (das Kreuz), как бы предполагает более возвышенную, «небесную» трактовку, а бемоль, будучи знаком понижения, тяготеет к земной сфере.

В пространстве «Хорошо темперированного клавира» особое место цикла прелюдии и фуги es-moll – dis-moll обозначено его тональной двойственностью. В es-moll’ной прелюдии сильнее выражено земное, акцентное начало, четкая поступь сарабанды. В ритмике dis-moll’ной фуги ярко выражена времяизмерительность; акцентность проявляется только с появлением вариантов темы с пунктирным ритмом и в увеличении. Происходит как бы синтез двух начал.

Отдельный вопрос – отсутствие удержанных противосложений. Обычно это фуги стреттного развития, как известно. Здесь тема словно не терпит рядом с собой индивидуальных тематических образований, устойчивой антитезы, уступающей по значимости, но сопоставимой с ней. В фуге dis-moll тема постепенно захватывает всё пространство, достигая апогея в трехголосных стреттах. Поскольку тема фуги основывается на хорале, она выполняет роль не просто доказываемого тезиса, а религиозного догмата.

В этом плане данная фуга также уникальна. Здесь большинство проведений имеет индивидуальные различия. Возможна осторожная аналогия с преломлением мировоззренческого тезиса в индивидуальном сознании.

Основные варианты – тональный ответ, изменения длительности первой ноты, обращения, варианты с пунктирным ритмом и увеличение. Всего на 35 проведений приходится 27 вариантов. К этим числам можно прибавить звучащее в нижнем голосе, тт. 24–25, начало варианта темы как бы от II ступени, одновременно с второй стреттой в верхних голосах. В целом эта трехголосная «ложная стретта» предвосхищает трехголосные же стретты, т. 52 и далее.

Уникален и сам тематический материал, «мелика» темы. Ее основная часть, от квинтового хода I – V до хода V– I образует почти симметричную замкнутую линию. После этого продолжение как бы невозможно. Но эту линию размыкает плавный нисходящий ход от IV ступени к I. Он выполняет функцию кодетты[16].

Одновременно с его последней нотой на третью долю вступает тональный ответ. «Судьба кодетты» – интересный драматургический процесс. Во всех экспозиционных проведениях она присутствует. В развивающей части, в стреттных проведениях в тональности D кодетта отделена паузой (т. 21).

Далее, тт. 25–27, в среднем голосе в варианте с пунктирным ритмом кодетта отсутствует. В верхнем голосе отсутствует последний звук кодетты, переходя в следующее проведение (т. 27). В двухголосной стретте темы в обращении в основной тональности, тт. 44–47, также в верхнем голосе отсутствует последний звук кодетты, также переходя в следующее проведение темы. В следующей стретте в верхнем голосе, вариант с пунктирным ритмом, проведение заканчивается ходом I – V – I, кодетта фактически отсечена. В среднем голосе также отсутствует последний звук кодетты (тт. 49–50). Такое «отношение» к кодетте, когда она как бы спрятана за началолм следующего проведения, напоминает перекрытия и пересечения фигур в живописи или оптическое объединение пространств в архитектуре барокко. В «сдвоенной» стретте, тт. 52–55, кодетта отсутствует, варианты продолжения темы различны. Расположение данной стретты точно соответствует точке золотого сечения в фуге. Явственно обозначенная симметрия для барокко не характерна. Чаще это симметрия в ракурсе или, в архитектуре, симметрия, которую нельзя охватить глазом, потому что здание находится в узком пространстве.

В одиночном проведении, тт. 57–59, предвосхищая последнюю фазу развития, кодетта вновь появляется. Её прямое нисходящее движение продлено до II ступени в первой октаве, в общей сложности его диапазон – децима. В живописи и скульптуре барокко чаще одно движение передается от фигуры к фигуре. Здесь это движение переходит от кодетты темы к интермедии.

В среднем голосе в проведении темы, вариант от II ступени, в кодетте происходит важное изменение: диатонический нисходящий ход становится хроматическим, тт. 63–64. Это прямая перекличка с ходом в басу во второй интермедии, тт. 10–12. Во всех проведениях темы в увеличении кодетта также сохранена. В последнем из них также важное интонационное изменение: появление II низкой, фригийской ступени. Таким образом, первый и два последних звука темы также образуют нисходящий хроматический ход. Этот прием также

[16] Интересно, что именно как отдельную часть темы её исполняет Андраш Шифф [11].

имеет свои подобия в визуальных формах. В гештальтпсихологии он называется «линия хорошего продолжения». Особенно настойчиво он применялся в искусстве барокко. В последнем проведении темы перед финальной стреттой, средний голос, в проведении варианта тонального ответа в тональности III ступени, тт. 72–75, кодетта изменена ритмически и интонационно. Тем самым готовится ритмика следующего проведения в среднем голосе. Здесь кодетта также расширена и фактически завершается со вторым звуком следующего проведения темы, тт. 79–80.

В сжатом виде драматургию проведений кодетты можно обрисовать так: от неотъемлемой части темы к разрыву, далее усечения кодетты, видоизменения или полное отсутствие. Будучи вытесненной из процесса развития, она появляется вновь; к тому же нисходящий ход продлевается, как бы возвращая себе важную драматургическую роль, впитывая в себя хроматические интонации из другой тематической группы, и в последних 5 тактах отсутствует вовсе, разделяя эту судьбу со всей темой.

Если еще короче: присутствие, фрагментация, изъятие, появление в новом качестве, утверждение и растворение в небытии.

Противосложения, в основном, не имеют «своей воли», самостоятельного характера и служат только «тенью» темы. В этой фуге большую роль играет движение параллельными несовершенными консонансами. Участки его достаточно длительны. Отсутствие самостоятельного интонационного облика можно уподобить «неясной ясности» по Вёльфлину.

Тем не менее, в ходе дальнейшего развития в новых противосложениях появляются остро индивидуальные декламационные интонации. Начинается этот процесс еще в рамках экспозиции (верхний голос, тт. 14,16).

В развивающей части это, например, «монолог» баса на фоне первой стретты, тт. 21–23. Наиболее «агрессивно» ведет себя противосложение чуть далее оси симметрии, в тт. 45–46, в среднем голосе, одновременно со стреттой темы в обращении, оплетая проведение в верхнем голосе, маскируя его. В живописи барокко также границы между фигурой и фоном часто размыты, а фон может содержать драматургически важные элементы, своего рода риторическую антитезу.

Вскоре тема полностью овладевает всей фактурой, полностью вытесняя другой материал. Но противосложение опять занимает важную позицию, в верхнем голосе, тт. 62–64. Это, можно сказать, кульминация декламационности. Если обратиться к некоторым выводам теории метротектонизма Г. Конюса, можно заметить аналогичнцю роль «всплесков декламационности» в тт. 21–23 и 62–64, т.е. в 23–25 тт. от конца. Противосложение на короткое времы обретает самостоятельную экспрессивность, внутреннюю свободу, что сильно контрастирует преобладающему плавному движению. Тематический материал противосложения, прежде чем раствориться в общих формах, содержит в себе ещё одно важное событие: это нисходящий хроматический ход в верхнем голосе, тт. 73–74. Здесь он осложнён синкопированным ритмом. Он также приблизительно симметричен первому появлению хроматического хода, правда, в интермедии,

т. 11. Это показывает, что драматургические линии противосложений и интермедий допускают совместное и раздельное рассмотрение, образуя двойственное, диалектичное пространство.

Общую драматургическую линию противосложений можно увидеть так: в основном, они – неясная, фоновая «тень» темы с несколькими всплесками остро индивидуализированной декламационной выразительности, с попытками обрести самостоятельную роль. Функции противосложений и интермедий в фуге аналогичны, только они по-разному ориентированы в хронотопе фуги. Это фоновые образования, как бы комментарии, иногда противопоставление, антитеза главной мысли. Их единение подчёркивается наличием общих важных интонаций, в том числе нисходящих хроматических ходов, расположенных симметрично в пространстве целого.

В этой фуге нет удержанных интермедий. Но они всё же представляют еще одну драматургическую линию. Первая интермедия носит чисто связующий характер и построена на том же материале. Особо важная роль принадлежит второй интермедии: в ней появляется нисходящий хроматический ход в нижнем голосе, а в двух верних – ритмические фигуры с шестнадцатыми. Оба этих компонента будут активно участвовать в дальнейшем развитии (т. 11), проникая даже в сферу темы: шестнадцатые в басовом проведении, т. 39, хроматический ход в кодетте в среднем голосе, т. 63, низкая II ступень в последнем проведении темы, т. 82.

Драматургическая линия интермедий волнообразна (как и рельеф темы фуги). Завершающая экспозиционный раздел интермедия (тт. 15–19) не продолжает линию второй интемедии, а основывается на плавном движении. Эту же драматургическую линию продолжает интермедия в тт. 33–35. Интермедия в тт. 41–44, перед осью симметрии, представляет собой длительное нисходящее движение; драматургически и семантически оно непосредственно готовит самое низкое проведение темы в обращении в басу. Далее будет еще одна интермедия, тт. 59–61, с большим нисходящим движением. В строгом смысле слова она является последней, потому что заключительный участок без темы уже связующей функции не выполняет.

Особа важная роль этой интермедии подчеркнута ее тематическим содержанием: нисходящим рядом в двух верхних голосах с синкопами в среднем и басовым ходом I–I–V, который рифмуется с завершением фуги (о нём будет сказано далее).

61–62 тт. – важнейшая драматургическая точка, кульминация. Здесь происходит много важных событий. Именно здесь появляется тема в увеличении. Это 22–26 тт. от конца. Если воспользоваться выводами теории метротектонизма Г. Конюса, то можно увидеть аналогию с 24–27 тт., где появляется вариант темы с пунктиром.

В тт. 62–64 сходятся несколько драматургических линий: появляется самый монументальный вариант темы, в альте в кодетте звучит нисходящий хроматический ход, ведущий свое происхождение из второй интермедии, а в верхнем голосе звучит наиболее декламационно острое противосложение.

Завершающий участок фуги, который в строгом смысле нельзя назвать интермедией, потому что он не связывает проведения темы. Он уникален как по длительности, так и по интонационному содержанию: в верхнем голосе преобладает нисходящее движение по Ум 7 с синкопированным ритмом, после которого следует настойчивое восхождение, плавное в верхних голосах и уступами – в басу. Интонационно эти ходы связаны с серединным участком темы.

Постепенно охватывая всю звуковую ткань и весь диапазон, поглощая пространство, тема многократно преображается.

В пространстве фуги явно выражена ось симметрии: это стретта в обращении. Здесь слушатель уподобляется зрителю, идущему вдоль длинного фасада, предчувствуя ось симметрии. Риспоста стретты переплетена с противосложением, как бы теряет собственное лицо, растворяясь в звуковой ткани. Такой приём применён только один раз, а его нахождение вблизи оси симметрии подчёркивает его важность. Тематическая плотность на протяжении фуги возрастает. Кульминация – стретта с темой в увеличении и во фригийском ладу в верхнем голосе – как бы знаменует собой ее полное торжество, когда она вытеснила фоновые образования.

Но это еще не итог. Обычно фуга завершается итоговым проведением темы: часто ее последние звуки совпадают с заключительным кадансом фуги: c-moll, cis-moll, fis moll,As-dur, I том. Двухтактовые окончания без темы – в фугах C-dur, Fis-dur, 4х-тактовые – в фугах F-dur, G-dur. Обе они – в подвижном темпе. Уникальность dis-moll'ной фуги еще и в том, что у нее самый длинный финальный участок без темы: 5 тактов в медленном темпе. Неспешное движение восьмыми во всех голосах происходит из темы. Эффект растворения тематизма в том, что обычно называют общими формами движения, здесь носит характер упорного восхождения. Завершение фуги, итог, вывод – последние 4 ноты в басу: ходы I–V, V–I, как бы концентрированный образ темы.

Если абстрагироваться от звукового воплощения, в чистой структуре мы получаем следующую драматургию:

Тема как начальный тезис в ранней фазе не имеет даже равных «собеседников», не говоря уже о соперниках. В интермедиях, а потом и в противосложениях появляются элементы, не связанные с материалом темы: хроматические интонации, ритмика становится более подвижной и активной. Но в процессе развития тема многократно преобразуется, постоянно меняет свой облик. Источник некоторых элементов – противосложения и интермедии. В кульминационных разделах – трехголосных стреттах – тема и вовсе захватывает всю фактуру. В результате выстроена уникальная драма развития взаимоотношений между главным и второстепенным, которые видоизменяются и влияют друг на друга, проходя через индивидуации и исследование глубин, к абстрактной идее чистого духовного восхождения.

Литература

1. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: Мифрил, 1994. – 428 с.

2. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – 491 с.

3. Алпатов, М. В. Композиция в живописи: исторический очерк. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 129 с.

4. Евдокимова, Ю. К. История полифонии. Многоголосие Средневековья. X-XIV века. – М.: Музыка, 1983. – 454 с.

5. Рембрандт. «Ночной дозор». https://darminaopel.ru/library/nochnaja-strazha-rembrandt-kartina.html Дата обращения: 03.02.2025.

6. Тарабукин, Н. М. Смысл иконы. – М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – 224 с.

7. Форкель, И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Музыка, 1987. – 111 с.

8. Зедльмайр, Х. Искусство и истина. - М.: Искусствознание, 1999. – 366с.

9. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: A-cad, 1994. – 406 с.

10. Милка, А. Относительно функциональности в полифонии// Полифония. Сборник статей. – М.: Музыка, 1975. – С. 63–103.

11. Бах И.С. Хорошо темперированный клавир. Прелюдия и фуга es-moll/ dis-moll. Исполняет Андраш Шиф. https://dzen.ru/video/watch/66e4741135c7c12fcb1ca97d Дата обращения: 07.02.2025.

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк пятый

Определением ***sapiens*** (лат. *разумный*), более всего известным всем по хрестоматийному *homo sapiens*, воспользуемся в данном случае, чтобы обозначить в творчестве Баха понятие *человек мыслящий*, чему в образном плане соответствует медитативная сфера.

Очевидно, многие согласятся с тем, что излюбленная сфера творчества Баха – именно медитативность (от лат. *размышление*), и границы её простираются приблизительно в следующих пределах:

- от раздумий гнетущих, по складу своему скептических – до возвышенно-просветлённых;
- от подлинно-философских погружений в глубины мыслительной материи – до настроений лёгкой задумчивости в тонах светской непринуждённости и подчёркнутой элегантности изъяснения.

В любом случае, определяющими качествами остаются безусловная одухотворённость состояния, строгость и сосредоточенность выражения, которому обычно сопутствуют интонации рассуждения с характерными для эпохи Барокко риторическими фигурами и которое чаще всего выдержано в движении неторопливого шага.

В связи с последним из отмеченных моментов уместна далёкая историческая параллель. Древнегреческий мыслитель Аристотель беседовал со своими учениками, прохаживаясь по саду, а в непогоду по крытой галерее, полагая, что движение способствует процессу мышления. Отсюда произошло название его философской школы – *перипатетизм* (от греч. *прогуливаясь, прохаживаясь*). Нечто похожее находим и в музыке Баха.

Рассмотрим отмеченные и иные грани истолкования этой образной системы по линии усиления напряжённости соответствующих состояний и их насыщения проблемностью.

Естественно начать с настроений светлой созерцательности, не обременённых какой-либо озабоченностью и часто протекающих в тонусе лёгкой лирической раздумчивости. Таковы у Баха нередко аллеманды (начиная с Французских сюит № 1 и № 2). Или, к примеру, в **Маленькой прелюдии *d-moll*** (*BWV* 940) её ладовое наклонение привносит только флёр трогательной меланхолии, и даже он благополучно вуалируется заключительным мажорным кадансом.

114. Маленькая прелюдия *d-moll* (*BWV* 940)
П.Егоров (1.23)

В основном же, лирику созерцательного плана отличает характер покойных размышлений, возникающих в ходе неторопливо-размеренного движения и сопровождаемых мягкой «жестикуляцией» рассуждений. Всё в подобных образах выражает то благодушие, которое свидетельствует о безусловной удовлетворённости сущим – в числе показательных можно назвать Хоральную прелюдию *«Liebster Jesu…»* (*BWV* 731).

Другую столь же показательную иллюстрацию, но уже мотивированную возвышенно-сакральным посылом, находим в **№ 3. Ария** из **Кантаты № 75**, где композитор бесконечно длит величаво-покойное состояние, связанное с чувством глубокого пиетета пред Господом и несущее в себе духовное приношение Ему, что определяется ключевой фразой *«Мой Иисус – всё для меня!»*

Эту линию медитативной лирики созерцательного плана особым образом развивают уже отмечавшиеся выше настроения задумчивости, поданные в тонах светской непринуждённости и подчёркнутой элегантности изъяснения. И сразу же следует заметить, что за подобной «манерой» подразумевалась натура интеллектуала времён Барокко, причём интеллектуала заведомо аристократических кровей. Насколько это было притягательно для Баха, говорит тот факт, что подобная настроенность проникала даже в сферу сакральных жанров (см., к примеру, Хоральную прелюдию *BWV* 682).

Более всего этой настроенности отвечала музыка для клавира. Один из примеров тому – **Прелюдия и фуга** из **I тома ХТК**, где тональности *es-moll* соответствует глубина погружения в печаль сокровенных раздумий в диалоге наедине с самим собой, что передано через контрапункт мелодических линий. В той же степени избранной тональности соответствует и возвышенно-величавый строй мыслительного процесса, который разворачивается в исключительном богатстве оттенков.

Но если Фуга отличается подчёркнутой сосредоточенностью состояния и его рациональной отстранённостью, то Прелюдия при достаточной строгости изъяснения отличается просветлённостью колорита, наполнена эмоциональной теплотой, расцвечена введением изысканной орнаментики – и это при том, что музыка выдержана в характере сарабанды.

81. Прелюдия и фуга *es-moll* (ХТК I) – Прелюдия

С.Рихтер (2.02)

Во всей полноте особенности духовного аристократизма предстают в медленных частях клавирных концертов Баха, включая сольный Итальянский концерт (*BWV* 971) и Концерт для двух клавиров без оркестра (*BWV* 1061). В них, как правило, передаётся состояние раздумья в его созерцательном наклонении, что нередко сопровождается «жестами» рассуждения, зафиксированного в орнаментике риторических фигур. Это раздумье светлое (в том числе независимо от титульного минора, который преобладает в рассматриваемых произведениях), лишённое какого-либо напряжения, протекающее в движении

покойного шага и в тонах нежной меланхолии, придающих медитативным излияниям лирическую проникновенность.

Практически вся выразительность сосредоточена в бесконечно длящейся инструментальной кантилене – в чарующей поэтике её граней, изгибов и поворотов раскрывается тонкость, богатство и красота внутреннего мира глубоко одухотворённой натуры. Ей свойственна элегантность преподнесения мыслительной материи и особый шарм светской непринуждённости (в частности через изысканность мордентов). И сугубый «индивидуализм» интеллектуального высказывания высвечен тем, что, в сущности, всё заключено в одноголосной «монодии» солиста, звучащей в тишине уединения, поскольку сверхпрозрачная фактура оркестра нередко сводится к еле слышному *pizzicato* струнных.

При всей общности образного содержания медленных частей, каждый из клавирных концертов даёт его свой вариант:

- так, Концерт *A-dur* (*BWV* 1055) с его обертонами баховского сентиментализма исполнен трепета сердечного тепла, что поддержано выразительными «вздохами» оркестрового сопровождения;
- Концерт *g-moll* (*BWV* 1058), выдержанный в характере ноктюрна, с особой деликатностью приоткрывает тайники сознания;
- «ноктюрн» Концерта *D-dur* (*BWV* 1054) наполнен затаённым психологизмом исповедальности;
- рефлексирующий склад Концерта *d-moll* (*BWV* 1052) обусловил необходимость в «говорящих» интонациях декламационно-ариозного типа;
- в Итальянском концерте (*d-moll, BWV* 971), написанном для клавира *solo*, уже в силу этого интеллектуал предстаёт «сам по себе», что акцентировано изяществом вольной импровизации;
- музыка Концерта для двух клавиров *C-dur* (без оркестра, *BWV* 1061) воспринимается как диалог размышляющих о чём-то близких друг другу персон;
- а Концерт для трёх клавиров *C-dur* (*BWV* 1063) – это уже «круглый стол» целого сообщества.

Возвращаясь к тому общему «почерку», который объединяет все рассмотренные концерты, отметим, что всё самое характерное для них сосредоточено в медленной части **Концерта *f-moll*** (*BWV* 1056).

63. Концерт для клавира с оркестром *f-moll* (*BWV* 1056) – II часть

Д.Башкиров (1.30)

* * *

В противоположность отмеченным выше светлым, созерцательным, «лёгким» и «светским» граням медитативности находим у Баха в немалом числе напряжённые по характеру, проблемные по образному строю, затемнённые по колориту её претворения. С точки зрения отягощённости мыслительного состояния сопоставим два цикла из **ХТК I**.

В Прелюдии и фуге *cis-moll* гнетущая опечаленность второй части диптиха (двойная фуга) оттеняется рефлексией первого, выдержанного скорее в характере сумрачной элегии. А вот Прелюдия и фуга *b-moll* представляет собой совершенно единое целое: это две скорбные ламентации, пронизанные ощущением безнадёжности жизненного пути, совершаемого как бы поневоле.

83. Прелюдия и фуга *b-moll* (ХТК I)
С.Рихтер (4.00)

В клавирных сюитах идея несения печального креста бытия нередко раскрывалась в сарабандах, где медлительно-величавое движение могло напоминать траурное шествие, что поддерживалось патетикой риторических фигур. И опять-таки, если в Сарабанде из Английской сюиты № 3 угнетённое состояние духа оттеняется высветлениями колорита в развивающих эпизодах, то в аналогичной части Английской сюиты № 6 всё выдержано в едином ключе, вещая о надсуетном с предельной строгостью и сосредоточенностью.

89. Английская сюита № 3 – Сарабанда
А.Шифф (3.44)

93. Английская сюита № 6 – Сарабанда
С.Рихтер (2.50)

Опечаленность, а тем более скорбный характер раздумий человеческих не раз приближали медитативную музыку Баха к грани трагических констатаций. С большой силой эта настроенность выражена в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 2**.

Отталкиваясь от образно-стилевой «матрицы» жанра так называемых французских увертюр, композитор в полной мере наследует свойственную им возвышенно-драматическую патетику (тональность *h-moll*, заострённый пунктирный ритм, «жестикуляция» усложнённой мелизматики).

Накал колоссального внутреннего переживания соединяется с категориями надлично-всеобщего, выводя в конечном счёте к столь нормативному для барочного классицизма величественному императиву нравственного долженствования, зовущему к высоким деяниям во имя жизни. Причём реализуется это только в опоре на струнные, поддержанных клавесином, но добиваясь сверхнасыщенности фактурного массива.

53. Сюита для оркестра № 2 – Увертюра
Г.Караян (2.54)

В подобных страницах музыка Баха вступала в сферу того, что принято называть *философской лирикой*, хотя вторая часть данного обозначения скорее может соотноситься с теми произведениями, где акцентируется личностно-

эмоциональное начало (например, в рассмотренных выше медленных частях клавирных концертов). Истинная философичность – это высоты мыслящего духа, верх самоуглублённости, максимальное напряжение интеллектуального процесса, это погружение в раздумья о самом важном в существовании человека, то есть всё то, что суммирует в себе понятие *homo sapiens* в его высшем значении.

В камерном варианте двумя завершающими монументами баховского глубокомыслия стали **«Музыкальное приношение»** и **«Искусство фуги»**, получившие в каталоге *BWV* самые последние номера (1079 и 1080). Первый из них был завершён в 1747 году, над вторым композитор работал всё последнее десятилетие своей жизни (1740–1750).

Очень многое роднит их и помимо хронологии. Определяющий признак обоих грандиозных циклов состоит в том, что интеллектуализм творчества Баха получил в них своё высшее выражение, и, поскольку всё здесь основано на высочайшей дисциплине мысли и строжайшем конструктивном расчёте, можно говорить о восхождении к философским категориям «чистого разума».

Конкретно всё это реализуется в формах виртуознейшего полифонического письма, которое в отношении изобретательности достигло, пожалуй, того предела, дальше которого оно уже не могло развиваться – сам композитор считал эти опусы итогом развития своего контрапунктического искусства.

Действительно, в обоих случаях посредством сложнейших преобразований исходного тематизма он добивается полного исчерпания его потенциальных ресурсов. В «Музыкальном приношении», адресованном монарху Пруссии Фридриху II, это касается сочинённой королём достаточно ординарной темы, которая в ходе баховской разработки обретает красоту возвышенной мысли. В «Искусстве фуги» композитор опирается на собственную тему – непритязательную, но технически идеально приспособленную к любым полифоническим комбинациям.

Сами же полифонические комбинации составляют законченное собрание всех мыслимых техник контрапункта: различные виды канонов (включая так называемые загадочный и бесконечный), фуги и ричеркары (у Баха это фуги, отличающиеся особой сложностью развития), приёмы увеличения, уменьшения, обращения и ракоходного движения. И, к примеру, 12-я и 13-я фуги «Искусства фуги» построены так, что в каждой из них вторая половина зеркально отражает первую.

Порой складывается впечатление, что эта музыка со свойственной ей необычайно изощрённой полифонией скорее предназначена не столько для непосредственного художественного восприятия, сколько для демонстрации высочайшего мастерства и для глубокого поклонения совершенству подобных созданий. Будучи в некотором роде трактатами по контрапункту, оба произведения несут в себе дух исследовательского поиска и «научного эксперимента», а присущий им культ рационализма привносит ощущение рассудочности и абстрагированности звуковых построений.

В данном отношении весьма характерно то, что не указаны не только темпы и динамические градации, но и состав инструментов. Отступление сделано в «Музыкальном приношении» лишь для трёх номеров с участием флейты – надо думать, по той причине, что Фридрих II хорошо играл на флейте и писал музыку для неё.

Пожалуй, с наибольшей органичностью и художественной силой философская материя музыки Баха получила претворение в произведениях для органа. И если в целом ряде хоральных прелюдий это представлено чаще всего в характере сумрачного, замкнутого в себе глубокомыслия (см. многие образцы из «Органной тетради», *BWV* 599–644), то начальная часть таких диптихов, как Прелюдия и фуга *c-moll* (*BWV* 546), Прелюдия и фуга *e-moll* (*BWV* 548), Фантазия и фуга *g-moll* (*BWV* 542) обращена вовне, к поистине «мировым проблемам» (не случайно два последние из перечисленных диптихов известны с прозванием «Большая»).

Грандиозность звучания «короля инструментов» доведена здесь до предельных величин. В реальном воспроизведении создаётся впечатление, что его величественное «здание» буквально вибрирует и содрогается от перекатов и обвалов циклопических аккордовых глыб. Так воссоздаётся могучий разворот мыслительной энергии с её грозовой патетикой и драматической экспрессией мощных борений человеческого духа, причём титаническое *grandioso* его ораторских произнесений выводит происходящее на некий глобальный уровень.

А рядом с этим, в контрастных эпизодах – откаты в рефлексию сомнений и колебаний, погружение в сферу самоанализа с фиксацией тончайших колебаний ищущего сознания. Но это только островки затишья перед очередным броском в измерение колоссальных масштабов.

74. Фантазия и фуга для органа *g-moll* – Фантазия

Л.Рогг (2.55)

* * *

Выше в статусе образных полюсов были рассмотрены варианты «лёгкой» и «тяжёлой» медитативности. Естественно, что между этими крайними положениями находим некую «золотую середину», когда в музыке раскрывается достаточно ощутимое, но вполне умеренное по своей экспрессии напряжение интеллектуальных усилий.

Широко представлено подобное и в органных опусах, о которых только что говорилось. Для многих хоральных прелюдий характерно состояние сосредоточенного раздумья, причём тонус вдумчивых осмыслений настроен на волну возвышенных нравственных суждений (очень показательны в данном отношении *BWV* 654 и *BWV* 727).

Также и ряду органных диптихов свойственно не восхождение к высотам «мировых проблем», а пребывание на уровне менее «амбициозной» философичности. Таков, к примеру, цикл Прелюдия и фуга *a-moll* (*BWV* 543), где движение мысли предстаёт как мерно текущий процесс. Но если в Прелюдии он

иногда оттеняется каденциями-импровизациями концертного рода, то в Фуге его звуковое струение строго организовано как неуклонно разрастающийся поток медитативной энергии.

Массу аналогичных страниц находим и в клавирных сочинениях. К только что названной Фуге можно присовокупить отдельно взятую, не относящуюся к ХТК **Фугу** в той же тональности ***a-moll*** (*BWV* 944). Созданную в 1720 году, её можно считать олицетворением Высокого Барокко, настолько гармонично в ней слиты свет и моменты драматического напряжения, глубина и шарм артистизма, мысль и действие, что порождает симбиоз *деятельной мысли*, и, наконец, присуща та диалектика, которую мы обозначаем формулой *единство многообразия и многообразие единства*.

Выше отмечался трагедийный строй отдельных истолкований жанра сарабанды в Английских сюитах, а теперь, обращаясь к Французским сюитам, находим иное: достаточно покойное состояние раздумий-рассуждений, в котором выделен оттенок величаво-торжественной приподнятости, которую дополняют лирические тона просветлённой элегичности.

95. Французская сюита № 2 – Сарабанда
А.Куртис (1.51)

Рассматриваемому типу «золотой середины» баховского интеллектуализма целиком соответствует клавирная **Партита № 6**, как наиболее развёрнутая и насыщенная проблемностью в данной серии. Тон всему последующему задаёт здесь открывающая сюиту Токката, с её подчёркнуто серьёзно-углублённым складом, естественно, заведомо вызывающем сумрачно-минорную окрашенность *(e-moll)*. Сосредоточенность мыслительного напряжения всемерно акцентирована в большом фугато среднего раздела.

Идущая от стилистики французских увертюр патетическая настроенность с вовлечением характерных тират ораторской речи (в ещё более заострённом виде это представлено в № 5. Сарабанда) временами переводится в сферу действенных проявлений (проецируясь затем на № 4. Ария и № 6. Гавот), а порой входит в прямое соприкосновение с бурлящей стихией жизненной борьбы (данная образность напоминает о себе в № 4. Ария и с особенной силой в № 7. Жига).

100. Партита для клавира № 6 – Токката
Р.Тьюрек (2.57)

В той же Токкате порой проскальзывают штрихи вольной фантазии, артистического блеска, светской утончённости. Впоследствии, на фазах определённого ослабления интеллектуальной заряженности (более всего в № 2. Аллеманда и № 3. Куранта) аналитический дискурс наполняется изнутри светотенью лирической меланхолии, изысканных психологических импрессий и даже игровыми элементами.

101. Партита для клавира № 6 – Куранта
Р.Тьюрек (1.06)

Индивидуально-личностное начало, органически присущее воплощению медитативности в камерно-инструментальной литературе, с максимальной отчётливостью заявляет о себе в произведениях, написанных для скрипки или виолончели *solo*, ввиду преимущественной опоры на «монодию» одноголосия.

Вначале обратимся к скрипичным вещам: **Соната № 1** и **Соната № 3**, а также **Партита № 1** – в каждой из них нас будет интересовать начальная часть (в первых двух это *Adagio*, а в третьей – Аллеманда), и, надо признать, что именно эта часть здесь наиболее привлекательна в художественном отношении.

В названных образцах высоты духа являют себя в формах монолога ищущей человеческой натуры с её сосредоточенными раздумьями-рассуждениями – отсюда речевая выразительность высказывания. Напряжённая работа сознания раскрывается во всей сложности и глубине, поскольку только что упомянутая «монодия» дополняется диалогическим изложением, скрытым многоголосием и гармонической подсветкой аккордовых мазков (арпеджиато с захватом нескольких струн), что определяет объёмность звучания. И это именно процесс, что осуществляется благодаря непрерывно развивающейся музыкальной ткани (без цезур и репризных повторений) и что при единстве состояния определяет многообразие его ракурсов и оттенков.

Разумеется, в каждом из сочинений находим свои варианты претворения мыслительной деятельности. Аллеманда из Партиты № 1 акцентирует патетику ораторской речи с чертами героической настроенности. *Adagio* Сонаты № 3 во многом обращено к психологическим рефлексиям тягот преодолевающих интеллектуальных усилий, что вызывает обострение экспрессии (разработка двузвучного ламентозного оборота с задержанием) – и всё это при титульной тональности *C-dur*! Хрестоматийным можно считать запечатлённое в *Adagio* Сонаты № 1.

119. Соната для скрипки *solo* № 1 – *Adagio*
Б.Новотны (1.57)

Из произведений для виолончели в рассматриваемом отношении особенно выделяется **Сюита № 5**. Эту самую развёрнутую и капитальную из композиций для струнного инструмента *solo* с полным основанием можно назвать «Сюитой медитаций». Подача мыслительной материи варьируется здесь разнообразно, оттеняя главенствующую настроенность то ораторской декламационностью, то лирической нотой, то танцевальным элементом, но в любом случае в четырёх из шести частей привнося деятельное начало с различной степенью его интенсивности (№ 2. Аллеманда, № 3. Куранта, № 5. Гавот и № 6. Жига).

Опорными пунктами сюиты становятся № 1. Прелюд и № 4. Сарабанда – два монолога, всецело настроенные на волну углублённых размышлений про-

блемно-драматического склада (в Прелюде пафос внутренних борений интеллекта высвечен введением фуги с её скрытым 4-голосием). Этому отвечает избранная тональность *c-moll*, а сопутствующей всему произносимому проникновенной исповедальности очень созвучен тёплый, «грудной» тембр виолончели.

123. Сюита для виолончели *solo* № 5 – Прелюдия
М.Ростропович (3.04)

* * *

В русле той же «золотой середины» мыслительных излияний совершенно особую грань составляют те состояния, которые можно определить понятием *медитативные элегии*. Их драгоценную сокровенность коротко следовало бы обозначить в категориях божественной меланхолии, а в образном плане представить так: плывущая высоко над миром печальная мысль-дума, как бы озирающая земные пространства, витая над ними в горних высях, но сутью своей обращённая в горестном сочувствии к бренной юдоли человеческой.

Эта образность представлена в произведениях различных жанров, но, естественно, только в их медленных частях. Допустим, во II части Концерта для клавира с оркестром *E-dur* (*BWV* 1053) с её авторским наименованием *Сицилиана*, что обязывает к нежности тона, как бы в лирическом полузабытьи из фраз-вздохов ткутся зыбкие импрессии души, вещающие о её потаённой грусти-печали.

Или аналогичная часть Бранденбургского концерта № 1, где в характере молитвенного *lamento*, поддержанного траурным шагом нижних голосов фактуры, к небесам возносится скорбь о человеке, и плетение многослойной инструментальной ткани во главе с солирующими гобоем и скрипкой уподобляется хору сострадающих душ.

48. Бранденбургский концерт № 1 – II часть
К.Рихтер (1.50)

Отдельного разговора заслуживает *Sinfonia*, открывающая **Кантату № 21**. Это одно из высших откровений Иоганна Себастьяна. Запечатлённое здесь молитвенно-созерцательное раздумье согрето проникновеннейшим лиризмом и в своей глубинной исповедальности передаёт вознесённость духа в божественные выси. Исходные фразы текста следующей части *(«Я много горя претерпел…»* или в другом переводе – *«У меня было много печалей…»)* вызвали то состояние просветлённой, но неизбывной скорби, которое созвучно строке русского поэта *«Душа грустит о небесах»*. Эту сокровенную песнь страдающей души, как всегда у Баха, лучше всего передаёт солирующий гобой, и его монолог оплетается *со-звучием* струнных, мелодико-гармоническая пластика которых исполнена милосердия.

08. Кантата № 21 – № 1. *Sinfonia*
М.Клемент (гобой, 2.55)

И опять-таки превалирующую значимость для данной образной сферы приобрёл орган. Много страниц подобного рода находим в начальных частях диптихов – например, написанных в *c-moll* Фантазии и фуге (*BWV* 537) и Фантазии и фуге (*BWV* 562, фуга не закончена), пронизанных неизбывной ностальгией участия к человеку и горечи за его удел.

Тем же настроением отмечена и средняя часть триптиха **Токката, адажио и фуга *C-dur*** (*BWV* 564), выступающая в заведомом контрасте к празднично-игровым окружающим разделам и как бы в своём параллельном *a-moll* с грустью взирающая на них. Это словно затуманенный лик Богородицы, который просвечивает с небесных высот сквозь туманы жизни и времени, печалится о человеке и напоминает ему о высоком, вечном.

73. Токката, адажио и фуга *C-dur* (*BWV* 564) – *Adagio*
Г.Гродберг (2.29)

Особенно многочисленны медитативные элегии в необозримом массиве хоральных прелюдий. Их фактурное решение всегда единообразно: мерное движение голосов в глуховатых нижних регистрах, над которым словно сквозь туманную мглу плывёт ностальгическая мелодия хорала.

За этим мыслительным парением, возносящим над земным в далёкие выси, угадывается неизбывная грусть о бренности земного бытия, мудрая меланхолия понимания преходящей сущности многого в человеческой жизни. К тому же нередко в тихой молитвенности состояния открывается нечто глубинно-сокровенное, с оттенком несколько мистической таинственности.

При всей схожести образно-смыслового инварианта, каждая из подобных хоральных прелюдий отмечена своим «почерком», иллюстрацией чему послужат три предлагаемых ниже образца.

Воспаряя к духовным высотам, дума человеческая не утрачивает земных опор (фактурно это выражается в деятельном движении нижнего голоса), и к тому же дума эта при всей опечаленности внутренне остаётся достаточно покойной.

65. Хоральная прелюдия (*BWV* 639)
М.Шапюи́ (2.10)

Не утрачивая ностальгической сочувственности, но, тем не менее, возносясь в величаво-возвышенной медитации над «суетой сует», сознание отдаёт предпочтение некой отрешённости и даже бесстрастной отчуждённости от «слишком человеческого».

68. Хоральная прелюдия (*BWV* 659)
Л.Рогг (1.54)

И всё же для композитора неизмеримо ближе была позиция глубоко прочувствованной печали о судьбе человеческой и всепроникающей горечи по поводу тщеты существования, неизбежной бренности бытия.

64. Хоральная прелюдия (*BWV* 638)
П.Сиполниекс (1.44)

* * *

Как удалось убедиться, в исторической перспективе Иоганн Себастьян предстал в музыкальном искусстве его времени подлинным художником-мыслителем, а уровень достигнутого им в данном отношении навсегда остался эталоном. Из тех, кто впоследствии приближался к этому эталону, можно назвать, пожалуй, только Бетховена и Шостаковича.

Поражает не только глубина интеллектуальных прозрений Баха, но и безграничный спектр запечатлений ищущей человеческой мысли во всевозможных её ипостасях, вплоть до той грани, которую мы именуем истинно философской. И, конечно же, поражает невероятно убедительное претворение самого по себе медитативного процесса со всей присущей ему диалектикой самодвижения, смысловых преобразований и метаморфоз.

Татьяна Свистуненко (Саратов)

Некоторые аспекты полемики относительно времени создания И.С.Бахом обработок сонат И.А.Рейнкена из сборника «Hortus musicus»

Баховедение как необозримая сфера музыкальной науки на протяжении более, чем двух столетий, пребывает под эгидой традиционной аксиомы – оно многоаспектно и результативно, но при этом продолжает оставаться гипотетичным. Новые концепции, часто весьма противоречивые, свойственны многим направлениям, среди которых одно из сложнейших – проблематика хронологии. Многие хронологические сведения, которые подчёркиваются в литературе как предполагаемые, постоянно находятся в сфере особого внимания. Это имеет отношение и к авторским сочинениям Гения, и к его обработкам произведений других композиторов. В настоящее время данное направление составляет самостоятельную область исследований.

В творческой биографии Иоганна Себастьяна Баха многими исследователями достаточно часто отмечается такой эпизод – в 1720 году в Гамбурге после импровизации на органе 35-летний композитор удостоился похвалы выдающегося музыканта Иоганна Адама Рейнкена, который произнёс знаменитую фразу: «Я думал, что искусство импровизации умерло, но теперь я вижу, что оно ещё живо в Вас». Обычно это высказывание И.А. Рейнкена, которому в том году было 97 лет, относят именно к 1720 году, когда И.С. Бах в поисках работы посетил Гамбург.

Вероятно, поэтому баховские обработки трёх сонат И.А. Рейнкена из сборника «Hortus musicus» в течение довольно долгого времени причисляли предположительно к 1720 году. И эта дата практически не подвергалась сомнению. В частности, в Каталоге В. Шмидера – BWV [9], составленном в 1950 году (к 200-летию со дня смерти композитора), сведения об этих обработках даны в основной его части под такой нумерацией: фуга из сонаты B-dur – BWV-954, вся соната a-moll – BWV-965, первая часть и аллеманда из сонаты C-dur – BWV-966 [9]. Все они имеют пометку – etwa 1720, то есть около 1720 года. Учёные предполагают, что в данном случае автор Каталога взял за основу суждения Ф. Шпитты, изложенные им в знаменитом двухтомнике.

Авторитетный труд В. Шмидера был высоко оценён профессионалами и стал ориентиром при написании многих исследований, посвящённых самым разным аспектом творчества И.С. Баха. Например, на представленные в нём сведения опирается весьма известное справочное англоязычное издание, в ко-

тором просистематизированы обработки, созданные композитором в разные годы. Это книга Н. Каррелла (N. Carrell) «Произведения И.С. Баха на заимствованные темы» («Bach the Borrower»), опубликованная в 1967 году [6]. Её первая часть («Selfborrowings») рассказывает о многочисленных авторских самозаимствованиях, а вторая часть («Borrowings from Others») посвящена произведениям И.С. Баха на темы, заимствованные у других композиторов и в которой уделяется внимание обработкам произведений И.А. Рейнкена [6, p. 251-252]. Здесь по законам справочника информация о каждом сочинении изложена достаточно кратко.

Подробный анализ баховских обработок сонат И.А. Рейнкена на основе сравнения их с первоисточниками был сделан одним из представителей отечественной научной школы В.В. Протопоповым. Его теоретическая аргументация изложена в книге «Принципы музыкальной формы И.С. Баха», изданной в 1981 году [3, с. 245-273]. Автор весьма детально рассматривает специфику формообразования в сочинениях И.А. Рейнкена с точки зрения традиций XVII века и отмечает новаторство Баха. Что касается вопросов хронологии, учёный ссылается на данные Каталога В. Шмидера, но говорит о времени написания обработок предположительно.

Как известно, в 1700 году в возрасте 15 лет И.С. Бах покидает Ордруф, где он жил в семье старшего брата Иоганна Кристофа после смерти родителей, и начинает самостоятельную жизнь. До переезда в июле 1708 года в Веймар, который стал местом его обитания до декабря 1717 года, Бах работал в нескольких городах Германии. Это были Люнебург, Веймар, Арнштадт, Мюльхаузен. Сведения о профессиональной деятельности молодого композитора в эти годы достаточно кратки. Поэтому проблемы изучения раннего периода творчества И.С. Баха весьма многочисленны. Они включают в себя две обязательные составляющие. С одной стороны, это работа с новыми документами, а, с другой – многокомпонентный анализ нотного текста и его сравнение с текстами других сочинений Баха (не только обработок), характеризующих стиль композитора в определённые годы. Обратимся к некоторым крупным исследованиям и статьям известных западных учёных-баховедов, которые работают с архивными материалами и отмечают высокий уровень творческих устремлений молодого композитора.

Среди монографий, уделяющих внимание малоизвестным событиям юности Гения, весьма авторитетна книга выдающегося британского музыковеда М. Бойда, впервые изданная в 1983 году [5]. Две её главы посвящены фактам биографии юного Баха. Первая глава – «Background and Early Years (1685-1703)» достаточно детально рассказывает о его жизни от даты рождения до 18 лет [5, p. 1-15]. Вторая глава «Arnstadt, Mühlhausen (1703-1708)» характеризует эти годы как время становления [5, p. 16-33]. Автор сообщает весьма интересные подробности, которые ранее не были известны русскоязычному читателю. Это начало занятий музыкой под руководством отца в раннем возрасте: игра на скрипке и знакомство с некоторыми элементами теоретических знаний, учёба в латинской школе в Эйзенахе. Основу обучения в школе составляли такие пред-

меты: теология, латинская грамматика, арифметика, история, греческий и древнееврейский языки, философия, логика, риторика [5, p. 5]. Кроме того, воспитанники пели в церковном хоре. Отметим такое интересное совпадение – двумя столетиями раньше в этой школе учился Мартин Лютер (1483-1546) [5, p. 2]. М. Бойд предлагает подробные сведения о продолжении учёбы в Ордруфе в старинной Klosterschule, где преподавались те же предметы, и о занятиях музыкой под руководством старшего брата (обучение игре на клавире) [5, p. 8]. В повествовании отмечаются перипетии повседневной жизни, сложности житейских ситуаций, отношения с родственниками и друзьями.

Чрезвычайно важно, что М. Бойд в своей монографии подчеркивает знаковую для юного Баха роль великого триумвирата композиторов-органистов северной Германии – Д. Букстехуде (1637-1707), Г. Бёма (1661-1733), И.А. Рейнкена (1623-1722). В 15-летнем возрасте ему уже были известны их сочинения и, конечно же, ему хотелось послушать их импровизации. Обычно в литературе сообщается о путешествии И.С. Баха из Арнштадта в Любек в 1705 году, чтобы услышать игру знаменитого Д. Букстехуде. Широко известна история его пребывания в Любеке в течение четырёх месяцев вместо четырёх недель. Об этом рассказывают документы того времени [2, с. 474]. Однако, М. Бойд сообщает и о других путешествиях – в Гамбург, причём, в более молодом возрасте.

Дело в том, что И.С. Бах на самом раннем этапе своей самостоятельной жизни работал в Люнебурге (1700-1703 годы), где в течение многих лет служил органистом в Johanniskirche выдающийся музыкант – Георг Бём [5, p. 82]. Бах хорошо его знал и имел возможность многому у него научиться. М. Бойд считает необходимым особо отметить это обстоятельство – Бах общался с Г. Бёмом уже в юные годы. И «тот факт, что Бём позже в качестве доверительного лица в северной Германии способствовал изданию Партит Баха, подсказывает, что они хорошо знали друг друга»[17]. Кроме того, М. Бойд высказывает предположение: «Возможно, вместе с Бёмом или, по крайней мере, по его совету, Бах далеко не один раз совершил 30-мильное путешествие из Люнебурга в Гамбург, чтобы услышать знаменитого Рейнкена»[18]. В эти годы Баху 15 – 18 лет.

Такая информация в высшей степени интересна, поскольку она полемизирует с традиционными представлениями о встрече Баха и Рейнкена в Гамбурге только в 1720 году и предлагает новую гипотезу относительно времени их знакомства и написания баховских обработок сонат Рейнкена из сборника «Hortus musicus». Если И.С. Бах слушал игру И.А. Рейнкена в молодом возрасте, а «Hortus musicus» был напечатан еще в 1688 году, то вполне вероятны предположения, что эти обработки могли появиться значительно раньше.

[17] «the fact that Georg Böhm later acted as agent in north Germany for printed editions of the Bach Partitas suggests that they knew each other well» [5, p. 13]. Перевод этой сноски и далее автора статьи.

[18] «It was perhaps in Böhm's company, or at least at his instigation, that Bach more than once made the thirty-mile journey from Lüneburg to Hamburg to hear the famous Reinken» [5, p. 13].

Документальные сведения, представленные в монографии М. Бойда, были высоко оценены М.С. Друскиным в его работе «Нерешённые вопросы баховедения» [1]. Он отмечает: «Точная выверенность сообщаемых сведений – безусловное достоинство труда Бойда: столь изобильная информативность не встречалась в баховских монографиях, опубликованных за последние десятилетия. Благоприятное впечатление укрепляется безупречностью обширного источниковедческого аппарата. Бойд стремится к максимальной объективности: факты биографии он не домысливает, избегает всего гипотетического» [1, с. 161].

Новый взгляд на хронологию сочинений раннего периода характеризует и другие исследования, предпринятые в 80-е годы XX века. В этом отношении важнейшим событием в истории науки о Бахе стала защита Р. Хиллом в 1987 году в Гарварде диссертации, посвящённой идентификации двух рукописей старшего брата Баха Иоганна Кристофа, в которых представлены ранние работы Иоганна Себастьяна – «The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach» («Рукопись Мёллера и Книга Андреаса Баха: две клавирные антологии из круга сочинений юного Иоганна Себастьяна Баха» [8]). Аргументация, предложенная автором данной диссертации, стала своеобразной точкой отсчёта для новой хронологической систематизации его сочинений. Многие положения стали пересматриваться и уточняться. Начиная с 1991 года, года издания книги, многие учёные ссылаются на столь знаковое исследование.

В этом отношении весьма интересно сравнить гипотезы разных авторов, которые предлагают собственные доказательства по поводу проблемных вопросов, а в итоге можно наблюдать определённые совпадения в их суждениях. Например, чрезвычайно знаменательно, что мнение М. Бойда относительно обработок сонат Рейнкена совпадает с гипотезой крупнейшего американского баховеда К. Вольфа, изложенной им в эссе «Bach and Johann Adam Reinken: a Context for the Early Works» [10]. Автор склонен утверждать, что стиль этих композиций свидетельствует о раннем этапе баховского творчества. Он считает, что обработки частей сонат Рейнкена (BWV-954, BWV-965 и BWV-966) были сделаны не в 1720 году, как считал Ф. Шпитта, а в 1710 или ранее и основывает свои рассуждения на базе сравнительного анализа. Аргументы – аналогии с другими обработками итальянских трио-сонат, построенных по определённому типу (BWV-574/574a, 579, 946, 950 и 951/951a) [10, p. 64-65].

Аналитические этюды К. Вольфа отличаются уникальным охватом исторического материала, умением сопоставлять и оценивать стилистические особенности сочинений Баха разных лет. Он рассматривает специфику влияний на Баха многих выдающихся композиторов-предшественников. Такие наблюдения помогают увидеть степень новаций Баха уже в ранние годы. Этому посвящены такие эссе учёного – «Chronology and Style in the Early Works: a Background for the Orgel-Büchlein» [11] и «New Perspectives on Bach Biography» [12].

С позицией пересмотра датировки обработок сонат Рейнкена согласен и другой выдающийся исследователь творчества Баха – С. Крист. В статье, по-

священной ранним сочинениям композитора в аспекте традиций наследия семнадцатого столетия («The early works and the heritage of the seventeenth century») и опубликованной им в сборнике «The Cambridge Companion to Bach», вышедшем в 1997 году, он отмечает – изучение этого периода только началось, оно имеет больше загадок, нежели точных ответов. Все это требует огромного внимания [7, p. 82]. В своих воззрениях С. Крист, так же, как и К. Вольф, активно опирается на положения диссертации Р. Хилла и соглашается с выводами К. Вольфа.

Профессор Санкт-Петербургской консерватории Т.В. Шабалина в своём «Хронографе жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха», составленном в 1999 году, подтверждает, что Бах в 1700-1703 годах совершал путешествия в Гамбург для знакомства с исполнительским искусством И.А. Рейнкена, органиста церкви св. Екатерины [4, с. 7]. И при этом отмечает результативность почерковедческой экспертизы обработок сонат из «Hortus musicus», которые в настоящее время «относят к тому же периоду, когда Бах писал фугированные композиции в стиле итальянских трио-сонат, а именно до 1710 года» [4, с. 11].

Подведём некоторые итоги. Данные, приведённые в этой статье, выстроены в хронологическом порядке. Как видим, сомнения относительно предполагаемого времени создания обработок сонат И.А. Рейнкена в 1720 году, возникали у многих учёных. Причём, это происходило параллельно и было связано, как с фактами биографии юного Баха, так и с результатами аналитической работы с нотным текстом. Как известно, традиции западного баховедения требуют документальных свидетельств современников Баха, обязательных доказательств возраста бумаги на основе изучения водяных знаков, идентичности нотного почерка. В этом отношении особенно ценна идентификация двух упомянутых рукописей, принадлежащих перу старшего брата Баха – «The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach» [8].

Сложность состоит ещё и в том, что произведения Баха раннего периода – сфера постоянных дискуссий. Здесь сталкиваются самые разные толкования. Во многом это касается проблем стиля молодого композитора. Как отмечает С. Крист, «Самая ранняя музыка Баха была наиболее строго в долгу по отношению к культуре центральной Германии (особенно Тюрингии), в которой он вырос. Но рано он ассимилировал в свой стиль элементы традиций Северной Германии и некоторое число приобретённых знаний можно обнаружить, чтобы дать определение точной природы этого влияния»[19].

Новый взгляд на хронологию создания баховских обработок сонат И.А. Рейнкена из сборника «Hortus musicus» имеет серьёзные основания. Здесь тесно переплетаются и исторические, и теоретические аргументы. Однако пока временные ориентиры остаются не до конца выясненными. В дальнейшем эта

[19] «Bach's earliest music was most strongly indebted to the Central German (especially Thuringian) musical culture in which he grew up. But early on he assimilated into his style elements of the North German traditions, and a number of studies have sought to define the exact nature of this influence». [7, p. 81].

проблема потребует комплексного рассмотрения, включающего в себя как известные, так и новые современные методы анализа.

Литература

1. Друскин М. Нерешённые вопросы баховедения // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. – Л.: Сов. композитор, 1987. – С. 150-171.
2. Материалы и документы по истории музыки / пер. с ит., франц., нем, англ. под ред. М.В. Иванова-Борецкого. – Т. II: XVIII век. – М.: Огиз, 1934. – С. 471, 473-499.
3. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
4. Шабалина Т.В. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. – СПб.: «Северный олень», 1997. – 75 с.
5. Boyd M. Bach. The Master Musicians. Series edited by Stanley Sadie. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 279 p.
6. Carrell N. Bach the Borrower. – London: Allen & Unwin, 1967. – 396 p.
7. Crist S.A. The Early Works and the Heritage of the Seventeenth Century // The Cambridge Companion to Bach. Cambridge, edited by John Butt, 1997. – P. 75-85.
8. Hill R. Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript. Cambridge, Mass. 1991. – 258 p. (Diss. – The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach. Ph.D. diss. Harvard University, 1987.
9. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der mus. Werke von J.S. Bach. – 2 überarbeitete und erweiterte Ausgabe. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. – 1990. – 940 s.
10. Wolff Chr. Bach and Johann Adam Reinken: a Context for the Early Works // Wolff Chr. Bach Essays on His Life and Music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – Essay 6. – P. 56-71.
11. Wolff Chr. Chronology and Style in the Early Works: a Background for the Orgel-Büchlein // Wolff Chr. Bach Essays on His Life and Music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – Essay 22. – P. 297-305.
12. Wolff Chr. New Perspectives on Bach Biography // Wolff Chr. Bach Essays on His Life and Music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – Essay 1. – P. 3-18.

Ольга Филиппова (Москва)

Особенности реализации партии континуо в музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. По материалам исторических источников

В первой половине XVIII века искусство генерал-баса достигло пика своего развития. Было создано множество трактатов, пособий и практических руководств, в которых детально зафиксированы не только особенности практики аккомпанемента по генерал-басу, но и различные методы обучения этому предмету.

Конечно, невозможно охватить в небольшом объеме статьи столь сложную и обширную тему, как континуо первой половины XVIII века. Но, ограничив ее вопросами реализации генерал-баса в музыке двух гигантов эпохи барокко – Баха и Генделя – можно, по крайней мере, обозначить характерные черты и приемы исполнения различных стилей континуо в этот период.

Вероятные источники

Самыми достоверными источниками в данном случае были бы трактаты, написанные самими авторами. Но, как ни парадоксально, оба композитора, будучи выдающимися практиками и превосходными педагогами, не оставили ни серьезных теоретических трудов, ни подробных авторских методик обучения. Тем не менее, несколькими источниками, созданными «от первого лица», мы все же располагаем.

Если говорить о теоретических указаниях, исходящих от самого И.С. Баха, следует назвать три источника.

Основной из них – «Предписания и правила для четырехголосной игры генерал-баса» («*Vorschriften und Grundsätze* zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses», 1738, BWV 1134), небольшое учебное пособие по генерал-басу, дошедшее до нас в виде рукописи, записанной одним из многочисленных учеников Баха под его диктовку[20].

Два важных источника содержатся в «Нотной тетради Анны Магдалены Бах: «Некоторые в высшей степени необходимые правила генерал-баса» («Einige höchst nöthige Regeln vom General-Basso», 1725, BWV 1133) и «Некоторые правила генерал-баса» («Einige Reguln vom General Baß»).

[20] В основу теоретических разделов «Предписаний и правил» была положена первая часть трактата Нидта «Музыкальное руководство» («Musicalische Handleitung», 1700). Подробно об авторстве рукописи «Предписаний и правил» и сравнении рекомендаций Ф.Э. Нидта и И.С. Баха см. М.А. Серебренников. Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2013, с. 46-55.

Гендель оставил нам ряд упражнений, предназначенных для его венценосной ученицы принцессы Анны.

Ни один из этих источников не содержит никаких записанных реализаций или советов, в которых говорилось бы о чем-то более сложном, чем основы гармонии. Поэтому судить по ним о стилях континуо, которые использовали Бах и Гендель в своих *фактурных решениях аккомпанемента*, не представляется возможным.

Огромное значение в понимании стиля континуо Баха и Генделя могли бы иметь записанные авторские реализации, но с формальной точки зрения таковых не существует. Тем не менее, некоторые фрагменты в сонатах И.С. Баха с облигатной партией клавесина можно рассматривать как выписанное континуо; особенно много ценной информации можно найти в облигатных сонатах Баха для скрипки и клавесина BWV 1014 – 1019 и облигатной сонате для траверс-флейты и клавесина си-минор BWV 1030, вторая часть которой является поистине бесценным источником фактурных идей.

В качестве важного носителя информации должна быть принята во внимание и кантата «Amore Traditore» (BWV203), ошибочно атрибутируемая Баху. Этот источник, как и соната до-мажор для виолы да гамба и облигатного клавесина (ок. 1705-10 или апокриф, HWV deest), авторство которой приписывается Генделю, дает некоторое представление об исполнении континуо в Германии и в Англии в первой половине XVIII века.

Среди важнейших косвенных источников в первую очередь следует выделить реализации, записанные учениками Баха и Генделя. Уникальный образец континуо, предназначенного, вероятно, для органа, – полная реализация сонаты Альбинони № 6 (a-moll) из сборника «Trattenimenti Armonici per Camera divisi in dodici Sonate. Opera sesta» (ок. 1712), выполненная Г.Н. Гербером, с исправлениями самого Баха.

Расшифровка И.Ф. Кирнбергера трио-сонаты из «Музыкального приношения» (BWV 1079) также чрезвычайно интересна, но скорее как учебный материал, предназначенный не столько для исполнения, сколько для отработки сложных приемов композиции. И, наконец, еще один ценный источник информации, связанный с музыкой Баха, – реализация партии аккомпанемента в миминорной сонате для траверс-флейты и континуо BWV 1034, выполненная анонимным автором – современником И.С. Баха.

Записанные образцы генделевского стиля континуо можно найти в клавирных транскрипциях арий и увертюр из опер Генделя. Эти транскрипции были созданы его учеником, композитором и клавиристом-виртуозом У. Бейблом. Очевидно, что некоторые разделы в этих пьесах являются выписанными реализациями генерал-баса.

Описания современников

Любопытную информацию об исторически достоверных приемах исполнения континуо в музыке Баха можно найти в свидетельствах современников. К сожалению, описаний генделевского исполнения континуо не существует, но

хорошо известны свидетельства Л. Мицлера и И. Ф. Даубе о баховском исполнении генерал-баса:

«Тот, кто желает по-настоящему наблюдать, что означает изящество в генерал-басе и очень хорошем аккомпанировании, может только взять на себя труд услышать нашего Капельмейстера Баха, который играет каждое континуо так, что думают, что это самостоятельная пьеса, и как будто мелодия, которую он играет в правой руке, была написана заранее. Я могу засвидетельствовать это, так как я слышал это сам».

Лоренц Мицлер

Апрель, 1738 г.

«Для полного практического применения генерал-баса необходимо знать три вида: (1) простой, или общий; (2) естественный, или тот, что ближе всего к характеру мелодии или пьесы; (3) сложный, или смешанный.

Бах владел этим третьим видом в высшей степени; когда он играл, [выписанный] верхний голос сиял. Благодаря своему чрезвычайно искусному аккомпанементу он вселял жизнь в те произведения, в которых ее не было изначально. Он знал, как умно использовать имитации и правой, и левой рукой, и как ввести неожиданно противосложение так, что слушатель мог бы поклясться, что партии обеих рук были добросовестно выписаны. (...). В целом аккомпанемент всегда был предметом его *концентрированного* внимания, и он становился равнозначным партнером солирующему голосу, высвечивая еще больше его достоинства. Это право давалось также иногда басу, без пренебрежения по отношению к верхнему голосу. Достаточно сказать, что любой, кто не слышал его, пропустил нечто очень важное и величественное».

Иоганн Фридрих Даубе 1756 г.

Мы располагаем также свидетельствами учеников И.С. Баха, позволяющими составить некоторые представления о баховской методике преподавания. Так, в воспоминаниях И.Ф. Агриколы, опубликованных во «Всеобщей немецкой библиотеке» (1774), читаем:

«…он требовал, чтобы ученики выписывали на бумаге в чистом четырехголосии те тоны, какие надо будет брать при игре генерал-баса. Преимущество этого [метода] состояло в том, что по окончании курса ученики, если они были достаточно внимательны, весьма уверенно овладевали чистым четырёхголосным гармоническим складом, стало быть, знакомились и с основами композиции. Да и вообще смешно отделять друг от друга искусство аккомпанировать и искусство компонировать, пытаясь провести между ними границы. Ведь правила аккомпанемента учат верному употреблению консонирующих и диссонирующих интервалов. Следовательно, они суть уже композиция или — по меньшей мере — азбука оной»[21].

А вот воспоминания К.Ф.Э. Баха из письма, адресованного И.Н. Форкелю (13.01.1775):

Цит. по: *Кристенсен Й.Б.* Лекции по генерал-басу. Рукопись. Базель, 1985; перевод Софьи Шаповаловой, с. 18-19.

«Начинать ученики его должны были с изучения чистого четырехголосного генерал-баса <…> Особый упор он делал на выписывание голосов в генерал-басе…>Выписывание [четырехголосия по системе] генерал-баса и изучение хорала — бесспорно, наилучший метод обучения композиции в части гармонии».

Возможные элементы стиля И.С. Баха

Изучая педагогические методы Баха на примере расшифровки Гербера и образцы авторских реализаций в облигатных сонатах, можно сделать некоторые выводы о баховском стиле аккомпанемента:

1) базовая основа баховского стиля – строгое четырехголосие;

2) голосоведение не только всегда правильное, но и очень красивое; возможно и желательно добавление диссонансов, не указанных в цифровке;

3) иногда используются аккорды, содержащие до 6 голосов; довольно типичны октавные удвоения баса;

4) трехголосие также применяется, но всегда с исключительным вниманием к голосоведению;

5) часто аккорды берутся в высоком регистре, выходящем за пределы сольной партии;

6) Бах применяет элементы всех стилей генерал-баса, существовавших в его время, – немецкого, французского и итальянского, за исключением использования аччакатур. Хотя последние также можно обнаружить в некоторых его сольных сочинениях – см., к примеру, начало сарабанды из Партиты ми-минор BWV 830.

Трактаты и записанные реализации современников

Все упомянутые выше источники в той или иной мере непосредственно связаны с Бахом и Генделем или их ближайшим окружением. Но не менее важно отметить, в какой мере другие трактаты и записанные реализации современников двух великих композиторов могли бы оказать помощь в создании интерпретации генделевского и баховского континуо.

Жизненные пути двух великих немцев весьма различны, поэтому можно предположить, что и музыкальные идеи, оказавшие влияния на их творчество, были разными и должны рассматриваться по отдельности.

Юность Генделя прошла в Германии. Важнейшим обстоятельством, оказавшим влияние на формирование его стиля в этот период, стало сотрудничество с 1703 по 1706 годы с гамбургской оперой и дружба с Иоганном Маттезоном.

В 1706 году Гендель отправился в Италию, где познакомился с лучшими композиторами своего времени – А. Корелли и отцом и сыном Скарлатти. Продолжительное пребывание в Италии оказало значительное влияние на композиторский почерк Генделя в целом, и логично предположить, что его собственная манера аккомпанемента в этот период сформировалась под непосредственным воздействием новомодного итальянского стиля.

Во время пребывания в Риме Гендель наверняка мог встречаться с Бернардо Пасквини – ансамблевым партнером Корелли, композитором и клавеси-

нистом, чья исполнительская манера в реализации континуо была определяющей в итальянской музыке того времени. Во всяком случае, об этом свидетельствует один из самых известных учеников Б. Пасквини – Ф. Гаспарини. Именно в знаменитом трактате Франческо Гаспарини – «L' Armonico Prattico al Cimbalo», опубликованном в Венеции в 1708 году, новый «полноголосный» стиль Бернардо Пасквини описан наиболее полно.

Другой трактат, в котором можно обнаружить очевидные черты школы Пасквини – выдающийся трактат Георга Муффата «Regulae Concentuum Partiturae» (1699). Муффат, обучавшийся в Риме с 1680 по 1682 годы, сам свидетельствует о том, что проходил итальянский стиль «под руководством всемирно известного Господина Бернардо Пасквини».

Необходимо назвать еще один источник, отражающий особенности исполнительской практики континуо в Риме в тот период, когда там жил Гендель: это анонимный трактат «Regole per accompagnare sopra la Parte» из библиотеки Корсиниана в Риме (MSR1). В этой работе содержится множество записанных примеров реализации континуо. Вместе с трактатом Гаспарини с «L' Armonico Prattico» этот источник имеет решающее значение для изучения и понимания основ итальянского стиля.

Важнейшими примерами записанных авторских реализаций являются разделы некоторых кантат А. Скарлатти, где композитор выписывает фигурации и небольшие имитации в партии континуо. Ярким примером подобного рода аккомпанемента является кантата «Da Sventura a sventura» H. 161», где партия континуо расшифровывается в свободной имитационной манере.

И, наконец, в качестве одного из самых важных примеров полностью записанного генерал-баса стоит отметить реализацию континуо во всех сонатах Корелли ор. 5, выполненную Антонио Тонелли.

После 1711 года Гендель поселился в Лондоне; музыкальное окружение композитора по-прежнему было ориентировано на итальянскую музыку: в Англию того времени переехали многие итальянские виртуозы, среди которых оказался и Франческо Джемминиани. Его работы по генерал-басу публиковались в последние годы жизни Генделя. «A Treatise of Good Taste in the Art of Music» (1749) и «The Art of Accompaniment» (два тома, 1756-57) – яркое свидетельство расцвета итальянского стиля континуо на английской почве.

Хотя Гендель и не вернулся в Германию, мы, тем не менее, не можем не рассматривать и основные немецкие источники того времени – трактаты Г.Ф. Телемана, И.Д. Хайнихена и И. Маттезона. В своей работе «Singe- Spiel- und Generalbasübungen» (1733-34) Телеман демонстрирует основы базового четырехголосного континуо в немецком стиле, который был не чужд и Генделю. Этот стиль континуо происходил из северо-немецкой традиции, которую композитор хорошо знал.

Трактат Иоганна Давида Хайнихена «Der General-Bass in der Komposition» (1728) – исчерпывающая работа по генерал-басу, содержащая почти тысячу страниц и охватывающая практически все мыслимые аспекты исполнения континуо. Этот источник содержит примеры из теоретических работ

и музыкальных произведений итальянских мастеров, в числе которых цитаты из главы «L’ Armonico Prattico» Гаспарини об аччакатурах и анализ всей кантаты «Lascia, Deh, Lascia» H.369 A. Скаралатти с многочисленными и очень сложными реализациями.

Соединение немецкого и итальянского стилей можно обнаружить и в трактате Иоганна Маттезона «Grosse General-Bass-Schule» (1731), который является новым и дополненным изданием другой работы этого автора – «Exemplarische Organisten-Probe» (1719). Трактат представляет собой две части упражнений в генерал-басовой нотации – 24 «Mittel-Classe Prob-Stücken» (24 упражнения средней трудности) и 24 «Ober-Classe Prob-Stücken» (24 упражнения высшей трудности), в которых отрабатываются различные фактурные «манеры». Примечательно, что в 1734 году Маттезон издал в свой трактат «Grosse General-Bass-Schule» на английском языке. Возможно, Гендель знал эту столь важную работу своего давнего друга.

Бах-композитор очень часто использовал в своей музыке французские и итальянские модели. Очевидно, его удивительно глубокое знание национальных стилей могло быть только следствием изучения партитур, поскольку он никогда не выезжал за пределы Германии. У него была также возможность услышать приезжавших в Германию виртуозов, но, как правило, это были не клавиристы, а скрипачи, певцы или исполнители на деревянных духовых инструментах.

Тем не менее, как видно из баховских облигатных сонат, в разделах с выписанным континуо композитор использовал и французские, и итальянские элементы. Трактаты двух своих соотечественников – Хайнихена и Маттезона – он, конечно, должен был знать и, соответственно, имел довольно полное представление об итальянском стиле. Известно, что оба автора делали копии трактата «L’ Armonico Prattico» Гаспарини. Возможно, Бах также мог получить копию этой работы через те же музыкальные каналы, что и копии многочисленных концертов А. Вивальди, Б. Марчелло и других композиторов.

Что касается французского стиля, то вполне вероятно, что Бах знал трактат Мишеля де Сен-Ламбера «Nouveau Traitè de L'Accompagnement» (1707). Эта работа была широко известна в то время и высоко оценена Хайнихеном и Маттезоном (даже если они ее и не использовали).

В заключение отметим, что благодаря существующим источникам мы можем получить хорошее теоретическое представление о базовых основах генделевского стиля, но у нас нет сведений о том, **как** он на самом деле играл. Что касается Баха, его персональный стиль достаточно хорошо описан, но о том, **что** на самом деле оказало на него влияние, мы можем только догадываться.

Литература

1. Серебренников М.А. Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи барокко. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2013.

2. Кристенсен Й.Б. Лекции по генерал-басу. Рукопись. Базель, 1985; перевод Софьи Шаповаловой.

3. Arnold F. T. The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th centuries. London, 1931.

4. Babell W. Suits of the Most Celebrated Lessons [harpsichord arrangements of Handel, some original material] (1717), reprinted as Suits of Harpsichord and Spinnet Lessons (1718).

5. Bach J.S. Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompaning in Four Parts, Leipzig, 1738; изд. Clarendon Press, Oxford, 1994.

6. Bach J.S. Vorschriften und Grundsatze zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses oder Accompagnement 1738/ Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach, II. — Leipzig, 1921.

7. Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises. With a Commentary by Dr David Ledbetter. — Oxford Early Music, 1990.

8. Corelli A. Sonaten op. 5 für Violine und Basso continuo, Band 1,2. Mit zeitgenössischen Verzierungen sowie einer Aussetzung für Tasteninstrument von Antonio Tonelli (1686 –1765). — Barenreiter, 2013.

9. Gasparini F. L'Armonico Pratico al Cimbalo. Venice, 1708; Faks. — New York: Broude Brothers, 1965. Eng. trans. as — The Practical Harmonist at the harpsichord. — New York: Da Capo, 1980.

10. Geminiani F. The Art of Accompaniment, or A new and well digested Method to learn to perform the Thorough Bass, Op. XI. — London, 1756 – 7.

11. Geminiani F. A Treatise of Good Taste in the Art of Musick. — London, 1749.

12. Heinichen J.D. Der General-Bass in der Komposition. — Dresden, 1728; Faks. — Hildesheim: Georg Olms, 1969.

13. Kristensen Jesper B. 18-th Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics – Bärenreiter: Kassel, Basel, New York, Prag, 2002.

14. Mattheson J. Grosse General-Bass-Schule. Hamburg, 1731; Faks. — Hildesheim: Georg Olms, 1968.

15. Telemann G.Ph. Singe-Spiel- und Generalbass-Ubungen. Hamburg, 1733-4. c ed. Max Zeiffert — Kassel: Bärenreiter, 2/1968.

16. Williams P. Figured Bass Accompaniment. В двух томах. Edinburgh, 1987.

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк шестой

В заголовок данного очерка можно было бы вынести слово ***dramatik*** (нем. *драматизм*), что имеет для своего употребления все основания даже по предыдущему изложению.

В очерках *«Festoso»* и *«Sapiens»* отмечалось воссоздание состояний, подчёркнуто проблемных по образному строю, чрезвычайно напряжённых по характеру, что вкупе с тоскливо-сумеречной настроенностью и скорбными ламентациями говорило о тяготах и горестях человеческого бытия, не раз приближая к грани трагических констатаций (в подобных случаях многократно вводилась тональность *h-moll*, которая считалась «пассионной», связанной с образами распятия, страдания).

Как всегда у Баха, и сфера *Dramatik* представлена в его музыке в очень широком диапазоне, простираясь от настроений элегичности до сгущённого драматизма и даже трагизма мировосприятия.

Касательно первой из этих граней можно напомнить завершение предыдущего очерка, где речь шла о медитативных элегиях. И в баховской элегике, в свою очередь, находим различные градации.

Она может быть достаточно просветлённой, как, к примеру, в № 3. *Sinfonia* Кантаты № 12 (кстати сказать, важную роль в воссоздании подобных настроений играет столь любимый композитором тембр гобоя).

И это может быть представлено в тонусе весьма подчёркнутой меланхолии, как в **Прелюдии и фуге *g-moll*** (ХТК I), где повествование ведётся в характере безыскусной пасторали, но с жалобным трепетом подолгу удерживаемой трели, а Фуга поддерживает характер того же повествования, но с привнесением ощущения определённой твёрдости во исполнение жизненного долга.

82. Прелюдия и фуга *g-moll* (ХТК I)

С.Рихтер (3.12)

Среди баховских претворений элегики встречаются и весьма неожиданные по своему смысловому наполнению. Так, в **№ 58. Ария** из **«Страстей по Матфею»** предстоящий по сюжету исход земной жизни Христа запечатлён с использованием совершенно особых звуковых красок. Сопрано интонирует сакральные слова *(«Во имя любви идёт на смерть Спаситель мой»)* в характере светлого плача-прощания, а истончённо-хрупкая вязь высоких деревянных духовых (флейта и два *Oboi da caccia* – охотничьи гобои) как бы заволакивает произносимое ею пеленой погребального савана, порождая своим несколько ирреальным оттенком символику «травы забвения».

Переходя к заведомо драматической соотнесённости образной субстанции, обратимся к **№ 2. Хор** из только что упомянутой **Кантаты № 12**. Один из возможных переводов его текста: *«Слёзы, вздохи, трепет, горе…»* Эту констатацию юдоли земной жизни Бах разворачивает в поэму проникновенной скорби, которая становится горестным оплакиванием и даже отпеванием.

Так воспринимаются поникающие интонации плача и сдержанных стенаний, движение медленного погребального шага и то, что хоровые голоса сплетаются в печальную эпитафию. Столь сокровенное излияние души в равной степени может трактоваться как *Lamento*, *Lacrimosa («Слёзная»)* и *Pietà* (итал. *Милосердие, Жалость, Сострадание*).

05. Кантата № 12 – № 2. Хор
Х.Риллинг (3.14)

Два очень сходных по вербальному смыслу и музыкальному характеру произведения: **Кантата № 56** и **Кантата № 82**. Обе пятичастные, написаны для баса, сочинены предположительно в 1831–1832 годах, и обе имеют сугубо личностный посыл (не случайно каждая из них открывается местоимением *Ich*).

Суть излагаемого здесь сводится к стремлению как можно скорее распрощаться с бренной землёй и вознестись в Царство Небесное: в Кантате № 56 – *«Я буду терпеливо нести свой крест, посланный десницей Божией, но потом навсегда оставлю печаль свою могиле, и отрёт Спаситель всякую слезу с глаз моих»;* в Кантате № 82 – *«Я миру говорю: с меня довольно! Возьми меня, Господи, к Себе из плена плоти, там я узрю незыблемый покой».*

Наибольшей выразительностью в каждом из двух произведений наполнен начальный номер, особенно в Кантате № 56. Перед нами горестная исповедь, основанная на сильнейшем внутреннем переживании, которое способно вызвать щемящее чувство глубокого сострадания. Два гобоя, дублирующие партии первых и вторых скрипок, а также альты – данная тембровая комбинация даёт по-особому матовый, ностальгический тон.

11. Кантата № 56 – № 1. Ария
Д.Фишер-Дискау (2.54)

Ещё один момент, отличающий Кантату № 56 от Кантаты № 82 – неожиданное введение хора в последней части этой, казалось бы, безусловно сольной композиции, что воспринимаются как своего рода реакция прихожан на услышанное от корифея-рассказчика. Неожиданным для воспроизводимого здесь хорала является и его склад траурного отпевания. Скорбная эпитафия звучит от лица глубоко страдающего человека *(«Приди, о смерть, и забери меня отсюда. Меня ты радуешь безмерно, ибо тобою я восхожу к сладчайшему Иисусу»).*

12. Кантата № 56 – № 5. Хорал
К.Рихтер (2.07)

Сразу же следует оговорить особенность, касающуюся передачи драматических коллизий, подразумевающих необходимость обрисовки негативных образов. Приходится признать, что взыскательный современный слушатель может, например, испытать определённое недоумение в ходе восприятия баховских пассионов. Если он следит за происходящим в них согласно либретто, то ему может недоставать дифференциации в характеристике сил действия и контрдействия.

Ни отрицательные персонажи, ни иудейская масса, поверившая своим священникам и настроенная против Христа, в музыкальном отношении практически не наделены каким-либо «негативом» (что-то приблизительное можно уловить только в отдельных бурно-экспансивных репликах хора типа *«Распни Его!»*). Так что, абстрагируясь от вербальной канвы, многое в данной сфере воспринимается в некоем нейтральном ключе.

Один из примеров – **№ 12. Ария** из **«Страстей по Матфею»**, где говорится об Иуде, который *«змеёю обернувшись»* готовится предать Учителя, а в музыке мы слышим всего-навсего опечаленное *lamento* с сетованиями и сожалениями.

Другой пример – **№ 54. Хор** из **«Страстей по Иоанну»**. Только что Евангелист рассказал о дележе одеяния распятого Иисуса. Остался хитон, и хор от лица воинов поясняет их решение: всё в этом достаточно развёрнутом номере основано на пропевании одного предложения *«Не будем рвать его, но бросим о нём жребий, чей будет».* И невольно обращает на себя внимание, как это пропето: великолепно по выразительности полифонического письма, в праздничноигровом ключе, очень динамично, с неугомонной, затейливой весёлостью и радостно пританцовывая!

28. «Страсти по Иоанну» – № 54. Хор
К.Рихтер (1.38)

Констатируя сказанное, нужно согласиться, что этика и стилистика музыкального искусства эпохи Барокко ещё не нуждалась в отчётливо выраженном критическом освещении негативных явлений, и это следует принимать как историческую данность, когда даже кровавые события эстетически раскрывались в категориях красоты.

* * *

С наибольшей отчётливостью *Dramatik* заявляет о себе в музыке Баха в ходе претворения мотивов *жизненной борьбы*. В композиционно-драматургическом отношении эти мотивы разрабатываются самым различным образом.

Допустим, в **Сонате для скрипки *solo* № 2** (*BWV* 1003) они представлены в чётных частях. II-я *(Fuga)* представляет собой истинно полифонический, многогранный поток в его волнообразном развёртывании: подъёмы и спады, нагнетания и разрежения, наплывы героической решимости и лирические отступле-

ния. Финал *(Allegro)* выдержан в практически безостановочном движении на конструктивной основе бурной токкатно-этюдной моторики с эффектами «эха» (импульс-отголосок). И обе эти части настроены на волну упорных, напряжённейших преодолений в их масштабном развороте, как бы на пределе испытывая выразительные возможности инструмента.

Что касается нечётных частей, то патетический монолог исходного *Grave* внутренне готовит почву для последующего взрыва действенности (особенно явственным это становится на этапе перехода к Фуге), а III-я *(Andante)* выступает в качестве интермеццо между «разрядами» интенсивной энергетики. Покойный час души, поэтичная нега её отдохновения получает здесь своё выражение в великолепной кантилене с чертами серенады, исполняемой как бы под бряцание гитары (мастерски выполненная имитация игры двух инструментов).

120. Соната для скрипки *solo* № 2 – *Andante*
Н.Мильштейн (2.09)

Иной драматургический баланс находим в **Английских сюитах № 5** и **№ 6**. Центральной осью композиции становится в каждой из них арка крайних частей. В подчёркнутом контрасте с изящной танцевальностью средних номеров начальная Прелюдия и заключительная Жига воссоздают высокий накал жизненных противоборств с отвечающей этому волевой устремлённостью и повышенным динамизмом проявлений, что приобретает ощутимо экспансивный оттенок в вихревой токкате-тарантелле финала.

Структурно произведения остродраматического склада могли быть построены очень свободно, но внутренняя логика проведения ведущей идеи обязательно доминировала. Скажем, органная **Токката *g-moll*** (*BWV* 915) на первый взгляд создаёт впечатление чуть ли не мозаичной: шесть тематически разноплановых образований с сильнейшими контрастами, причём в самом центре как вспышка яркого света размещена праздничная фуга-юбиляция. Но этот третий по счёту раздел находится «в объятиях» эпизодов ораторского наклонения, выдержанных в ритме сарабанды.

Данная триада, в свою очередь, оказывается в кольце арки обрамляющих всю композицию взвихрено-патетических преамбулы и постскриптума. И наконец, всю кульминационную тяжесть разворота неустанных преодолений берёт на себя монументальнейшая вторая фуга, находящаяся в золотой точке сечения.

105. Токката *g-moll* (*BWV* 915)
П.Хантай (1.40)

В ряде случаев интенсивность действенного напора достигала предельной концентрации. Один из самых ярких примеров – **Хроматическая фантазия и фуга** (*BWV* 903). Суть этого диптиха более всего сопряжена с обозначением его первой части. И не только потому, что по времени звучания Фантазия вдвое больше Фуги. Мало того, что контуры темы полифонического раздела зарож-

даются в материале коды Фантазии, но и сама Фуга, вступая поначалу как бы в противовес стихийности Фантазии (суровая сдержанность рационально организованного движения), затем постепенно «заряжается» пылом фантазийности, а заключительным всплеском вдохновенной риторики перебрасывается прямая арка к основной части произведения.

Целое предстаёт как форма совершенно свободного волеизъявления с характерной для него непрерывной сменой темпов и типов фактуры. Здесь всё спонтанно, непредсказуемо и становится, в сущности, ничем не стесняемой, вольной импровизацией, ярко выраженного концертно-виртуозного плана (ломаные аккорды, гирлянды фигураций и гаммообразных пассажей). За блистательным артистизмом этой музыки стоит совершенно неординарная, даже исключительная личность с её сложным внутренним миром и дерзновенно-бунтарским духом.

Открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика – это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с воспроизведением декламационной речи, энергичной жестикуляции, публицистических «росчерков пера». Высочайшую напряжённость всему придаёт поддержанная введением остродиссонантных образований максимальная хроматизация звукового письма, так что композитор имел все основания для введения соответствующего обозначения в заголовок сочинения.

Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [сти́ле кончита́то] – *взволнованный, возбуждённый стиль.*

И остаётся только поражаться тому, что столь могучее создание с его колоссальным внутренним напряжением написано для, казалось бы, сугубо камерного и хрупкого инструмента, каким обычно представляется клавесин. Однако композитор мобилизует все мыслимые ресурсы (от чрезвычайно насыщенной фактуры до всеохватности диапазона), добиваясь необычайной мощи звучания, сравнимой с возможностями органного искусства.

106. Хроматическая фантазия и фуга (*BWV* 903)

П.Хантай (2.03)

* * *

В противоположность подобным борениям горделиво-титанической натуры Бах не раз обращался к обрисовке смятенного человеческого духа. И это понятно, поскольку композитор был представителем завершающей стадии эпохи Барокко – эпохи чрезвычайно сложной, неоднозначной, которой были ве́домы мучительные сомнения и колебания, чувство жизненного дискомфорта, острые противоречия, сильнейшие катаклизмы и потрясения, то есть всё то, например, что хорошо знакомо человеку нашего времени и что мы определяем понятием *дисгармония*.

Вот почему в музыку композитора нередко проникали сугубо субъективные ощущения гнетущей тревожности, душевного смятения, психологической подавленности и прочие болезненные проявления. Отсюда драматическая патетика, повышенная экспрессия и даже то, что в XX столетии стали обозначать словосочетанием *«разорванное сознание»*.

Обратимся для примера к теноровым ариям № 8 из Магнификата *D-dur*, № 76 из «Страстей по Матфею» и особенно № 19 из «Страстей по Иоанну». В них поистине потрясающе представлены страдальчески-взвихренный тонус, до судорожности горячее биение эмоций, исключительная взбудораженность, особого рода нервозность (сугубо речевое произношение с разрозненными репликами, лихорадочными вспышками и опаданиями интонационно-ритмического рисунка).

26. Страсти по Иоанну – № 19. Ария
Э.Хефлигер (1.31)

Не может быть сомнений в том, что здесь мы приближаемся к столь важной для музыки Баха многомерной субстанции, которую с полным основанием можно определять понятием *психологизм*.

И если в только что названной арии из «Страстей по Иоанну» исповедь раскаяния апостола Петра *(«Ах, мои терзания…скорбь о моём злодеянии – оттого, что отрёкся трижды от Господа своего»)* передаётся с обострённой экспрессией, то в «Страстях по Матфею» аналогичная сцена (№ 47. Ария альта) воспроизводится без какой-либо патетики, но с несравненным по тонкости раскрытием специфики состояния.

Взятая сама по себе вокальная партия может показаться достаточно спокойной и уравновешенной – всё дело в её сопряжении с донельзя хрупкой, истончённой оркестровой тканью, в контексте которой томительные признания показывают человека перед бездной нравственной катастрофы, на грани разрыва нити жизни.

35. «Страсти по Матфею» – № 47. Ария
О.Вехнер (3.37)

В творчестве Баха представлены и другие совершенно уникальные аспекты психологизма, связанные в частности с использованием многоплановой драматургии. Вот несколько образцов из «Страстей по Матфею».

№ 35. **Хорал** построен на противоречивом взаимодействии «трепещущей» оркестровой ткани, передающей почти лихорадочную душевную дрожь, и широких распевов хора, констатирующих непреложность всего происходящего в этом мире.

34. «Страсти по Матфею» – № 35. Хорал
К.Рихтер (1.49)

В **№ 33. Ария (Дуэт) и Хор** дуэт сопрано и альта ведёт внешне сдержанный рассказ о пленении Иисуса, однако инструментальная партия с «боязливо-зябким» звучанием деревянных духовых вскрывает подтекст насторожённости и тревожного беспокойства, а бурные вторжения хора подчёркивают всю степень драматизма. Эти хоровые реплики накладываются на продолжающуюся линию солирующих женских голосов и оркестра, но у них совершенно другая настроенность, а за счёт дробления ритма и как бы совершенно иной, стремительный темп.

32. «Страсти по Матфею» – № 33а. Ария (Дуэт)
Х.Туппер (2.31)

33. «Страсти по Матфею» – № 33б. Хор
К.Рихтер (1.21)

Подобную разноплановость у Баха можно встретить не раз. В № 36, который представляет собой своего рода отголосок только что рассмотренной сцены, каждый из исполнительских компонентов (альт, хор, оркестр) несёт своё содержание, что вкупе образует сложный «триалог» состояний.

Нечто сходное обнаруживаем и в ряде других произведений. Так, в ариозных эпизодах из №№ 38 и 40 «Рождественской оратории» сопрано и бас выступают со своим словесным и музыкальным текстом, совершенно независимо друг от друга, каждый сам по себе, что создаёт чрезвычайно высокое психологическое напряжение.

Совершенно исключительный случай находим в **№ 2. Ария и хорал** из **Кантаты № 158**. Средствами двуплановой драматургии здесь передана сложнейшая нравственная ситуация. Заведомо субъективные по тону излияния баса настроены на резко критическую волну *(«О падшая земля! В тебе – война и рознь, и ничего, кроме великого тщеславия»)*, что ведёт к категорическому неприятию *(«Прощай, мир! Я устал от тебя»)*.

На его речения периодически накладывается хоральная тема женских голосов, звучащая как зов свыше, акустически создавая почти ирреальное мистическое ощущение. Этот божественный глас пытается наставить заблудшего на путь истинный (опираясь на исходный тезис произведения – *«Да пребудет мир с тобой»*), но тот, всецело замкнутый на собственных переживаниях, не внемлет и продолжает толковать о своём.

Таким образом, автономия звуковых пластов доведена здесь до полной разъединённости, они пребывают в совершенно разнолежащих плоскостях – можно ли представить себе в рамках эстетической реальности первой половины XVIII века что-либо более инновационное и ошеломляющее?!

* * *

В музыке Баха очень широко представлен круг образов, связанных с воспроизведением тех граней существования, смысл которых можно передать через такие условные понятия, как *движение жизни*, *поток жизни*, *жизненный процесс*, что подразумевает некое течение человеческого бытия во времени и пространстве, в категориях индивидуального и всеобщего, в различных преломлениях диалектики света и тени, борьбы и покоя, деятельности и отдохновения и т.д.

В отмеченном многообразии проявлений данного феномена выделим одну из самых значительных, подлинно эвристических художественных идей Баха, которая состояла в запечатлении обобщённой картины *жизненного пути*.

Идею пути композитор обычно овеществлял на основе свойственной ему отточенной техники полифонического развёртывания путем фугированного изложения и многослойных имитационных наложений. Это был особого рода симфонизм, базирующийся на принципе безостановочного движения и обладающий потенцией к бесконечному длению. Посредством использования подобной «технологии» достигалось впечатление бескрайне разматываемой ленты бытия, уходящей к горизонтам безбрежно-извечного.

Следует заметить, что обрисованный таким образом жизненный поток чаще всего наделялся тонами сумрачной озабоченности, внутреннего страдания и даже обречённости. Вот почему в звуковой ткани подчас явственно прослушиваются не только ламентозные интонации, но и мотивы стона, горестных стенаний, плачевых восклицаний. И тогда скорбное, почти траурное шествие вырастает в символ крестного пути человека и человечества, их многотрудного движения среди нескончаемых тревог и тягот.

Говоря о полифонических средствах развёртывания ленты бытия, сразу же можно отметить целый ряд фуг ХТК: *es-moll*, *f-moll*, *fis-moll*, *h-moll* из I тома, *c-moll*, *es-moll*, *gis-moll*, *b-moll* из II тома и некоторые другие. Как видим, это пьесы в минорных тональностях, причём дважды задействован «мрачный» *es-moll*. Нередко складывается образ согбенной фигуры, бредущей бесконечной дорогой жизни. Степень психологической обременённости колеблется при этом в достаточно широких пределах, выводя в крайнем варианте к состояниям горестной потерянности и даже безнадёжности с оттенком фатальности.

Подобная ситуация могла подаваться в сугубо личностном ракурсе, как это представлено в только что названных фугах из ХТК и в некоторых из хоральных прелюдий (одна из них – *BWV* 659). Но значительно чаще выражалось нечто более широкое и общезначимое. Таковы отдельные хоралы в пассионах (№ 21 и № 27 из «Страстей по Иоанну», № 35 из «Страстей по Матфею») и хоры из кантат (например, I часть кантат № 9, № 14, № 16 и т.д.) или целиком посвящённые этой теме Кантата № 4 и Мотет № 5 (*BWV* 229).

Только что упомянутая **Кантата № 4** *(«Христос лежал в оковах смерти»)* обращена к образу жизненного пути как в его коллективном (хоры №№ 2, 4, 8), так и в индивидуальном (сольные номера) претворении. И в каждом из разделов этот образ носит драматический характер различной интенсивности.

Это начинается с остроэкспрессивной ламентозной патетики оркестрового вступления, с открытой душевной болью вещающего о трагизме происходящих перипетий бытия. Следующий за ним хоровой пролог при всём стоицизме хоральной основы разворачивает повествование о существовании, полном тягот и лишений. И всё остальное в данной кантате-драме несёт в себе ощущение внутренней усталости, безрадостности и обречённости.

01. Кантата № 4 – № 1. *Sinfonia* и № 2. Хор

К.Рихтер (2.46)

Замечательными претворениями всеобщего жизненного пути являются две величественные органные громады – **Прелюдия и фуга *h-moll*** (*BWV* 544) и особенно **Пассакалья *c-moll*** (*BWV* 582). Громады они и по времени звучания: соответственно около 15 и свыше 20 минут.

В первой из них составные части диптиха при единстве запечатления драмы жизненного процесса несколько различаются между собой по смысловому посылу: уже в мощном, многотрудном развороте Прелюдии мятежная патетика выступает в сопряжении с чувством внутренней усталости, а неукоснительно выдержанное *crescendo* звукового потока Фуги свидетельствует о смирении перед законами жизненной необходимости.

Формальное обозначение второй из органных громад – Пассакалья и фуга, но обычно её именуют просто Пассакальей, поскольку Фуга, основанная на той же теме *basso ostinato* продолжает процесс её полифонического варьирования. Причём этот вариационный цикл Бах разворачивает с тем редким и потрясающим мастерством, когда членение на отдельно взятые вариации практически неощутимо (в той же тональности *c-moll* подобного впоследствии достиг Бетховен в 32 вариациях для фортепиано на столь же лапидарную тему-восьмитакт).

Композиционно важно только то, что это грандиозное сооружение построено как две огромные фазы-волны неуклонного фактурно-динамического разрастания. Закованное в «гранит» неотступного *ostinato*, это скорбное эпическое сказание о бремени бытия всё-таки в самом конце озаряется светом надежды на лучшее – такова функция торжественного апофеоза коды.

75. Пассакалья *c-moll* (*BWV* 582)

Д.Шорземпра́ (2.18)

* * *

В больших ораториальных хорах идея жизненного пути приобретает всечеловеческий характер, что с особой ясностью предстаёт в прологах пассионов и в *Kyrie*, открывающем Мессу *h-moll*. В пассионах по сюжету это путь Христа на Голгофу, к распятию. Но в музыке Баха запечатлено большее: Голгофа огромной людской массы, которая идёт своим крестным путём, склоняясь перед предначертаниями судьбы и сгибаясь под бременем нескончаемых забот,

тягот, печалей. И скорбно-фатальная печать происходящего усугубляется грузом неизбывной греховности человека, что заключено в словах Кантаты № 105: *«Господи, не входи в суд с рабом Твоим, потому что не оправдается пред Тобой ни один из живущих».*

Того, что Баху удалось запечатлеть в оркестрово-хоровом прологе **«Страстей по Иоанну» (№ 1. Хор)**, было бы достаточно, чтобы признать его величайшим из великих. *«Господь, Владыка наш, яви нам через Твои страдания, что Ты воистину Сын Божий, и даже в величайшем умалении прославлен Ты»* – этот текст, конечно же, подразумевал события последних дней земной жизни Христа и, думается, за словами *«страдания»* и *«величайшее умаление»* композитору виделось шествие Иисуса на Голгофу, но всё это в музыкально-обобщённом истолковании преобразилось в нечто неизмеримо большее – крестный путь человечества в его надвременно́м срезе. Это истинное «откровение от Иоганна Себастьяна», и его концептуализм предстаёт здесь как в сгустке, в своих предельных глубинах и высотах.

Оркестровое вступление задаёт тон двояким образом. С одной стороны, благодаря особому тембровому колориту рисуется туманная мгла извечного бытия. С другой – фатально мерное вращательное движение фигураций струнной группы олицетворяет тяжёлое колыхание волн мрачного океана тягот, опасностей, бедствий (характерна острота малосекундовых диссонансов в верхних голосах).

То, что передаётся в хоровой ткани пролога, лучше всего проиллюстрировать текстом № 2. Хор из Кантаты № 12: *«Стенанья, плач, заботы и тревоги, страх и нужда – хлеб слёзный христиан»*. Воссоздаётся скорбное шествие огромной людской массы сквозь тернии и муки, в ритме безостановочного шага, но согбенно, как бы с пригибающей ношей на плечах. Это путь нескончаемых страданий, и его болевое восприятие подчёркнуто резко выделенными однозвучными стонущими возгласами-вскрикиваниями *«Herr!» («Господь!»)*, воспринимаемыми как сигналы бедствия.

Часть в целом предстаёт как бескрайний поток жизни (более 11 минут звучания) или как бесконечно разматываемая многослойная лента бытия, сплетаемая из имитационных наложений различных мелодических линий. Такова одна из самых впечатляющих философских формул скорбного всечеловеческого пути, но при всей трагедийной окрашенности в этой формуле проставляется ещё один важный знак: осознание неизбежности происходящего, что обязывает человека к суровому стоицизму мироотношения, когда необходимо подчиниться долгу жить несмотря ни на что.

24. «Страсти по Иоанну» – № 1. Хор

К.Рихтер (4.09)

Оркестрово-хоровой портал **«Страстей по Матфею» (№ 1. Хор)** представляет собой совершенно аналогичную картину – тем более, что здесь в тексте прямо говорится о восхождении на Голгофу *(«несёт Он крестное Сам дре-*

во»). И это в музыкальном прочтении опять-таки выводит к грандиозному обобщению о скорбном всечеловеческом пути (возгласы хора напоминают стоны и рыдания) – пути подневольном, с ощущением обречённости, что принимается со смирением, покорно, как суровая жизненная необходимость. И опять-таки путь этот предстаёт как извечно разматываемая лента бытия, уходящего в бескрайние дали Времени и Пространства.

Очень близкий тому образ находим и в оркестрово-хоровой фреске ***Kyrie eleison***, открывающей третье из самых грандиозных творений Баха – **Мессу *h-moll***. Скорбное повествование о крестном пути человечества разворачивается здесь в ещё более сумрачных тонах, утверждая печальную славу *h-moll* как трагической тональности, чем предвещалось появление таких, к примеру, симфоний, как «Неоконченная» Шуберта и Шестая Чайковского.

Как и в пассионах, реализуется та же диалектика сопряжения двух взаимодополняющих сущностей: с одной стороны, мучительное ощущение многотрудной жизненной маеты под гнетущей дланью бесконечных забот и тягот (характерна напряжённая интервалика тритона и уменьшённой септимы, а также сквозное звучание тембра гобоя, привносящего ламентозный оттенок), с другой – понимание неотменимого удела жертвенного человеческого существования, его извечной необходимости, которую приходится стоически принимать как должное (с взыванием *«Господи, помилуй!»*). Реализован, наконец, и тот же принцип бескрайне разматываемой нити бытия – в формах фугированного изложения, в текучей фактуре плетения линий 5-голосного хора, в их наслоениях и «прорастаниях» одного из другого.

37. Месса *h-mol* – I. *Kyrie eleison*
Г.Караян (2.33)

Разработка идеи жизненного пути стала большим художественным открытием Баха. То было глубоким философским обобщением в осмыслении всеобщего бытия как его безбрежного и нескончаемого течения во Времени и Пространстве. Остаётся заметить, что претворение данной идеи могло осуществляться и в достаточно высветленном колорите, без трагической печати, как это происходит в *Kyrie eleison* «короткой» Мессы *F-dur* (*BWV* 233).

* * *

Путь человеческий при всей его обременённости неотступными трудами и заботами, несущий на себе подчас отчётливо трагическую печать, чаще всего воспринимается в образной системе музыки Баха как суровая необходимость, в категориях долженствования. Исходя из мудрого понимания неких неизбежных констант бытия, композитор всеми силами утверждает позицию мужественно-стоического восприятия жизненных испытаний, важнейшую опору чему он видит в Господней вере (в Кантате № 14 на этот счёт говорится: *«Если б не Бог был с нами, то мы совсем упали бы духом»)*.

Именно этому посвящены многие хоралы в кантатах и пассионах с их проповедью нравственного императива, причём изрекается этот этический постулат как глас народный, то есть на уровне высшей инстанции. В числе самых впечатляющих образцов подобного рода следует назвать **№ 21. Хорал** из **«Страстей по Иоанну»**, звучащий в гневное осуждение того, что Христос *«пойман, как вор, среди ночи, ложно обвинён, осмеян, поруган, оплёван».* Вердикт общенародного мнения исполнен твёрдости, мужественной силы и торжественного величия (это повторится в № 65. Хорал).

27. «Страсти по Иоанну» – № 21. Хорал
К.Рихтер (1.08)

Насколько важна была для Баха идея долженствования, доказывает неожиданный разворот в драматическую плоскость музыкального повествования рождественской **Кантаты № 61**. Казалось бы, всё здесь предполагает действо, осиянное радостным ликованием, тем более что *«дивится весь мир»*, каким чудесным образом совершил *«Бог Рождество Его»*. Однако **№ 1. Хор**, написанный на эти слова, как бы отсылает нас по тексту к будущему **№ 5. Ария**, где произносится: *«Отверзись до глубин своих, о моё сердце – Иисус приходит и вселяется в тебя!»*.

Этот высший миг бытия человеческого, как сопричастия к Господу, побуждает композитора передать столь огромное событие в формах непререкаемого императива, озвученного стоически-строгим унисоном хорала в разных голосах. Базисом раскрытия подобной образности становится типовая выразительность французской увертюры в оркестровой партии, дающей особый тон сурово-торжественной величавости. И понятно, что классицизм, процветавший тогда во Франции, породил нужную в данном случае Баху формулу идеи долга.

14. Кантата № 61 – № 1. Хор
Х.Риллинг (2.32)

В столь характерной для философской системы творчества Баха этике стоического долженствования в качестве противовеса му́ке и сумрачно-гнетущей юдоли существования выдвигается позиция сурово-эпического жизнеотношения, мужественный настрой и всемерно утверждаемая мысль о величии человеческого духа, что находит для себя опору в незыблемых устоях всеобщего бытия.

Важнейший из этих устоев состоял в ощущении неиссякаемости жизненных сил. Их напор мог напоминать мощный, бурный водоворот (№ 11 Мессы *h-moll*) или выливаться в мерную, поступательно-уравновешенную пульсацию (№ 12 из того же произведения), мог быть сосредоточенно-деловитым или совершенно раскрепощённым в своих проявлениях, но в любом случае он нёс с собой чувство бодрости и неискоренимого оптимизма, убеждая в том, что труды человеческие составляют важнейшую суть мироздания.

Мысль эта нередко материализовалась в очень характерном для Баха фактурном решении: над пластом энергичных фигураций оркестра, передающих незамирающий пульс деятельной жизни, прочерчиваются приподнято-величавые фразы хорала, излагаемые в протяжённых длительностях (I и IV части Кантаты № 140).

С точки зрения рассматриваемой образности особенно примечательна «Рождественская оратория», поскольку её определяющий тон связан с горячим энтузиазмом созидания, который подаётся во всевозможных оттенках не только во многих хоровых сценах (с аркой первой и последней частей), но и в отдельных ариях.

Рассмотренное деятельное начало выступает как одна из граней сферы жизнеутверждения, которая в духовной музыке Баха представлена в диапазоне от сурово-торжественных возглашений (Хоральная прелюдия *«Vater unzer im Himmelreich», BWV* 737) до праздничного ликования (радостным настроениям целиком посвящены, например, кантаты №№ 51 и 59). Смысловая траектория ряда произведений предвосхищает будущую бетховенскую формулу «от мрака к свету» (Кантата № 21, Партиты на хоральную тему *«Sei gegrüsset» BWV* 768).

И если о бремени бытия композитор рассказывал обычно в прологе произведения, то эпилог не менее часто оказывался средоточием радостно бурлящей жизнедеятельности. Подобное происходит, например, в композиционно тождественных мессах *F-dur* (*BWV* 233) и *A-dur* (*BWV* 234), где заключительные части на одинаковый текст *«Cum sancto spiritu»* воспроизводят неостывающий «мотор» энергичного движения.

Особый интерес в этом отношении представляет Месса *h-moll*. По мере приближения к её завершению неуклонно нарастает объём светоносных образов, что наибольшую концентрацию получает в №№ 17, 20, 21 и затем в финальном № 24. Главенствующей нотой становится гимническое славление жизни, всечеловеческое приношение ей, выливающееся в конце в возносимое к небесам *Amen*.

И оказывается, что в *h-moll* написаны всего четыре номера, к которым прибавляются ещё три в других минорных тональностях. Остальное звучит в мажоре, причем половина общего числа частей в *D-dur*. Так что с неизмеримо бóльшим основанием произведение следовало бы именовать Мессой *D-dur*.

Пафос жизнеутверждения нередко побуждал Баха к воспроизведению в музыке обрядовых форм величания (хоральные прелюдии *«Gelobet seist» BWV* 604, *«Aus tiefer Not» BWV* 686). Самый масштабный пример такого рода – Магнификат *D-dur* (*BWV* 243), который можно назвать величальной ораторией и где опорной становится двойная арка празднично-лучезарных картин, размещённых в крайних частях (I и XII) и в корреспондирующей им VII-й, которая находится в так называемой точке золотого сечения.

* * *

Отмеченное деятельное противостояние мраку и скорби – один из краеугольных камней гуманистической концепции великого композитора. Другим

из базовых начал, на которые опирается эта концепция, выделяется то, что по смысловой сути можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

Нежность души могла наполнить лирическим благоуханием пасторальные образы, которые часто трактовались композитором как мирный час жизни, её идиллия и благодать (почти всегда в тембровой подсветке гобоев *d'amore* или «воркующих» флейт). Но своё самое непосредственное выражение нежность души получала у Баха в формах *барочного сентиментализма*.

Барочного, то есть заявившего о себе в эпоху Барокко, поскольку обычно сентиментализм, как направление, отмечают в литературе следующей эпохи, эпохи Просвещения. Но он присутствовал уже в искусстве Барокко, и Баха следует признать его самым ярким выразителем. Как никто другой, он умел передать особенности «чувствительного стиля», проникновенный лиризм, теплоту эмоций и мягкосердечие, и передать всё это через покоряющее «сладкозвучие».

С полной явственностью баховский сентиментализм предстаёт в вокальных дуэтах согласия, где всеми средствами подчёркивается единение двух сердец, бьющихся в унисон, и притом каждое из них ведёт свою автономную линию – певуче, непринуждённо, ни в чём не стесняя себя. Образцами можно считать первый дуэт сопрано и баса из Кантаты № 140 и дуэт альта и тенора из Магнификата *D-dur*,

43. Магнификат – № 6. Дуэт
Х.Риллинг (2.19)

Чувствительность настроения часто подчёркивается особого рода меланхолией – меланхолией желанной и сладостной, порой с умиляющей душу слезой. Нечто подобное можно услышать и в ряде инструментальных сочинений композитора, где вокал заменяется не менее выразительным пением инструментов.

В таких случаях, как всегда, обращает на себя внимание удивительное полифоническое мастерство Баха. Он искуснейшим образом плетёт звуковую вязь ведущих беседу голосов. Замечательный пример тому – средние части Концерта для двух клавиров *c-moll* (*BWV* 1060) и Бранденбургского концерта № 2, причём во втором случае перед нами уже не диалог даже, а «триалог» любящих сердец.

49. Бранденбургский концерт № 2 – II часть
Г.Караян (2.37)

Другая из вышеназванных опор гуманистической концепции Баха – глубокое сочувствие к людским страданиям, что, пожалуй, своё высшее выражение нашло в заключительных хорах пассионов. Они звучат как послесловие к судьбе безвинно распятого. Каждый из этих хоров – поэма прощания и прощения, при всей опечаленности несущая в себе катарсические отсветы небесного,

что объясняется исполнением той божественной миссии, ради которой пришёл в дольний мир Иисус.

Драматическую эпопею «Страстей по Иоанну» драматургически прославивают выходы к очищающей силе любви, милосердия. Первый из таких моментов – **№ 15. Хорал** – как реакция на начавшееся поношение пленённого Христа *(«Кто бил Тебя, Спаситель мой, и злобно потчевал Тебя мучениями?»)*. Обращение к невинной жертве звучит с величавой просветлённостью, оно наполнено той высокой красотой, которая несёт с собой мир и упокоение, его цель – утешить и обнадёжить страдальца.

25. «Страсти по Иоанну» – № 15. Хорал
К.Рихтер (1.01)

Так драматургически очень задолго подготавливается то, что будет венчать повествование в его двух последних номерах. Первый из них **№ 67. Хор**, в исходной фразе которого *(«Ruht wohl…» – «Покойся, Святое тело»)* русскому слуху невольно слышится многократно повторяемое *«Любовь, любовь…»*. И это, действительно, вдохновенная песнь любви и милосердия – песнь, которую можно воспринимать в самом широком истолковании, как заповедь *«Возлюби ближнего своего»*. В пронизывающей музыку проникновенной опечаленности таится глубокое сочувствие страждущему человеку, необычайная нежность к нему. И печаль эта именно катарсическая – утишающая и утешающая, своим теплом и сердечностью врачующая душевные раны.

30. «Страсти по Иоанну» – № 67. Хор
К.Рихтер (2.52)

Катарсическая линия находит продолжение в умиротворённой молитвенности хорала-постскриптума (№ 68), который завершает повествование символическим вознесением ввысь, вырастая к концу в гимническое приношение *(«Господь Иисус Христос, я буду восхвалять Тебя вовеки!»)*.

И в заключительном № 78. Хор из «Страстей по Матфею» в соответствии с сюжетом воссоздаётся всенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом *(«Покойся с миром! тихо спи»)*. Эта лироэпическая эпитафия исполнена благостно-печального смирения и говорит о необходимости приятия многотрудного человеческого бытия.

* * *

Гуманистический строй музыки Баха, так ярко являвший себя в трепетном сочувствии и сострадании человеку, был очень близок тому, что мы знаем в художественной культуре Барокко по живописи позднего Рембрандта. Но к этому необходимо присоединить то особое, что сформировалось в музыкаль-

ном искусстве данной эпохи – круг образов, объединяемых понятием *lamento* (ит. *жалоба, плач*).

В этих печальных излияниях соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания). И стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям.

Диапазон смысловых градаций данной образной сферы достаточно широк. С одной стороны, представлены весьма сдержанные по своему эмоциональному тонусу образцы. Скажем, во II части Бранденбургского концерта № 4 это скорее проникновенные сетования, тем более что им сопутствует пасторальный оттенок.

Или, допустим, **№ 47. Ария** из **«Страстей по Матфею»** – просветлённое и в высшей степени возвышенное *lamento*. Композитора в этой исповеди кающегося Петра волнует не столько его страдания *(«Воззри, как сердце плачет и рыдают очи горько пред Тобою»)*, сколько надежда на свойственное Иисусу всепрощение *(«Смилуйся, о Боже, ради слёз моих!»)*.

Подобная переакцентировка смысла вызвала к жизни песнь поразительной человечности, дарующей катарсическое очищение. Оно заключено прежде всего в истинном *bel canto* с его красотой, изумительной пластичностью и благодатью «бесконечной мелодии» (около 8 минут). Это в равной степени касается и певческого голоса (тёплый «грудной» тембр альта), и скрипки *solo*, оплетающей своим прихотливым мелодическим узором вокальную линию и несущей в себе нежность сочувственных увещеваний. Богатство граней мысли и чувства поддержано певучим гармоническим фоном остальных струнных с *pizzicato* баса.

35. «Страсти по Матфею» – № 47. Ария
О.Вехнер (3.37)

И рядом с подобными вариантами *lamento* находим, с другой стороны, остроэкспрессивные образцы горестных излияний. Таковы наделённые исключительной выразительной силой две соседние, взаимодополняющие части **Мессы *h-moll*** – **XV. *Et incarnates*** и **XVI. *Crucifixus***, дающие разные оттенки всепроникающей печали. Здесь вещается про *«ставшего Человеком, распятого за нас, страдавшего и погребенного»*.

Обеим частям можно в равной степени предпослать такие определения, как оплакивание-отпевание, *Pietà* (ит.*Скорбящая* или *Милосердие*), *Lacrimosa* (ит.*Слёзная*), реквием. Это два, одинаково прекрасных варианта возвышенно-величавой скорби, переданной через горестно поникающие интонации.

В трагизме каждого из этих *Pietà* заложена глубочайшая проникновенность, говорящая о глубоком сострадании, несущая в себе печаль милосердия. Ещё одно общее состоит в использовании композиционного принципа остинат-

ности, чем акцентируется психологическая фиксированность на воплощаемом состоянии. В XVI части это полифонические вариации на *basso ostinato*, когда хроматическая тема повторяется 13 раз, вызывая ассоциации с погребальной процессией. В XV части в подобной функции выступает звучащий у скрипок сквозной мотив вздоха-стона с щемящими задержаниями на ниспадающих опеваниях.

41. Месса *h-moll* – XV. *Et incarnates est*
К.Рихтер (1.26)

О значимости рассматриваемой сферы для наследия композитора говорит тот факт, что с ней у него могут быть связаны не только отдельные части, но и произведение целиком. Примером малого масштаба можно привести **Прелюдию и фугу *fis-moll* (ХТК II)**.

И если первая часть диптиха – это тихая, трогательная элегическая жалоба очень личностного характера, щемящая нота которой говорит о душевной слабости индивида, то тройная Фуга с её темами, дающими различные грани *lamento*, разворачивает повествование в явственно драматическую плоскость с оттенком тягостности и подавленности (характерно, что повествование это завершается не типичным для Баха мажорным просветлением, а суровым окончанием на октавном унисоне тоники).

85. Прелюдия и фуга *fis-moll* (ХТК II).
С.Рихтер (3.52)

Примером крупномасштабной композиции может послужить **Кантата № 21** – одно из самых выдающихся произведений Баха и, пожалуй, самая развёрнутая из его кантат, чем она приближается к ораториальным сочинениям: многообразие развитых форм, введение условных действующих лиц (Иисус – бас, Душа – сопрано) и, наконец, монументальный размах (11 номеров, которые композитор группирует в две части общим звучанием около 45 минут).

В отличие от многих других баховских кантат сюитного типа, этому произведению присуща законченная концепционная целостность, которую можно постулировать словосочетанием *кантата-lamento*. Действительно, из номера в номер следуют горестные констатации примерно одного и того же рода: *«Слёзы, стоны, скорбь, смятенье, вздохи, страх, томленье, ужас сердце мне гнетут безмерно… Ах, горьких слёз моих ручьи изливаются нещадно… Я весь – горе и стон!»* Тон этому задаёт *Sinfonia*, о которой подробно говорилось в разделе *Sapiens*, и солирующий в ней гобой в последующем становится, в сущности, лейттембром с характерной для него меланхолической окрашенностью.

Важнейшей стороной в передаче ламентозных состояний оказывается их пронизанность глубокой сочувственностью, душевной теплотой, состраданием к бедствиям человеческим. И, может быть, ещё более важное проявление ба-

ховского гуманизма состоит здесь в реализации той идеи, которую мы привычно определяем фразой *«от мрака к свету».*

То, что было заповедано в словах № 2. Хор *(«Умножались скорби в сердце моём, но утешения Твои услаждают душу мою»)* последовательно нарастает от первых проблесков далёкого света уже в № 3. Ария к открытому прорыву надежды в № 9. Дуэт и через радостное оживление в № 10. Ария *(«Возрадуйся, душа! Возвеселись, сердце! Удались, печаль! Исчезни, скорбь!»)* к праздничному ликованию в № 11. Хор, который завершается туттийным сиянием *Alleluia*.

08. Кантата № 21 – № 1. *Sinfonia*

М.Клемент (гобой, 2.55)

* * *

Ни в коем случае не закрывая глаза на то, что в человеческом существовании связано с различными аспектами сферы *Dramatik*, Бах всеми силами стремился в своём творчестве противопоставить мраку и дисгармонии свет и гармонию – ценности бытия, которые он был способен раскрывать ещё более впечатляюще, чем противоположные им сущности.

Если в качестве антитезы к дисгармонии обратиться к кантатам, то заметим прежде всего, что в них композитор неоднократно «инсценировал» ситуацию диалога Иисуса (бас) и Души (сопрано). В **Кантате № 140** таких диалогов два: № 3, где Иисус открывает Душе *«двери Божественной трапезы»*, и № 6, где ей даруется упокоение *«в садах небесных»*. И в обоих случаях это бескрайне длящийся сладостный дуэт абсолютного взаимопонимания, единения сердец, бьющихся в унисон, а чарующая пластика имитационного контрапункта *soli* овевается «райским пением» скрипки (№ 3) или гобоя (№ 6).

Кантату № 53 можно назвать «моно-кантатой», поскольку она одночастная и целиком выдержана в едином настроении подчёркнуто возвышенного и абсолютно уравновешенного тонуса духовной просветлённости. Это «олимпийство» обусловлено полной отстранённостью от земной тщеты и ожиданием чаемого вознесения *(«Я жажду всем сердцем последнего удара часов, дабы скорее увидеть мне моего Иисуса в блаженном покое души»)*.

В **№ 2. Ария и Хорал** из **Кантаты № 156**, вопреки пугающей начальной фразе *«Стою́ одной ногой в могиле»*, композитор всё внимание переключает на те моменты текста, которые ведут к утверждению *«Да будет мой конец благим!»* И в собственно музыкальном воплощении великолепно выполненное сопряжение автономных линий тенора, женского хора и оркестра порождает эффект абсолютной гармонии мира и человека.

Ещё более парадоксальную ситуацию, связанную с желанием всеми силами утверждать гармонию бытия, встречаем в **№ 3. Ария** из **Кантаты № 105**. В самом деле, естественно предположить, что только остродраматический музыкальный отклик должны были породить экспрессивные, «карающие» слова *«Как мысли грешников мятутся и колеблются, когда они друг друга обличают,*

а себя оправдывать дерзают – тогда их совесть сама себя терзает и пытает».

И вместо этого – состояние благостного покоя, переданное через великолепную кантилену в духе сладостной пасторали-серенады с убаюкивающим репетиционным ритмом сопровождения струнных и в чарующем дуэте сопрано с гобоем. В противовес текстовой канве это звучит как ласковое увещевание, то есть очевидно стремление композитора умиротворить, образумить заблудших. Видимо, он воистину верил, что любовь и красота спасительны.

18. Кантата № 105 – № 3. Ария
А.Аугер (2.54)

В своей музыке Иоганн Себастьян Бах не раз поднимался к высотам идеально возвышенной гармоничности, вдохновенно передавая мгновенья лучезарного света и полного умиротворения.

Это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему – таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**.

Или это мог быть ангельский лик человеческой натуры в её божественном сиянии – таково светоносное струение фигураций в **Прелюдии *C-dur*** из ХТК I, побудившее Шарля Гуно присоединить к баховской основе мелодию со словами *«Ave Maria»* (в диптихе это дополнено переданной в Фуге безмятежной благодатью покойно-мерного течения жизни).

76. Прелюдия и фуга *C-dur* (ХТК I)
С.Рихтер

И, наконец, это мог быть воплощённый через необъятную кантилену струнных бесподобный оазис высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство Божьей красоты бытия и в которой таится сокровенный флёр грусти о скоротечности человеческого бытия – **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.

58. Сюита для оркестра № 3 – Ария
Г.Караян (2.01)

Наталья Смирнова (Саратов)

«Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано

Интерпретация баховской музыки, написанной для разных клавишных инструментов, является сложной исполнительской и педагогической задачей. В течение многих лет проблемы стилевой адекватности находятся в русле постоянных дискуссий. Целесообразно ли приближать звучание молоточкового фортепиано к старинным инструментам или правильнее использовать палитру средств современного инструмента?

Барочная музыка в целом и клавирная музыка И.С. Баха хранит множество тайн, к расшифровке которых приступает пианист, включающий старинные сочинения в концертную программу. Как считает А. Михайлов, «*постижение начинается с почтительного отношения к почерку, графическому облику вещи — к тому виду ее, который как бы иероглифически запечатлевает в себе весь смысл: провозвестие грядущих восторгов духа*» [7, 95].

Зафиксируем без доказательств два очевидных факта: клавирная музыка И.С. Баха создавалась не для современных молоточковых ударных инструментов, на которых она большей частью исполняется; в нотном тексте практически отсутствуют авторские указания на характер интерпретации.

Перед современным пианистом встает дилемма[22]: стремиться ли к аутентичному исполнению или интерпретировать старинную музыку, используя возможности современных инструментов. В первом случае необходимым представляется изучение специфики технического строения и звуковых качеств клавишных инструментов, анализ доступной литературы, разъясняющей правила написания нотного текста, «погружение» в композиторскую и исполнительскую практику того времени и работа по одной из текстологических редакций. Во втором случае наиболее важным становится анализ и сопоставление акустических возможностей клавишных инструментов прошлого и настоящего времени, выработка особой слуховой настройки, приспособление игровых приемов, выбор специальных артикуляционных штрихов и так далее.

В качестве доказательства принимаем тот факт, что акустическая направленность современных интерпретаций не может быть ограничена только рамками звуковых возможностей клавишных инструментов XVIII века.

[22] Понятие «дилемма» понимается как полемический аргумент с двумя противоположными значениями, что затрудняет однозначный выбор и требует определённых доказательств.

Музыкальная теория и исполнительская практика барокко трактовали инструментальные выразительные средства как целостный комплекс, все элементы которого были взаимосвязаны: темп, метроритм, артикуляция, динамика, орнаментика. Действовал принцип взаимосвязи и взаимной обратимости средств выразительности: с одной стороны, аффект обусловливал выбор самих средств и характер их применения, с другой стороны, нотная запись указывала исполнителю на основной аффект пьесы.

Для аффектов[23] устанавливались типовые правила и нормы применения выразительных средств. Каждый из элементов знакового выразительного комплекса мог указывать на характер остальных, как бы достраивая общую концепцию, а недостающие компоненты этого единства с легкостью могли быть восполнены грамотным исполнителем на основе имеющихся в тексте указаний.

Если современный музыкант недостаточно осведомлен о традициях барокко, то он выбирает, как правило, «проверенный» вариант, используя опыт интерпретации классической или романтической музыки. В то же время во времена И.С. Баха ритмоинтонационные образования имели статус знаков, преображаясь в риторические фигуры, теория аффектов объясняла рациональный подход к выбору соответствующей интерпретации.

Поэтому первый шаг современного пианиста — игровая настройка. Задачи формулируются следующим образом: «очистить» слух играющего от приобретенных классических, романтических и современных звучаний, определить ориентир, в том числе художественный и двигательный, на «новое» восприятие старинной музыки, которое в учебном процессе происходит, по терминологии С. Штейна, словно с чистого листа[24] [11].

Для этого подходит программа из пьес предшественников или современников И.С. Баха, доступных в аудиозаписях. Варианты могут различаться по типу инструментов, по выбранным пьесам, так как мы знаем, что на итальянском чембало работали Дж. Фрескобальди и Дж. Росси, для английского вёрджинела сочинял Г. Пёрселл, главным инструментом Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо был французский клавесин, а для И. Кунау, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде — немецкий клавир. Все эти инструменты звучат по-разному, но они выполняют свою особую миссию: настраивают слух современного пианиста для восприятия клавирной музыки И.С. Баха.

Прослушивание музыкальных программ может быть организовано по определенному плану. Представим несколько вариантов.

Первый вариант назовем «ретроспективным», он подразумевает включение наиболее интересных пьес мастеров клавесинного искусства. Целесообразно сопровождать прослушивание анализом нотного текста для уточнения

[23] Аффект или аффектность понимается как первопричина эмоционально-психологического мышления старинной музыки. Аффект трактовался как душевное переживание, способное вызвать у слушателей погруженность в задуманный художественный образ, в свою очередь обусловленный типовым соотношением музыкально-выразительных средств.

[24] Статья С. Штейна посвящена обновлению познавательных подходов в искусствознании — методологической деаккумуляции.

выразительных деталей, памятуя о том, что без необходимых знаний грамматики клавесинного стиля и умений практического применения полноценная интерпретация невозможна. Для пианистов жизненно важно, чтобы на любом инструменте каждая старинная пьеса звучала органично и одухотворенно. К сожалению, те аспекты исполнительского искусства, с которыми связано ощущение стиля барокко и культура инструментального произношения, нередко в музыкальной педагогике остаются невостребованными[25].

Второй вариант назовем «монографическим», он предполагает прослушивание одного сочинения на разных инструментах. Этот вариант актуализирует одну из особенностей барокко, когда господствовал «*принцип оценки мастерства в обращении с материалом…, принцип образца и варианта*» [8, *181*]. Дополнительно с этим обстоятельством данный прием коррелируется с известным правилом музыкальной педагогики: воспитание стилистического слуха необходимо соответствующим образом направлять.

Третий вариант назовем условно «осовремененным», так как он предполагает прослушивание одного сочинения в звучании разных инструментов. Может казаться, что варианты совмещаются один с другим, однако это не совсем так. Очевидно, что инструментальные тембры клавесина, клавикорда, органа различаются, и на современном рояле невозможно в чистом виде воспроизвести звук прошлого[26].

Обозначим некоторые примеры третьего варианта. Пассакалью *c-moll* можно услышать на органе, клавесине и фортепиано, Итальянский концерт — на клавесине и фортепиано. Концерт *d-moll* для клавира с оркестром — в записи с солирующим органом, клавесином и фортепиано. Сопоставляя звучания разных инструментов, можно легко убедиться, что исполнение клавирной музыки И.С. Баха на современном рояле уже есть переложение.

Советуем остановить выбор на Пассакалье *c-moll* и продумать несколько игровых вариантов. Первое задание моделирует практику барочного времени, когда клавирист самостоятельно решал вопрос выбора инструмента. Аналогично и современному пианисту необходимо ответить на этот же вопрос: на каком инструменте пьеса прозвучит естественнее и выразительнее. Напомним, что в то время орган, клавесин, клавикорд и раннее фортепиано были взаимозаменяемыми, и окончательный выбор принадлежал исполнителю.

Термин «Passacalia» происходит от испанских слов «ходить по улице». В. Холопова выдвинула интересное предположение о том, что в музыке «Пассакальи» *c-moll* отображен крестный ход: «*Самое эстетически новое в баховском подходе к пьесе в традиционной форме вариаций — наличие скрытого сюжета, который не только символизируется в духе барокко, но и наглядно живописуется богатыми музыкальными красками, изобретаемой реалистической (в этом смысле) фантазией Баха, охватывающей не только свое время, но и другие исторические эпохи*» [9, *68*]. Определяющие черты жанра заключались в торжественно-траурном характере, более медленном в сравнении с чаконой

[25] См. об этом [4].

[26] См. об этом подробнее [10].

темпе, трехдольном метре, обязательном присутствии минорного лада, особенностях композиции (в частности, движении басовой основы).

В дальнейшем следует определиться и выстроить систему отношений исторического и современного инструментария.

Известно, что И.С. Бах был непревзойденным органистом и клавесинистом. Владея конструктивными навыками музыкального мастера, он превосходно знал особенности всех клавишных инструментов. Исследователи не сходятся в понимании того, какой инструмент он считал приоритетным, так как большинство клавирных сочинений демонстрировали «нейтральность» происхождения. Они и в наше время открыты для поисков стилистически адекватного звучания. Вопрос заключается в том, насколько важно современному пианисту проводить критический анализ традиций композиторской и исполнительской практики, инструментов и акустических условий XVIII века? Ответ на него, безусловно, будет положительным — это необходимо; прежде всего, для стилистической уверенности, чтобы аргументировано работать в заданном направлении.

Представим, как технические и звуковые качества разных клавишных инструментов могли бы определить для современного пианиста отдельные (далеко не все!) аспекты интерпретации баховских сочинений.

Обратимся к примерам из I тома «Хорошо темперированного клавира».

Прелюдия и фуга *Cis-dur* имеет, по нашему представлению, клавесинную природу. Общий характер музыки — оживленно-грациозный в прелюдии и заостренно-скерцозный в фуге. Обозначение темпа — allegro. Подчеркнем, что смысловой акцент высвечивал образ или настроение, характеризовал аффект, поэтому указание скорости имело косвенное значение.

Чтобы установить основной аффект прелюдии, обратимся к старинным трактатам. В данном случае определяющим оказывается аффект радости, так как «*его репрезентация предполагает малое число диссонансов, запрет на их свободное применение, а также на увеличенные и уменьшенные интервалы…, радостными считались терции, кварты, квинты, фигура saltus (скачок)…, движение должно было быть быстрым, почти без синкоп, размер трёхдольный (tempus perfectum — совершенный размер*») [5, *157*].

Так, по мнению Э. Бодки, «*фигурации в правой руке должны пониматься как пример “арпеджированного украшения основных гармоний” — такого, как Бах использовал в Прелюдии C-dur ХТК I, а также в Прелюдии Cis-dur ХТК II*» [1, *130*]. Размер 3/8 свидетельствует, что *«дух tranguillo преобладает над духом agitato*» [Там же]. Бодки считает, что для исполнения приоритетным является клавикорд. Для дискуссии обратимся к двум основным инструментам баховского времени.

Клавесин[27] с яркой блестящей звучностью обладал неповторимой колористической аурой, которую практически невозможно воскресить на рояле. Ре-

[27] Клавесин (с крыловидным корпусом) имел множество разновидностей: французский clavecin, итальянские clavicembalo, gravicembalo, немецкие cembalo, flugel, kielflugel, просто instrument, английский harpsichord, голландский klavicimbel. К этому семейству принадлежа-

гистры клавесина меняли звук посредством октавного удвоения (вверх и вниз), лютневый регистр приглушал вибрацию струн, копулы[28] *tutti* увеличивали объем звучности и т.д. Специальная настройка делала возможным усиление звука при движении вверх. Динамическая нюансировка не могла быть реализована на клавесине.

Клавикорды справедливо считаются прародителем фортепиано, так как звук производился ударным способом — путем удара металлического тангента по струнам. На «свободном» (*bundfrei*) клавикорде действовал принцип «одна струна — одна клавиша». Обладая несильным звуком, он имел многие достоинства. Обратим внимание на одно из главных — возможность связной и певучей игры.

Как отмечал Э. Бодки, звучность клавикорда по сравнению с современным инструментом «*можно определить, как ppp–mf*» [1, *26*]. На клавикордах был возможен эффект вибрато (*bebung, vibrato*), когда повторное нажатие клавиши, не отпускаемой до конца, способствовало возникновению относительно длительного звучания, создававшего иллюзию связной интонируемой игры. Кроме того, путем усиления или ослабления пальцевого давления достигался ощутимый с близкого расстояния динамический эффект *crescendo* и *diminuendo,* позволяющий выразительно интонировать.

Обращение к инструментальной специфике клавикорда позволит современному пианисту обозначить камерный характер исполнения. Однако выдвинем контраргументы. Достоверно неизвестно, каким типом клавикорда пользовался И.С. Бах. Если это был тип «связанного» клавикорда, то на нем было невозможно исполнять тональности с большим количеством ключевых знаков. Иногда редакторы заменяли *Cis-dur* на энгармонически равный *Des-dur* из соображений практической целесообразности (так поступали Ф. Кроль и А. Казелла).

Считаем, что предлагаемая замена не оправданна, так как не соотносится с образным настроением прелюдии: «*Это горячее летнее настроение, это “сверкание, жужжание и мерцание” словно рождено из духа Cis-dur’a; а завуалированный мягкий Des-dur придал бы пьесе совсем другое направление*» [6, *115*]. Некоторые полагают, что это первое произведение, написанное в тональности *Cis-dur*. «Золотисто-светлая» (термин В. Ландовски) звучность с повышенными знаками альтерации (семь диезов) подчеркивала радужно-солнечный образ и ассоциировалась с искристой звучностью клавесина. Добавим, что клавесинное письмо ощущается в прозрачности и рельефности фактуры, графичности мелодического рисунка, специфических приемах изложения.

Обратим внимание на средства достижения темброво-динамической характерности: настройку системы слуховых и двигательных ощущений, подбор приемов артикуляции, дифференциацию динамических градаций.

ли: спинет (корпус многоугольной формы), итальянский spinetta, французский epinette. Вёрджинал (прямоугольный) — virginal, клавицитериум — вертикальный.

[28] Копула (лат. Copula – соединение, связка) – механизм органа, с помощью которого включенные регистры одного мануала могут звучать при игре на другом мануале или педали.

План артикуляции не предписан автором, поэтому он в разных редакциях отличается. Так, Ф. Бузони предписывает *non legato leggiero*, в редакции Б. Муджеллини выписано приоритетное *legato*.

Артикуляцию установим, воспользовавшись определением М. Имханицкого: «*Поскольку артикуляция есть степень четкости произношения, и словесного, и музыкального, ее сущность определяется в первую очередь соотношениями степени энергии звукообразования — за счет чередования твердости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании*» [3, *215*].

Подчеркнем, что наилучший способ артикулирования — акустическое или стаккатное *legato*, соединяющее отдельные звуки в плавную линию без разрывов и толчков *egualmente*, внутри линий отчетливо слышна бисерная рассыпчатость, зернистость, раздельность звуков. В графике линий ощущается мотив, возникающий на вершинах фигураций шестнадцатыми (его не следует подчеркивать, чтобы не утяжелять звуковой баланс). Нецелесообразно использовать гудящие призвуки, громоздкое или откровенно ударное звучания: «*Характер исполнения, несмотря на быстро вибрирующие, жужжащие шестнадцатые, должен быть спокойный, умиротворённо-вкрадчивый, вызывающий представление о сиесте в тени покрытых листвой деревьев, в душистой траве, среди цветущих растений и жужжащих насекомых*» [6, *116*].

Образно-звуковой колорит выигрывает от продуманного использования правой и левой педалей. Рекомендуем неполное нажатие левой педали и вибрацию правой педали. Звуковой образ наполняется теплом и свежестью, ассоциируясь с солнечными бликами и облачками легкого тумана.

Необходимо добиться выразительной микродинамики, которая реагирует на интонационные и ритмические «события». Динамический план выстраивается от градаций *piano* в начальных построениях к нарастанию *forte* заключительных аккордов. *Subito piano* в эпизоде *martellato* можно представить как игру на лютневом регистре клавесина, который воспроизводится на фортепиано путем применения стаккатного туше на левой педали.

Прелюдия подготавливает фугу: отметим мотивное родство, общность настроения (аффект радости). Однако в фуге присутствуют четкие тематические контуры, заостренная ритмика. В рисунке темы ощущается танцевальная основа (гавот или бурре). Тема содержит запоминающуюся интонацию, концентрат тематизма и общие формы движения, рассредоточение тематизма. Ядро темы составляет затакт, фигура группетто и скачок на сексту. Окончание темы — секвенции, повторяющие скачки на сексту вверх и на септиму вниз, которые нейтрализуют основной тематизм.

В прелюдии и фуге применяются разные виды туше: *staccato, martellato, portamente, legato, marcato*. На клавесине тембр звука и динамическая краска механически зафиксированы, однако отказ от легкого *crescendo* и незаметного *diminuendo* не продуктивны. Изменения силы звука обусловливаются слуховым и двигательным контролем исполнителя.

В фуге основная динамическая нюансировка балансирует между *mezzo forte* и *forte* с неожиданными звуковыми «сбросами» (*subito piano*) в интермедиях. Для артикуляционного плана значение имеет детализация штриха и выбор темпа. Слишком подвижный темп, «комкающий» полифоническую фактуру, неудобен при исполнении украшений. Слишком сдержанный темп может придать музыке вялость и рыхлость. Оптимальным следует признать темп *allegro moderato,* который рекомендует Ф. Бузони в своей редакции.

Существенным моментом является ощущение «мелкости» клавишной механики. Необходимо найти на клавиатуре срединную линию, чтобы звук рождался на поверхности клавиш. Завершая исполнительский разбор Прелюдии и фуги *Cis-dur*, выделим признаки клавесинной игры, которые более яркие чем у клавикордной звучности. Навыки, приобретенные при интерпретации цикла, используются в классической музыке, они дисциплинируют мышление и слух, воспитывают мобильность пианистического аппарата.

Прелюдия и фуга *f-moll*.

В данном случае перед пианистом возникает дилемма: клавикорд или орган. Так, Ф. Бузони предпочитал органную специфику, считал, что пианист должен думать при исполнении «*о спокойствии и величии звуков органа*» [2]. В то же время мягкость динамических градаций, спокойные пологие линии, выразительность интонирования у многих ассоциируются с клавикордом.

Выбор тональности *f-moll* определяет аффекты грусти, печали, скорби. Вначале выделим специфику клавикордного мышления и ее особенности: камерность звучания, пластичность голосоведения. При этом нужны «приготовленные» движения, чувство постоянной осязаемости клавиатуры и максимальная активизация слухового контроля. Особенности органа предполагают более близкий тактильный контакт, когда с клавишей контактирует бóльшая часть подушечки пальца. Прикосновение не должно быть импульсивным и точечным.

И в том и в другом случае артикуляция в разной мере сочетает элементы выдержанности и скольжения: мягкое и ровное давление — не удар и не толчок. Влияние органа особенно проявляется в пространственно-полифонизированной фактуре. Ритмика однородна, ее оживляют украшения, которые служат продолжением длинных нот. Движение линий лишено скачков и резких поворотов, мелодический контур ощущается постоянно в основном ритме.

Влияние клавикордного стиля проявляется в выразительном интонировании шестнадцатых долей мелодической фигурации. Медленно движущиеся четверти представляют ручную педаль. Правая педаль абсолютно не целесообразна, так как она создает гармонические аккордовые вертикали.

Исполнительская дифференциация касается разницы прикосновений: глубокое погружение в четвертях и более взвешенное — в шестнадцатых. Обратим внимание на противоречивую роль кистевого движения в расчленении музыкальной ткани. С одной стороны, кисть сопровождает мелодические изгибы шестнадцатых, двигаясь по горизонтали. С другой стороны, в ней ощущает-

ся и мерная поступь четвертей. Важно почувствовать «разделение» руки (ощутить «две в одной»). Слух должен охватить мелодический комплекс целиком.

Аналогичные задачи выполняет и левая рука: артикуляция *legato*, близкая к *legatissimo,* погружение без разрывов — используются приемы *переступания, нащупывания*, подготовленности и связности.

Соотношение правой и левой рук воспроизводит четырехголосное изложение. Шестнадцатые, переходящие из голоса в голос, звучат непрерывно, не пропадая и не выбиваясь из общего мелодического тока. Динамический план строится по гармониям *f-moll, As-dur, c-moll, C-dur, b-moll, f-moll*, которые не только очерчивают волны тематического развития, но и создают каркас формы. Границы гармонических переходов маркируются изменением силы звука, что выполняет роль художественного подтекста, обозначая переходы от просветления к сгущению в разных психологических градациях.

Темповые обозначения отсутствуют в автографах и *Urtext'e*. То, что происходит в редакциях, требует сравнительного анализа и исполнительского размышления. В редакциях К. Черни, Г. Бишоф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини указан темп *andante*, однако редакторы добавляют уточняющие эмоциональные характеристики, такие как *exspressivo, appassionato, tranguillo, elegiaco, mesto*.

Выбор темпа конкретизируется в определении счетной единицы. Движение шестнадцатых — это мелодическая линия, каждый звук которой ритмически устойчив. В то же время, шестнадцатые — это нижний уровень пульсации, над которым существует две ступени (восьмые и четверти).

При выборе единицы пульсации по шестнадцатым движение становится дробным. Метрическое подчеркивание восьмых может использоваться только как рабочий вариант, позволяющий комфортно разместить ритмические длительности и настроиться на крупные единицы. Если пульсация происходит по четвертям, возникает пространственный охват и слуховая перспектива.

Фуга по настроению и движению связана с прелюдией. Основной счетной единицей является четверть. Тема привлекает внимание изломанной линией с хроматизмами и стонущими интонациями, мучительным изгибом на кварту — тритон — квинту. По барочной символике ее можно трактовать как образ Христа, несущего крест на Голгофу. Особую роль здесь могут сыграть поэтические и живописные ассоциации, как, например, строки П. Герхардта «*О слабость, о недужность, о муки без конца! / О горькая ненужность тернового венца*!» или живописная композиция А. де Гельдера «Шествие на Голгофу», гравюра А. Дюрера, скульптуры Микеланджело «Положение во гроб» и Г. Фернандеса «Оплакивание Христа».

Орган, как никакой другой инструмент, способен воспроизводить акустическое *legato*, где каждый звук окутывается «тенью» и создается иллюзия связной протяженной линии. На современном инструменте необходимо приложить усилия, чтобы добиться эффекта: используется *legato* при глубоком погружении, кончики пальцев «лепят» тему в глубине клавиатуры, исключаются стучащие призвуки и звуковые разрывы.

Выдержанное противосложение контрастирует теме, имитируя ропот возмущенной, испуганной толпы. В данном случае рекомендуем разную степень погружения пальцев в клавиатуру и распределение веса: глубокое проникновение и плотный нажим, в другом случае — собранное взвешенное состояние. Динамическая шкала современного органа представлена огромной амплитудой градаций: от легчайшего *pianissimo* до всепоглощающего *fortissimo*. Баховский орган звучал не так сильно, «старая» настройка была мягкой с гармоническими призвуками слабо интонированных голосов.

Внешние факторы органной инструментовки требовали, чтобы тембровая окраска определялась сменой мануалов и подбором регистров. Фактура вступления новых голосов сама по себе создавала ощущение звукового подъема и вырастания. Использовался принцип включения и выключения звуковых масс.

На баховском органе невозможно было осуществлять мелодическое нарастание и варьирование оттенков. Чаще выдерживалось основное звучание на протяжении целого построения. В интермедиях допускалось ослабление звучности по причине рассредоточения тематического материала. На современном фортепиано «регистровка» обеспечивается работой слухового воображения и выработкой специальных пианистических приемов.

В качестве выводов подчеркнем очевидную согласованность требований исполнительской практики прошлого и настоящего. Произведения, написанные для органа, клавесина, клавикорда, раннего фортепиано, не разъединялись, а объединялись в совместные сборники[29]. Задача музыканта состояла в том, чтобы научится отличать родовую принадлежность инструментов, выявлять характерные особенности, зафиксированные в нотном тексте. Для этого у современного пианиста должна быть разработана шкала игровых, динамических и артикуляционных приемов. Важно работать по нотному тексту И.С. Баха, представленному в *Urtext'e.* Актуален метод сравнительного анализа редакций, выявляющий проблемные места авторского текста. Оптимизация исполнительской и педагогической интерпретации «Хорошо темперированного клавира» определяется «*принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приемами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля*» [4, *32*].

Литература

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. — Москва: Музыка, 1997. — 388 с.

2. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран: Сб. мат. Вып. 1. — Москва: Госмузиздат., 1962. — С. 142–164.

[29] В издании 1779 года Библейские сонаты И. Кунау имели предписание «*Sei Sonate da suonare sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famiglianti*» — «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах». В «Клавирных упражнениях» И.С. Баха представлены пьесы для разных клавишных инструментов.

3. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е, исправл. и дополн. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. — 232 с.

4. Калентьева Н.В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации. 17.00.02. Калентьева Наталья Вадимовна: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2020. — 35 с.

5. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: Монография. — Москва: Музыка, 1994. — 322 с.

6. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 352 с.

7. Михайлов А.В. Из прелюдий к Моцарту и Киркегору // Советская музыка. — 1991. — № 12. — С. 91–95.

8. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. — Санкт-Петербург: Композитор, 1998. — 268 с.

9. Холопова В.Н. Пассакалия c-moll И.С. Баха в нимбе евангельского сюжета // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Сост. А.М. Меркулов. Научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб.32. — Москва, 2001. — С. 64–77.

10. Шекалов В.А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). — Санкт-Петербург, Наука, САГА, 2008. — 255 с.

11. Штейн С.Ю. Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2019. — № 1. — С. 98–107. — DOI:10.28995/2073-6401-2019-1-98-107.

Елена Матвеева (Москва)

Образ Баха в кинематографе

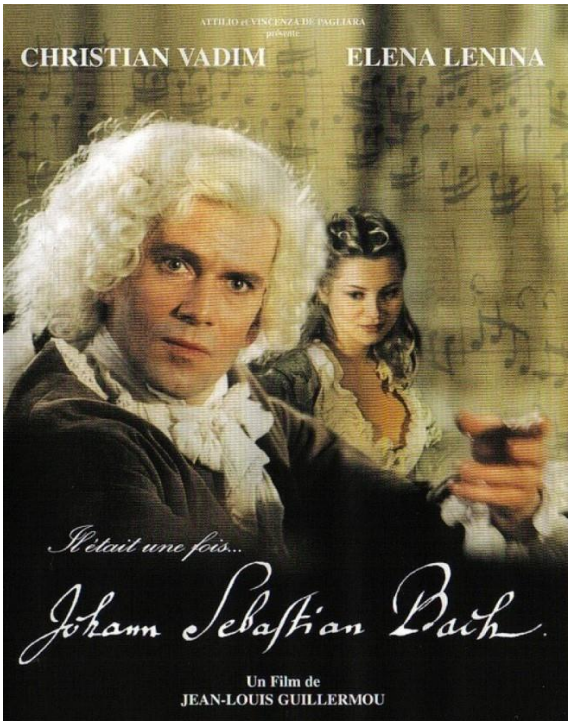
И.С. Бах является одной из ключевых фигур мировой культуры, причём не только музыкальной. Великий кантор собора Св. Фомы в Лейпциге, почитаемый современниками, заново открытый в 1829 году Ф. Мендельсоном и ставший, пожалуй, «композитором номер один» в XX веке, остаётся чрезвычайно значительным явлением и в XXI столетии. Его музыка звучит абсолютно везде и интересна очень многим. О нем пишут книги, исследования, диссертации, его музыка является обязательной частью в репертуаре всех начинающих музыкантов, её исполняют на всех инструментах, она всегда присутствует в концертном репертуаре, начиная с 1968 года делаются её электронные аранжировки. И, разумеется, фигуру Баха не обошёл вниманием и кинематограф.

Нам интересен Бах-человек, его жизнь, его отношения с окружающими людьми, истории создания его великой музыки, но как с сожалением отмечают все биографы, документальных сведений о нём осталось удручающе мало. Дж.Э. Гардинер, начиная свою прекрасную книгу о композиторе «Музыка в Небесном Граде: портрет Иоганна Себастьяна Баха», пишет: «Бах-музыкант – загадочный гений; Бах-человек страдает совершенно очевидными недостатками, обыден до разочарования и во многом нам попросту неизвестен. Фактически о его частной жизни мы знаем гораздо меньше, чем о жизни любого другого великого композитора последних четырёх столетий. В отличие, скажем, от Монтеверди, Бах не оставил откровенных писем родным, и, помимо нескольких анекдотов, до нас дошло крайне мало свидетельств, позволяющих нарисовать более человечный портрет или взглянуть краешком глаза на то, каким он был сыном, влюблённым, мужем или отцом» [1, *27*]. С одной стороны – крайне скупые сведения и факты, обыденность рутины в его жизни, с другой – великая, «говорящая» музыка, которая настолько впечатляюща, насыщена смыслами и идеями, что способна полностью затмить фигуру своего творца.

Собственно, говоря о композиторах и о представлениях о них в культуре, мы обращаемся чаще всего не к образам людей, живших в отдалённые эпохи, а к неким «культурным героям», помещенным в пространство культурной мифологии. Такого рода мифологизации подверглись все композиторы, особенно значительные. Говоря о композиторах-классиках, Л.В. Кириллина замечает: «Венские классики, особенно Моцарт и Бетховен, сами стали героями новой культурной мифологии» [2, 165]. Моцарт, из-за своей фантастической музыкальной одаренности и загадочной ранней смерти, и Бетховен, творящий вопреки катастрофической для музыканта глухоте, оказались, пожалуй, самыми интересными персонажами: именно о них написаны популярные пьесы, сняты наиболее значительные киноленты [4].

Жизнь Баха, прошедшая целиком в небольшом пространстве нескольких немецких городов, полностью заполненная работой, – сочинением и исполнением музыки, – слишком скупа на события, которые могли бы лечь в основу захватывающей истории. Сведения о композиторе, как уже упоминалось, очень скупы, они исчерпываются, по сути, шестнадцатью страницами довольно крупным шрифтом «Некролога» (1750) в «Музыкальной библиотеке» Л.К. Мицлера (включая страницу списка сочинений) и восемью страницами из книжечки И.Н. Форкеля «О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха» (1802), причем оба текста во многом совпадают. Несколько анекдотических историй о детских годах, о его «походах» в соседние города, чтобы послушать великих музыкантов, о встречах с Л. Маршаном, Фридрихом Великим, – это, пожалуй, всё, что может составить «занимательность» его биографии.

По биографии Баха, написанной И.Н. Форкелем, в 2003 году был снят французский фильм **“Il était une fois... Jean-Sébastien Bach”** («Жил да был Иоганн Себастьян Бах»), реж. Жан-Луи Гийерму. Слоган киноленты – «Музыка, Жизнь, Легенда, драматический взгляд на жизнь И.С. Баха, человека, который посвятил свою жизнь служению музыке» – в точности отражает намерения создателя, который выступил и как сценарист, и как режиссер.



Илл.1. Постер фильма “Il était une fois... Jean-Sébastien Bach”

В соответствии со своим названием, фильм выглядит как неспешное и следующее историческим фактам повествование, главной идеей которого является стремление героя соответствовать своему призванию сочинителя музыки. Кинокритики и зрители оценили фильм невысоко (5,2 по рейтингу IMDb), разочарование вызвали «изнурительно назидательные диалоги», неубедительность актерской игры и вялость разворачивания событий. И.С. Бах в исполнении Кристиана Вадима выглядит как человек, выживающий и страдающий под

постоянными ударами судьбы (смерть родителей, воспитывающего его брата, жены Марии Барбары), и создаваемый здесь образ не слишком убедительно коррелируется с баховской музыкой.

Пожалуй, установление связи музыки Баха с его образом, отражение одного в другом, – это главная задача для создателей фильмов о композиторе. В том же 2003 году появился совместный немецко-французско-швейцарский фильм **“Mein name ist Bach”** («Меня зовут Бах»), сюжет которого составляет один эпизод из жизни маэстро, который в 1747 году по приглашению Фридриха Великого приехал в Потсдам, и там он создал «Музыкальное приношение» на тему, предложенную монархом. Режиссер – Д. де Ривас, роль Баха исполнил Вадим Гловна, Фридриха Великого – Юрген Фогель.



Илл. 2. Кадр из фильма “Mein name ist Bach”

Сама идея увидеть композитора в определённый момент его жизни, в определённых обстоятельствах, связанных с конкретным сочинением, выглядит довольно плодотворной. Разумеется, задушевные диалоги Баха с Фридрихом II, фамильярность общения двух «великих» – это чистая фантазия сценаристов, как и бурный роман сопровождавшего И.С. Баха сына Вильгельма Фридемана с прусской принцессой Амалией. Однако Бах, показанный зрелым творцом, носителем морального авторитета, умудренным человеком, которому есть что сказать молодому Фридриху (на момент событий ему 35), выглядит довольно убедительно и интересно.

Тема «Музыкального приношения» тоже, по сути, становится одним из действующих лиц фильма, выступая и как лейтмотив (она многократно звучит в разных видах), и как олицетворение духовной связи Баха и Фридриха (Фридрих предлагает ее Баху для импровизации, а Бах, создав цикл канонов, фуг и трио-сонаты, возвращает её монарху), и как символ всего творчества компози-

тора: предложение написать шестиголосную фугу на эту тему Бах воспринимает очень серьёзно; он не пытается угодить Фридриху, сымпровизировав нечто по его просьбе, но вслушивается в свой музыкальный универсум, и лишь когда тема находит в нём своё воплощение, преподносит её как свидетельство своего уважения.

Сама идея возможности доверительного разговора служащего магистрата (пусть и великого музыканта) и европейского монарха на равных, конечно, антиисторична. Здесь на образ Баха явным образом оказывается спроецированным образ Бетховена – даже растрепанный парик персонажа В. Гловны недвусмысленно указывает на эту отсылку. Бетховен, живший уже в другую эпоху и получавший поддержку вельможных меценатов, признававших этим значительность его таланта, действительно ощущал себя «свободным художником», а не служащим на жаловании и всецело зависящим от государя подданным. Но в баховской ситуации расстояние между «великим музыкантом» и монархом (с добавлением «Великий» к имени) всё же было очень большим, и Бах в середине XVIII столетия без всяких сомнений соблюдал предписанную этикетом дистанцию даже в ситуации совместного музицирования.

Параллельно с основной сюжетной линией развития отношений Баха и Фридриха разворачиваются еще две: романа Вильгельма Фридемана с принцессой Амалией, которую не будем даже комментировать из-за её абсурдности, и ревнивого соперничества сыновей Баха за внимание отца: неистового и непредсказуемого Вильгельма Фридемана, первенца и любимца, – и кроткого и любезного придворного музыканта Фридриха, примерного семьянина Карла Филиппа Эммануила, чувствующего себя несправедливо обделённым отцовской любовью. Никаких документальных свидетельств этого соперничества и обиды младшего из братьев на отца не существует. Оба музыканта получили прекрасное музыкальное образование, оба были отлично обученными композиторами, но в дальнейшем больше преуспел как раз Карл Филипп Эммануил, известный как «Берлинский Бах» и «Гамбургский Бах», как создатель множества сочинений и автор известного трактата «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Но сама идея о возможности такого соперничества довольно реалистична, и она не входит в противоречие ни с образами самих музыкантов, ни с идеями их творчества.

Полностью противоречащим и образу И.С. Баха, и событиям его жизни выглядит телевизионный фильм **«Ужин в четыре руки»** (1999) Михаила Козакова по пьесе П. Барца “Mögliche Begegnung” («Возможная встреча»). Не состоявшаяся в реальности встреча И.С. Баха с Г.Ф. Генделем в 1747 году в Галле и разговор двух композиторов за ужином представляют собой чистый вымысел. Но проблема, однако, заключается не в этом. Образы двух наиболее значительных музыкантов эпохи здесь оказываются чрезвычайно далёкими от реальности. Гендель (в исполнении Михаила Козакова) представлен как самовлюблённый и тщеславный сочинитель никому не интересной музыки, Бах (Евгений Стеблов) – как пугливый и заискивающей перед заезжей знаменитостью провинциал, который не знает цену ни себе, ни своим сочинениям.



Илл. 3. Кадр из фильма «Ужин в четыре руки»

О Генделе у нас сведений гораздо больше, чем о Бахе, и они, и его деятельность, и его музыка не позволяют согласиться с предложенным создателями пьесы и фильма-спектакля образом. Человека, хорошо знакомого с историей музыки, здесь задевает почти каждая произнесённая персонажем М. Козакова фраза. Так, Гендель Козакова потешается над принятием Баха в «Общество музыкальных наук», отрицает возможность самих «музыкальных наук», при этом на самом деле композитор не был чужд музыкальной учености, как и Бах, он владел искусством контрапункта, использования музыкально-риторических фигур, построения музыкальной формы, правильной модуляции и т.д.. и кроме того, он сам был членом этого общества.

Далее Гендель спрашивает Баха, слышали ли что-то в Лейпциге из его музыки – оперы «Орландо», ораторий «Геракл», «Самсон», «Валтасар», «Мессия», – и неприятно поражается неинформированности Баха. Но было бы странно, если бы Бах имел возможность услышать перечисленные опусы, не выезжая из Лейпцига. Все названные сочинения были созданы для Лондона (кроме «Мессии» для Дублина, но в Лондоне эта оратория тоже звучала). Партитуры опер и ораторий обычно не печатались, поскольку были рассчитаны на конкретные исполнительские силы. Значит, не было ни шанса, чтобы лейпцигский кантор имел возможность с ними каким-то образом познакомиться. В фильме же герой Е. Стеблова, как провинившийся школьник, смущенно бормочет, что ему известно об этой музыке «не очень много».

Гендель в фильме не может себе представить, что Бах не пишет опер – при этом он знает, что коллега занимает пост музикдиректора в Лейпциге, где нет ни одного оперного театра. Сам он опер не пишет больше, потому что они «не лезут ему в голову». На самом деле его отказ от этого жанра был связан вовсе не с творческим кризисом, а с ситуацией с итальянской оперой в Англии,

где соперничающие за благосклонность публики театры настолько ее утомили, что интерес к опере охладел, а театральные залы перестали наполняться.

Генделю вдруг приходит идея исполнить в Галле «Мессию», которого «недопоняли в Лондоне». Но оратория «Мессия» вовсе не была «недопонятой»: «Упорство Генделя в продвижении своего детища к публике сделало свое дело, и к концу его жизни эта оратория превратилась в предмет всеобщих восторгов. Ею всегда открывался или завершался Великопостный концертный сезон. При жизни композитора оратория звучала в Лондоне по меньшей мере 69 раз, иногда дважды и трижды за один сезон» [3, *20*]. И вообще лондонцы не были неблагодарными, Генделю даже воздвигли памятник в Лондоне еще при его жизни. Бах жалуется Генделю, что его «Страсти по Матфею» прозвучали в Лейпциге «всего один раз», однако эта партитура имеет две редакции, и известно по крайней мере о трёх исполнениях в 1727, 1736 и 1749 годах. Помимо всего прочего, – это литургическое сочинение, предназначенное для службы Страстной пятницы, в силу этого не могло звучать чаще одного раза в год.

Гендель, пытаясь объяснить Баху тонкости придворной политики и фаворитизма при английском престоле, встречает его полное непонимание, но состоящий долгое время на придворной службе в Веймаре и Кётене Бах как раз прекрасно должен был разбираться в подобных вопросах.

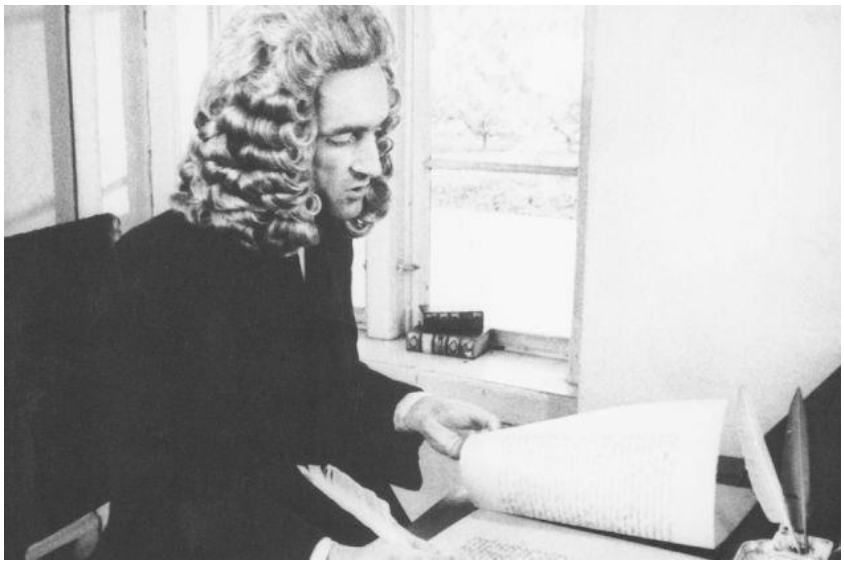
Этот ряд можно продолжать еще довольно долго, однако уже по приведенным примерам понятно, что авторы ориентировались на представления совершенно другой эпохи, на другое мышление, на другую картину мира. И это делает спектакль, возможно, интересным с точки зрения драматургии и занимательности диалога, однако фигуры двух великих композиторов выглядят совершенно искусственными и неубедительными.

Но самая неубедительная часть – это музыка, которая звучит в фильме. Она, по замыслу авторов, должна демонстрировать силу гения Баха и бессилие – генделевского. Но блистательная «Алелуйя» из «Мессии» Генделя, в нарядной оркестровке и хоровом полнозвучии, нисколько не проигрывает баховской органной Токкате и фуге ре минор, под которую он входит в комнаты, а поскольку от «Страстей по Матфею» звучит только название, то в музыкальном смысле Гендель у Баха выигрывает, и это полностью противоречит диалогам и смыслу происходящего в кадре.

Музыка и Баха, и Генделя вообще очень «говорящая», ей, в силу принадлежности к культуре риторического типа, свойственно воздействовать на слушателя, убеждать и впечатлять. И при создании биографического фильма, конечно, есть соблазн позволить музыке самой все рассказывать: так поступили создатели фильма **“Chronik der Anna Magdalena Bach”** («Хроника Анны Магдалены Бах»), реж. Жан-Мари Штрауб и Даниэль Юйе, 1968. Он представляет собой концерт из сочинений, упоминаемых Анной Магдаленой в воображаемом дневнике, рассказывающем о жизни Баха. Музыка исполняется прекрасными солистами и коллективами, среди которых ансамбли Concentus Musicus Wien под управлением Н. Арнонкура, Schola cantorum Basilensis под руководством А.Венцингера, Ганноверский хор мальчиков. Они играют и поют в историче-

ских костюмах и местах (несмотря даже на крайне неудобные ракурсы съемки, например, на хорах в соборе Св. Фомы), однако от нас, сегодняшних слушателей и зрителей, неминуемо ускользает её исторический контекст и внятный современникам Баха смысл. И уж тем более закрытой остается личность композитора, её создавшего.

Баха в фильме играет нидерландский клавесинист, органист, дирижер и исследователь-музыковед, один из наиболее авторитетных в XX веке музыкантов-аутентистов Густав Леонхард. Его мы видим в основном играющим на клавесине или органе, дирижирующим хором и оркестром, а также читающим бесчисленные жалобы и прошения Баха в разные инстанции. Жизнь Баха действительно заключала в себе одновременно и радость творчества и музицирования, и административные и житейские неурядицы, но скучные и многословные жалобы, тормозящие последование концертных «номеров» в таком виде мало что добавляют в фильм.



Илл. 4. Кадр из фильма “Chronik der Anna Magdalena Bach”

Конечно, зритель сочувствует Баху, вынужденному творить в таких условиях, но поскольку мотивы действий кантора собора Св. Фомы никак не проясняются, то он задается вопросами: «Почему Бах не оставил Лейпциг, где такая неблагоприятная для него ситуация?», «Почему никто из князей не взял его в свою капеллу, раз он такой выдающийся и знаменитый?», «Зачем вообще Бах так борется за власть в Лейпциге, если у него есть его искусство?» и т.д. Возможно, это и было замыслом создателей фильма – заставить зрителей задаваться подобными вопросами. Но личность великого творца при этом остается полностью закрытой, загадочной и непостижимой.

Бах становится гораздо ближе к зрителям в германско-венгерском телесериале 1984 года **“Johann Sebastian Bach”**, реж. Лотар Беллаг. В четырёх сериях последовательно разворачивается жизнь композитора от окончания его службы в Веймаре в 1717 году до смерти в 1750. И здесь как раз следует отметить прекрасную работу и сценаристов (и научных консультантов проф., докт. В. Феликса, Х.-Д. Баума), и актеров, и режиссёра, и художников, и всей остальной

команды. Сериал, получивший самый высокий рейтинг из всех фильмов о Бахе (8,1 на IMDb), похоже, неизвестен российским зрителям, он не был дублирован на русском языке, и сегодня доступен только с субтитрами.

Каждая из серий – достаточно замкнутая история, один из эпизодов в жизни композитора, когда он делает свой очередной выбор. Сценаристы, разумеется, вынуждены домысливать обстоятельства жизни, отношений с другими людьми, сочинять диалоги, но киноповествование нигде не вступает в противоречие с известными нам сведениями. Более того, ими созданы очень убедительные мотивировки для действий персонажей, и события воспринимаются очень естественно, мы словно узнаем, «как всё было на самом деле».

Ульрих Тайн, сыгравший здесь Баха, во-первых, обладает наибольшим сходством с единственным известным портретом композитора, а во-вторых, он владеет искусством игры на клавире, органе, умеет дирижировать, – помимо того, что он прекрасный актер, выступавший также как режиссер и сценарист в других проектах. Его Бах впервые появляется за органом, и актёр, действительно играющий Токкату и фугу ре минор, со знанием дела управляющийся с органными регистрами и мануалами, сразу вызывает доверие и симпатию.



Илл. 5. Кадр из фильма “Johann Sebastian Bach”

Но в сериале представлен не только Бах-композитор, но и Бах-семьянин, окружённый семьёй, прислугой, Бах-придворный, кланяющийся князьям и бунтующий против них, Бах-коллега, осведомлённый обо всей музыке и музыкантах окрестных городов, дружески беседующий с коллегами, выражающий почтение великим современникам. Сериального времени достаточно, чтобы успеть представить его с многих сторон, связать их воедино в его личности, показать, как на него влияло окружение, и как он сам изменял мир вокруг своей музыкой.

Главным достоинством сериала можно назвать создание очень человечного образа композитора. Еще со времен Ф. Мендельсона фигура Баха стала

практически обожествляться, и благодаря культу баховской музыки сам композитор стал выглядеть как его же бронзовый монумент в Лейпциге. В сериале Бах по-прежнему велик, но он выглядит как живой человек, не только следующий своему предназначению, но и сомневающийся, огорчающийся, убитый горем, сияющий от радости, – именно таким, какой видится его музыка.

Здесь звучат едва ли ни все наиболее известные баховские сочинения (исполняемые великолепными музыкантами, среди которых клавесинисты М. Айзенберг и Г. Пишнер, органисты Х. Отто и К. Рихтер, скрипачи Д. и И.Ойстрахи, Новый Баховский Collegium Musicum в Лейпциге, Университетский хор Лейпцига, Берлинский камерный оркестр и др.), и каждое из них показано в тех обстоятельствах, в которых появилось и впервые исполнялось.

Некоторые сцены стоит особо отметить, поскольку они демонстрируют не только глубокое понимание баховской музыки, но и человеческой психологии вообще. Так, когда Бах со своей капеллой исполняет во дворце князя Леопольда Ангальт-Кётенского Бранденбургский концерт №5 с очень развитой клавесинной партией перед скучающей и зевающей княгиней Ангальт-Кётенской, становится понятным и безуспешное старание княжеского капельмейстера обратить на себя внимание князя (ни в одном другом концерте клавесин не звучит настолько заметно), и невозможность его дальнейшей службы в Кётене.

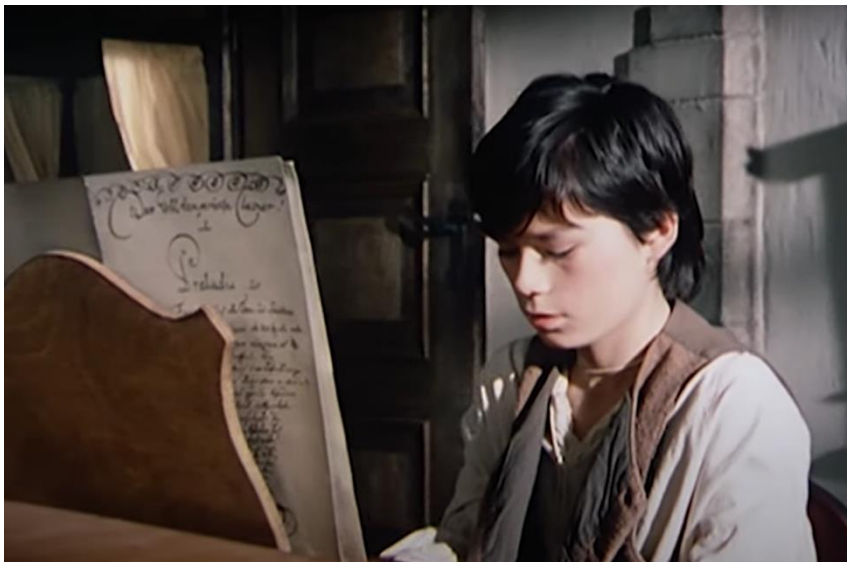
Известное по любому учебнику истории музыки разделение биографии Баха на периоды, – Веймарский, Кётенский и Лейпцигский, – когда композитор переезжал из города в город, здесь обретает смысл и значение действительно жизненного пути, по которому Бах следует, принимая собственные решения. Конфликт с веймарским герцогом Вильгельмом Эрнстом Саксен-Веймарским, охлаждение князя Леопольда Ангальт-Кётенского к музыке, невозможность занять должность музикдиректора в Гамбурге, поскольку должность продается, – всё это обстоятельства, из-за которых Бах шел именно этим, а не другим путем. И они очень убедительно показаны в сериале.

Следует также отметить и настоящие находки с точки зрения искусства кино. Помимо того, что прекрасно выбраны локации, тщательно воссозданы исторические костюмы, детали интерьера и быта, некоторые сцены производят глубокое впечатление благодаря удачной компоновке кадра, света, соотношения действия с музыкой, использования некоторых знаков, понятных хорошо знающим творчество композитора людям.

Завершающая первую серию сцена, где разгневанный герцог Саксен-Веймарский безуспешно пытается перекричать исполняемую учеником Баха на органе Токкату и фугу ре минор, выглядит, с одной стороны, как символ вообще всей последующей судьбы великого композитора, над музыкой которого даже великие мира сего не властны, а с другой – становится репризным обрамлением всей серии, которая начиналась также с этой музыки, но в исполнении самого господина придворного органиста Баха.

По просьбе маркграфа Кристиана Людвига Бранденбург-Шведтского музыканты во главе с Бахом исполняют знаменитую «Шутку» из Третьей оркест-

ровой сюиты – и на её фоне происходит переезд семейства Бахов в Кётен, все становится легко и «само собой», жизнь композитора с этого момента радостна, как эта музыка.



Илл. 6. Кадр из фильма “Johann Sebastian Bach”

Любопытный Вильгельм Фридеман замечает в кабинете отца ноты и садится разбирать за маленьким спинетом Прелюдию до мажор, открывающую первый том «Хорошо темперированного клавира» – и в кадре возникает всем известный титульный лист рукописи с длинным и витиеватым названием, как бы подтверждая «подлинность» и «документальность» киноповествования. Точно также зритель опознает и портрет Баха кисти Э.Г. Хаусмана, когда герой У. Тайна позирует для него.

«Подлинности» также добавляет показ музицирования на нескольких исторических органах, причем не на почтительном удалении, как это происходит на концертах, а подробно, с игрой на ножном мануале, с переключением регистров, с разным звучанием. Это позволяет зрителю ощутить себя причастным к музыкантской «кухне», увидеть Баха в той среде, где он и был самим собой, почувствовать, насколько его музыка вырастает из возможностей инструментов, голосов, исполнителей и слушателей, для которых она создавалась. А поскольку в числе слушателей баховской музыки – и зрители сериала, то и они оказываются включенными в круг тех, для кого творил великий лейпцигский кантор.

Окончание сериала, как и жизни Баха, очень печально, но чрезвычайно ценным после просмотра является ощущение понимания, осознания судьбы великого композитора, неизбежности некоторых событий, – и напротив, значимость каждого выбора, который совершал Бах, а также тесной связи его личности, жизни и музыки.

В нашем обзоре охвачены далеко не все фильмы о Бахе: часть из них оказалась недоступной, часть имеет документальный характер и предполагает совершенно другие критерии оценки. Но уже приведённые примеры позволяют сделать некоторые выводы. Бах – довольно трудная фигура для создателей био-

графических фильмов. Её многомерность, сложность, закрытость от «чужих», уже сами по себе представляют проблему. А при том, что эта личность должна обязательно быть «верифицированной» его музыкой, задача для сценаристов, режиссёров, актёров усложняется ещё больше. К счастью, кинематографистов эти сложности не останавливают.

Литература

1. Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 928 с.

2. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.

3. Кириллина Л.В. Оратории Г.Ф. Генделя. – М.: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2008. – 56 с.

4. Матвеева Е.Ю. Кинобетховениана // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 27: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022.

Фильмография (хронологически)

1. “Chronik der Anna Magdalena Bach” /«Хроника Анны Магдалены Бах», 1968, реж. Ж.-М. Штрауб, Д. Юйе

2. “Johann Sebastian Bach” / «Иоганн Себастьян Бах», 1984, реж. Л. Беллаг

3. «Ужин в четыре руки», 1999, реж. М. Козаков

4. “Mein name ist Bach” / «Меня зовут Бах» 2003, реж. Д. де Ривас

5. “Il était une fois... Jean-Sébastien Bach” / «Жил да был Иоганн Себастьян Бах, 2003, реж. Ж.-Л. Гийерму

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк седьмой

В заголовок данного очерка безусловно имеет смысл вынести дефиницию ***universum*** как философское понятие, означающее мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, что в широком смысле тождественно категории *Вселенная*. При этом не будем забывать, что нем. *Universum* происходит от лат. *мировое целое, вселенная*, а также *всеобщее, всеобъемлющее*, и обе отмеченные градации приложимы к художественному наследию Иоганна Себастьяна Баха.

Вторая из них *(всеобщее, всеобъемлющее)* согласуется с тем, что М.Друскин определил формулой *«всеобъемлющий* гений Баха». Действительно, не может не поразить всеохватность художественного содержания, представленного в огромном своде написанного композитором. И это при том, что большое число его произведений безвозвратно утрачено (так, бесследно исчезли около ста кантат из трёхсот и три пассиона из пяти).

На основе того, что было обозначено в предыдущих очерках основной части этой монографии *(Ordinario, Festoso, Energetica, Sapiens, Dramatik)*, есть основания для вывода: в творчестве Баха так или иначе отображено практически всё существенное из того, что формирует облик мира и человека, композитор сумел запечатлеть в звуках поистине необозримое многообразие всякого рода мыслей и наблюдений, эмоциональных проявлений и действенных состояний в их индивидуальных и массовых преломлениях.

Об исключительно широком диапазоне образного пространства Баха говорит в том числе и тот факт, что, нередко разрабатывая сходные сюжетные ситуации, он зачастую предлагал каждый раз иное их художественное решение. Красноречивый пример – кардинальнейшая разница того, как музыкально истолкована уже упоминавшаяся исповедь кающегося Петра, только что отрёкшегося от Учителя, в № 19 из «Страстей по Иоанну» и в № 47 из «Страстей по Матфею».

Здесь мы вступаем в ту область барочной эстетики, которая широко оперировала яркими, нередко заострёнными контрастами, и которой Бах, будучи сыном своего времени, отдал должное как никто другой. Начнём с того, что резко выраженные контрасты были характерны и для натуры самого композитора, в целях пояснения чего позволим себе некоторые беллетристические подробности.

Бах мог быть совершенно добропорядочным бюргером (если понимать под этим образ жизни зажиточных немецких горожан). Это касалось прежде всего его домашнего уклада. У него было очень большое семейство, и он стре-

мился дать детям всё необходимое, а дому обеспечить благополучие и достаток.

Но в то же время этот «добропорядочный бюргер» позволял себе пренебрегать общепринятыми предписаниями, из соображений творчества уклоняться от выполнения прямых служебных обязанностей, за которые ему платили немалое жалованье.

А.Швейцер, автор одной из лучших книг о Бахе, суммируя отзывы людей, знавших композитора, объясняет особенности его поведения следующим образом: *«В жизненной борьбе, нередко омрачавшей его существование, Бах не всегда был симпатичен. Его раздражительность и упрямая неуступчивость вряд ли простительны. Таким он становился, когда встречался с людьми, которые, как ему казалось, могут попытаться ограничить его свободу. В том числе он был оскорбительно горд с начальством».*

Это описание А.Швейцер завершает фразой: *«В обычной жизни он был чрезвычайно приветливым и скромным человеком».* В том числе, как правило, великий музыкант никому не давал почувствовать своего превосходства. Легендой стали ответы Баха на похвалы, расточаемые в адрес его искусства: *«Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же»* или по части его необычайно виртуозной игры на органе – *«В этом нет ничего удивительного, всё дело только в том, что нужно своевременно попадать на соответствующие клавиши».*

* * *

Переходя собственно к творчеству композитора, которое изобилует сильнейшими контрастами, начнём с того, что внешне носит скорее технический характер: *фантазия – канон.* Как известно, в системе музыкальных жанров эпохи Барокко фантазия – самая свободная форма, а канон – самая строго выдержанная. Используя эти понятия в условном, расширительном значении, распространим их на содержательную суть творчества Баха.

С одной стороны, мы находим в ряде его произведений подчёркнутую раскованность выражения чувств и мыслей, вольную игру сил и возможностей, непосредственность волеизъявления, эмоциональную приподнятость (включая ораторскую патетику), склонность к субъективности и даже индивидуализму проявлений.

Отсюда с точки зрения формообразования показательно широкое использование контрастно-составных структур свободного строения с чередованием разнохарактерных эпизодов и частой сменой тематизма и типов фактуры, с всевозможными темповыми и динамическими сопоставлениями, с непредсказуемыми поворотами музыкального «сюжета». В соответствии всему этому в музыке Баха нередко царит дух импровизационности и главенствует ярко выраженный концертирующий стиль.

С другой стороны, предпочтительным становится строгая организованность музыкальной мысли с её конструктивной заданностью и верховенством *ratio*, единство воссоздаваемого состояния и чёткая структурированность мате-

риала, мерное, упорядоченное, целенаправленное течение жизненного ритма в «гранитных берегах» интеллектуальной дисциплины и общий объективно-выверенный, сдержанный характер изъяснения в категориях долженствования и необходимости. Именно это и означает собой канон в широком значении слова: правило, предписание, твёрдое установление, закон.

Обе обозначенные выше сущности композитор часто совмещал в рамках излюбленного им инструментального диптиха «фантазия и фуга», где контрасты сопоставлены через цезуру. Первая пьеса такого парного цикла могла именоваться по-разному (прелюдия, токката), однако по своей сути это чаще всего было примерно одно и то же, что лучше всего передавалось словом *фантазия* и что в конечном счёте означало спонтанность, «неподконтрольность» звукового потока и соответствующего ему жизненного процесса.

И в противоположность этому жёстко организованный канон («закон») своё высшее художественное выражение получил в фуге с характерной для неё неукоснительной логикой поступательного развёртывания и полной «контролируемостью» происходящего.

Если же эти сущности вступали в прямое взаимодействие, то разум обычно брал верх над чувством и стихийностью, хотя иногда случалось и обратное, что происходит, например, в Хроматической фантазии и фуге.

Как говорилось, контраст *фантазия – канон* внешне носит скорее технический характер, но, как показал только что проведённый анализ, в действительности этот контраст оказывается весьма коренным по своей внутренней сути. И совсем иное положение дел обнаруживается в оппозиции *духовное – мирское*. Казалось бы, между составляющими её должен пролегать глубокий водораздел, чего в звуковой реальности отнюдь не происходит.

С этой точки зрения сразу же обращает на себя внимание тот факт, что у Баха темы, эпизоды и даже целые номера свободно «мигрировали» из духовных сочинений в светские и обратно. Допустим, тема горестного прощания из «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» перешла в *Crucifixus* Мессы *h-moll*, а в её *Osanna* был перенесён приветственный хор из Кантаты на прибытие в Лейпциг королевской четы. Большинство сольных, ансамблевых и хоровых номеров «Рождественской оратории» перенесено из светских кантат № 213 («Геркулес на распутье»), № 214 («Гремите литавры, звучите трубы!») и № 215 («Славь своё счастье, благословенная Саксония») с соответствующей заменой текстов.

Заимствованиями всякого рода пестрят духовные кантаты, в том числе из инструментальных опусов. Так, Увертюра Бранденбургского концерта № 1 использована в качестве *Sinfonia* Кантаты № 52, а I часть Бранденбургского концерта № 3 стала оркестровым вступлением Кантаты № 174, Увертюра из оркестровой Сюиты № 4 открывает Кантату № 110 (с добавлением хорового звучания), I часть Концерта для клавира с оркестром *d-moll* (*BWV* 1052) введена в качестве оркестрового вступления в Кантату № 146 и Кантату № 188, а его II часть переработана в хор первой из этих кантат.

Подобные примеры можно множить и множить, что подтверждает самоочевидное: в музыке Баха нет принципиальной разницы между духовным и

светским, это у него «сообщающиеся сосуды», часто выступающие в свободном переплетении, что проистекало из того, что во главу своего искусства и практически независимо от жанра он ставил человека в полном спектре проявлений его внутренней и внешней жизни.

Разумеется, композитора, как личность, отличало глубоко религиозное миросозерцание. Он был безусловно набожным человеком, выполнял все положенные церковные предписания. Библия на латинском и немецком языках всегда оставалась для него настольной книгой. После его кончины насчитали 52 священных манускрипта, принадлежащих ему. Тем не менее, в произведениях духовного плана Бах был далёк от какой-либо ортодоксии и догматической регламентации. Конечно же, в его музыке достойное место находили образы, отвечающие самым строгим представлениям о музыке религиозного назначения, будь то кроткая, смиренная молитвенность или торжественно-сакральное *grandioso*, отрешённая аскеза или возвышенно-благостное приношение вышним силам.

Примыкают сюда и состояния, можно сказать, запредельные, удивительные в своей неповторимости. В № 58 из «Страстей по Матфею» хрупкое серебро холодновато-прозрачных, «витийственных» переливов высоких деревянных (флейта и два гобоя *da caccia*) создаёт особое очарование некой ирреалии, застилающей настроение светлого прощания «травой забвения». Ария сопрано «*Qui tollis»* в Мессе *A-dur* (*BWV* 234) с её ангельским ликом и прозрачной, почти бесплотной фактурой способна вызвать впечатление «музыки Элизиума» (нежнейшая вязь дуэтной ткани флейт в верхнем регистре рождает иллюзию пения райских птиц).

Но следует признать, что образов и настроений несомненно религиозной направленности в духовной музыке Баха не так уж много, зато в ней присутствует масса страниц, свидетельствующих об этической раскрепощённости композитора. Поэтому в его культовых сочинениях в изобилии появляются эпизоды, казалось бы, допустимые только в опусах сугубо мирской ориентации.

Многие духовные кантаты (вроде Кантаты № 140) отличаются от светских кантат только тем, что в них спорадически (чаще всего в качестве заключения) вводится хоральная музыка. Или, скажем, в Магнификате *D-dur* (*BWV* 243) явственно духовное как таковое практически отсутствует, преобразуясь в радостно-праздничные или чисто лирические изъявления человеческой натуры. Поэтому, с учётом сказанного, вряд ли должно шокировать появление высказываний интимно-лирического содержания. Таковы две арии с предшествующими им речитативами №№ 2–3 и 6–7 в Кантате № 57, Ария № 8 из Кантаты № 186, Ариозо баса № 31 в «Страстях по Иоанну» и т.п.

В целом, поддерживая в своей духовной музыке преобладающе серьёзную настроенность и возвышенный тон, композитор позволял себе подчас заведомые вольности, вводя разного рода игровые и комедийные моменты (см. «Шюблеровские хоралы») или даже передавая добродушное настроение «навеселе», как бы под хмельком (к примеру, в хоральной прелюдии *BWV* 650 с её подтанцовывающей фактурой, предвосхищающей ритм лендлера) – то есть ни

малейшей святости! Причём в рамках единично взятого произведения композитор вводит подобные настроения подчас самым дерзким контрастом, совмещая торжественное или медитативное и игриво-беззаботное, «благопристойное» и «легкомысленное» (органные партиты на хоральные темы *BWV* 768 и *BWV* 770).

Крайняя степень свободы в этом отношении допущена, пожалуй, в Кантате № 78, где пикантная анакреонтика дуэта женских голосов, поддержанная забавным выплясыванием инструментальной фактуры (она живо напоминает фольклорные наигрыши), возникает в окружении очень серьёзных, религиозных по духу частей, в частности после сумрачной аскезы начального хора.

Примерно то же находим в некоторых органных сочинениях, когда оживленный по ритму, затейливо-игровой по складу, слегка огротескованный в своей характеристичности нижний пласт находится в полном разноречии с тускловато-сумеречной меланхолией хоральной «монодии» (хоральная прелюдия *BWV* 711, первая из «Канонических вариаций» *BWV* 769).

* * *

Контрасты, о которых идёт речь, могли быть взаимодополняющими. Именно в таком соотношении чаще всего предстаёт у Баха сопоставление *массовое – персональное*.

Что касается *массового*, то композитор своё внимание почти всецело сосредоточил на воплощении образа большого, слитного человеческого потока, представленного в его музыке в градациях от группового, коллективного до общенародного и всечеловеческого.

Лучшие, наиболее значимые и фундаментальные основания этих категорий связывались в его сознании с **протестантским хоралом**, который возник в Германии за полтора столетия до рождения Баха на волне мощного национально-революционного движения Реформации и вобрал в себя многие ценные стороны песнетворчества не только немецкого, но и других народов.

В ряде случаев (особенно в пассионах) эти мелодии выполняют драматургически стержневую роль, образуя каркас композиции. Происходит это не только по причине выдающихся художественных достоинств избираемых образцов хоральной музыки и их замечательной композиторской обработки (кристально чистая, возвышенная красота, глубина и строгость выражения общезначимых состояний), но и ввиду многообразия смыслового наполнения:

- это и общая молитва в различных её ипостясях – от проникновенно-смиренной до гимнически-провозглашающей;
- это и коллективное осознание происходящих событий либо комментарий к ним;
- это, наконец, «глас народный», звучащий в ключевые моменты повествования как истина в её последней инстанции.

Массовое, как таковое, во всей очевидностью представлено в серии баховских мотетов (*BWV* 225–230), где он говорит от лица спаянного людского множества. Этому служит безупречное мастерство акапелльного пения – совершенно органичного по чувству хорового письма с его впечатляющей пла-

стичностью звуковедения. Чередуя разделы хорального склада и фугированные эпизоды, композитор создаёт, в сущности, хоровые кантаты, и в сумме своей шесть названных произведений дают многогранную картину жизни большого человеческого сообщества. В картине этой доминируют два содержательные вектора.

Первый из них, в формах обращения к Господу, устремлён к славлению земного бытия. Это может осуществляться в более энергичном ключе (Мотет № 1 «Новую песню спойте Ему») или в достаточно мягкой манере (Мотет № 2 «Нас Дух высокий укрепит»), но в любом случае с активной вокализацией слоговых распевов, в том числе на возгласе *Alleluia*.

Праздничное воодушевление достигает своего апогея в последнем по счёту Мотете № 6 («Хвалите Господа»), где стремительно бегущие и как бы нагоняющие друг друга людские потоки (на основе динамичного имитационного развёртывания) овеяны окрылённостью всеохватывающей радости.

47. Мотет № 6 (*BWV* 230)
Х.Грюсс (2.42)

Другой вектор рассматриваемой серии мотетов связан с раскрытием подчёркнуто серьёзных состояний. И если в Мотете № 4 («Не бойся, Я с тобою!») и в Мотете № 5 («Приди, Иисусе, приди!») даются различные ракурсы единого по тонусу процесса собранно-сосредоточенной жизнедеятельности, то в Мотете № 3 («Иисус, моя радость») представлен многогранный спектр образов.

Эта многосоставность определяется уже самим широким составом вербальной канвы. В результате 11 разделов текста порождают 13 членений музыкальной композиции, что складывается в большую рондальную форму. В её эпизодах главенствуют сумрачные рефлексии о преследующих человека греховных соблазнах и гневные публицистические инвективы в адрес всяческой христоненавистной нечисти, что основано на преобладающе декламационном произнесении, нередко прерываемом мучительными цезурами.

Структурным каркасом мотета становится четырёхкратное проведение рефрена, что, в свою очередь, даёт различные эмоционально-смысловые истолкования хорала *«Jesu, mein Freude»*, однако, в отличие от эпизодов, всегда предстающие кристаллом мелодико-гармонического обобщения. Так, в исходном изложении рефрена «прихожане» в своей истовой коллективной молитве не только просят о нисхождении к ним *(«Ах, как долго тоскует моё сердце, стремясь всегда к Тебе»)*, но и утверждают суровую красоту императива нравственного долженствования.

46. Мотет № 3 (*BWV* 227)
Й.Веселка (1.30)

В своём пределе категория массового могла подниматься в творчестве Баха до высот общенародного и всечеловеческого. Таких страниц у него много

в пассионах и Мессе *h-moll*, начиная с их прологов. Ещё один из примеров – **№ 1. Хор из Кантаты № 20**, где композитор отталкивается от типовых признаков французской увертюры, которые преобразованы в торжественную патетику «большого стиля». Величественные произнесения хора знаменуют собой нечто вселенское, вознося возвышенные гимны Божьему миру. Эпос такого рода ввиду своей грандиозности обретает поистине космические очертания, и понятно, что в данном случае вдохновение композитора было устремлено к претворению ключевой для него фразы текста *«О вечность, время без времени».*

И ещё раз вернёмся к произведению, которое не только по жанровой специфике, но и по достоинству именуют «Высокой мессой». Что побудило лютеранина Баха обратиться к католической литургии? Ответ видится в следующем: композитор с его титаническим гением посчитал необходимым дать своё художественное истолкование тому духовному канону глобального звучания, каким является текст мессы. Абстракции «мёртвой» латыни позволили ему с максимальной силой высказаться от лица всего человечества и поведать в звуках о самом существенном в его жизни.

* * *

Говоря о *персональном*, вначале имеет смысл напомнить об обсуждавшихся в предыдущих очерках таких присущих герою музыки Баха чертах, как духовный аристократизм со свойственной ему изысканностью и утончённостью, интеллектуальная углублённость медитативных погружений, впечатляющий артистический шарм или нежный лиризм – то есть всё то, что так или иначе было сопряжено с проявлениями индивидуально-личностного начала.

Это начало отчётливо заявляет о себе в клавирных сюитах (с наибольшей явственностью в Партите № 6) и особенно в сочинениях для скрипки и виолончели *solo*. К сказанному в очерке *«Sapiens»*, где отдельные из этих сольных произведений рассматривались с точки зрения воплощения медитативности, присоединим теперь наблюдения, касающиеся именно обрисовки мира личности.

Мир этот предстаёт во всей своей сложности и глубине, в многообразии состояний и настроений, свидетельствуя о высокой культуре чувства и мысли персонажей музыки Баха. Таковы они и в сюитах для виолончели *solo*, где данный тембр сообщает звучанию дополнительную насыщенность и теплоту.

Но с наибольшей полнотой облик индивида раскрыт в сонатах и партитах для скрипки *solo* – в том числе и потому, что композитор с юных лет сам превосходно владел игрой на этом инструменте. Мастерски используя все ресурсы виртуозного концертного исполнительства, включая имитацию аккордового и полифонического письма, он подчинял их целям впечатляющего воссоздания интенсивной духовной жизни личности.

Это могут быть отображения напряжённых трудов человеческих и отдохновений от них, серьёзных раздумий или сокровенного лиризма и лёгких танцевально-игровых образов (показательны сонаты для скрипки №№ 1 и 3, сюиты

для виолончели №№ 2 и 3). Главенствует в подобных «срезах» индивидуального существования образ высокоинтеллектуальной жизни субъекта.

И здесь «планку» всему задаёт **Партита для скрипки *solo* № 2**. Её первые четыре части – своего рода прелюдирование к финальной Чаконе, в том числе подготавливая её по тематическому контуру: I и III (Аллеманда и Сарабанда) предвосхищают медитативность философского склада, II и IV (Куранта и Жига) – энергетику деятельных проявлений.

Знаменитая Чакона верховенствует и по объёму (равна всем предшествующим частям по объёму, превышая 14 минут звучания), и по смысловой нагрузке настолько, что часть эта нередко исполняется как самостоятельное произведение. Построенная как цикл вариаций на *тему-ostinato*, она являет собой верх искусства по неукоснительной логике разворота многогранного образного мира из единого исходного зерна и по сквозному, безупречно органичному перетеканию одной грани состояния в другую, так что снимается привычное дробление формы на отдельно взятые вариации.

Будучи подлинной энциклопедией художественного потенциала солирующей скрипки, это невероятно насыщенное событиями звуковое повествование вырастает в настоящий роман о жизни неординарной личности, олицетворяя мощь мыслящего человеческого духа.

Сделав фортепианное переложение баховской Чаконы, Иоганнес Брамс писал Кларе Вик следующее: *«Для меня Чакона – одна из самых замечательных, непостижимых музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума»*.

121. Партита для скрипки *solo* № 2 – Чакона
А.Грюмьо (1.16)

Само собой разумеется, что личностно-индивидуальное начало в бесконечном изобилии и во всевозможных градациях раскрывается в сольных эпизодах вокально-оркестровых произведений. Приведём на этот счёт иллюстрацию «эксклюзивного» рода.

Кантата № 57 представляет собой диалог Иисуса (бас) и Души (сопрано): накануне её исхода из жизни Он называет Душу *«возлюбленной»* и посылает ей блаженное утешение. Радение Души сосредоточено в двух диптихах «речитатив и ария» №№ 2–3 и 6–7 *(«Ах, Иисусе! Ныне же отверзи мне небо! Уже готово моё сердце возвыситься к Тебе»)*.

Примерно ту же ситуацию находим и в **Кантате № 186**, где самое сокровенное представлено в написанном опять-таки для сопрано № 8. Ария: *«Господь объемлет всех несчастных Своей благодатью. Он дарует из состраданья им великое богатство – Слово жизни»*, помогающее вознестись к *«райским вратам»*.

И закономерно, что названные номера получили тождественное музыкальное решение. Они воспринимаются как сугубо индивидуальное и более того, взволнованное интимно-лирическое признание. В Кантате № 57 прихотливо хроматизированные «извивы» певческого голоса (в № 7 они оплетаются дробным ритмическим рисунком фигураций скрипки *solo*) в характере изысканного мадригала (№ 3) либо в нежной романсно-ариозной манере (остальные номера) и подчёркнуто камерная звуковая палитра минимального ансамбля струнных с еле слышным *basso continuo* передают утончённость психологических нюансов внутреннего мира.

Завершая рассмотрение оппозиции *массовое – персональное*, отметим, что её составляющие находятся во всевозможных вариантах взаимодействия (в первую очередь это касается крупных вокально-хоровых полотен). В качестве конкретного примера обратимся к двум соседним номерам из **«Страстей по Иоанну»**.

№ 64 – речитатив Евангелиста, который ведёт повествование о последних днях жизни Христа и вносит в свой рассказ очень личную, субъективную ноту. Следующий затем № 65 – отклик хора (то есть народа) на услышанное от Евангелиста. Композитор вводит здесь один из своих любимых хоралов – *«Jesu, mein Freude» («Иисус, радость моя»)*, который сквозным образом прослаивает всю композицию пассиона, а также является рефреном и рондальной композиции одноимённого Мотета № 3 (*BWV* 227). В данном случае этот хорал звучит как скорбный, одновременно строгий и проникновенный сказ.

И на тот же счёт приведём уникальное, в некотором роде ошеломляющее драматургическое решение, которое находим в **№ 33а. Ария (Дуэт)** из **«Страстей по Матфею»**. В основе своей это горестные констатации дуэта женских голосов о только что случившемся *(«Итак, мой Иисус ныне пленён»)*. Причём обращает на себя внимание то, что при внешней нейтральности состояния, поданного в неспешном движении, благодаря холодной тембральности деревянных духовых, на состоянии это как бы нанесена особая психологическая ретушь зябкости, насторожённости.

Неожиданное состоит в том, что на непрерывно продолжающееся развёртывание линии вокального дуэта периодически накладываются бурные вторжения импульсивных по характеру, форсированных по динамике реплик хора *(«Оставьте же его! Остановитесь! Не вяжите!»)*. В сопоставлении с плавным ритмом мелодики дуэта их отрывистое скандирование воспринимается резко контрастным не только по ритму, но и по темпу.

В результате монтажа столь различающихся образных планов складывается ситуация не столько расслоения, сколько противостояния реакций на событие в его ви́дении индивидуальном и ви́дении коллективном.

32. «Страсти по Матфею» – № 33а. Ария (Дуэт)

Х.Туппер (2.31)

* * *

Говоря о системе контрастов в творчестве Баха, следует признать, что их острота в ряде случае доводилась до уровня смысловых антитез. Некоторые из них отмечались в предыдущих очерках неоднократно:

- обыденное, житейски-повседневное, ординарно-прозаическое – возвышенно-романтическое, отсветы божественно-идеального;
- сокровенное, молитвенное – чувственно-земное, бурно-патетическое, мятежное;
- глобально-грандиозное, всеобщее, надличное – сугубо камерное, интимное, утончённо-субъективное;
- гармония духовной просветлённости, благодати бытия – дисгармония всякого рода смятенно-противоречивых состояний и отрицательных эмоций.

Наиболее значимая из подобных, резко выраженных оппозиций заключена в антитезе ослепительно солнечного сияния, света, радости, веселья и сгущённого драматизма, доводимого до трагедийных состояний. Допустим, Месса *h-moll* основана на размежевании состояний гнетущей скорби или суровой углублённости и могучей энергии, праздничного ликования – эти сопоставления как раз и становятся здесь стержнем концепции.

Построенные на заострённых контрастах нестандартные драматургические решения были в ряде случаев явно продиктованы стремлением передать жизненные противоречия. Такова Кантата № 47, где сольные номера (№№ 2–4), достаточно «обыденные» и «ординарные» по своей настроенности, оказываются в кольце крайних, хоровых частей: первая из них выдержана в наступательных тонах и наделена открыто звучащей героической нотой, финальная – мрачный, трагический хорал отречения от жизни.

Бах активно разрабатывал и принцип единовременного контраста. Об отдельных конкретных его вариантах выше уже говорилось (приёмы многоплановой драматургии, применяемые в целях обрисовки сложных психологических ситуаций) и теперь необходимо подчеркнуть, что использование данного принципа весьма усиливало содержательную насыщенность звукового образа, обогащало его смысловой многозначностью, делало его стереоскопически объёмным.

В хоральных прелюдиях композитор постоянно обращается к двуплановой фактуре: деятельное движение нижних голосов (это авторский материал, он часто превращается в ведущий смыслообразующий, порой вполне самодостаточный компонент), и на его фоне как бы «пунктиром» излагается в широких длительностях последовательность фрагментов мелодии хорала. Каждая из таких двух линий может быть выдержана в своём настроении.

В ариях и ансамблях сплошь и рядом находим контрапункт «вокальное *solo* (или даже *soli*) – инструментальное *solo*», который всякий раз поражает технической изобретательностью и великолепно выстроенной автономией взаимодополняющих звуковых пластов, дающей неотразимый «стереоэффект».

Как видим, композитор использовал всю палитру интонационно-стилевых ресурсов, всевозможные драматургические приёмы, мыслимые в его время, нимало не стесняя себя в формах и способах выражения. Благодаря этому ему удалось создать всеобъемлющий спектр образов и состояний, построив на их основе подлинный макрокосм бытия во всём его многообразии.

* * *

Рассмотренная выше система контрастов и антитез служила в музыке Баха средством воссоздания многообразия и многосложности бытия. Сотворённый им *Universum* – это грандиозный срез локального и всеземного, актуального и надвременно́го с охватом всего существенного в жизни мира и человека. Бетховену была известна лишь самая малая часть наследия великого композитора, но он прозорливо воскликнул: *«Nicht Bach! – Meer sollte er heissen…» («Не ручей! – Море должно быть имя ему…»).* Если бы венский классик располагал тем, чем располагаем мы, он, вероятно, употребил бы не *Meer (море),* а бескрайнее *Ozean (океан)* или даже необъятное *Universum (Вселенная).*

В очерке *«Festoso»* затрагивались сочинения композитора, обращённые к сфере досуга, отдохновений – радужные по колориту, лёгкие по настроенности и, что называется, беспроблемные. Но в основе своей музыка Баха в высшей степени серьёзна и насыщена самыми масштабными художественными обобщениями. Существуют документальные свидетельства того, что он много размышлял о судьбах мира и человека, и соответствующая фундаментальность мысли пронизывает его творчество, выливаясь в то, что мы определяем понятием *концептуализм*.

Это понятие (от лат. *мысль, понимание, осмысление, система*) предполагает способность творца искусства к глубокому *пониманию* существенной проблематики человеческого бытия и её *осмысление* с восхождением к значительным художественным обобщениям.

Для начала обратимся к последней составляющей из только что приведённой этимологической цепочки: *система*, что в творчестве Баха примечательным образом выразилось в *системности* его композиционных инициатив. Что сразу же обращает на себя внимание – это склонность к некой «нумерологии», наглядно сказавшейся у него в приверженности цифре *шесть*:

- для органа *solo* – 6 концертов (*BWV* 592–597), 6 трио-сонат (*BWV* 525–530), 6 Шюблеровских хоралов (*BWV* 645–650), 6 *Kyrie* (*BWV* 669–674);
- для клавира *solo* – 6 Английских сюит (*BWV* 806–811), 6 Французских сюит (*BWV* 812–817), 6 Партит (*BWV* 825–830), 6 маленьких прелюдий (*BWV* 933–938);
- 6 сонат для скрипки и клавира (*BWV* 1014–1019), 6 сонат для флейты с сопровождением (*BWV* 1030–1035);
- 6 циклических композиций для скрипки *solo* (3 сонаты и 3 партиты, *BWV* 1001–1006), 6 сюит для виолончели *solo* (*BWV* 1007–1012);
- 6 Бранденбургских концертов (*BWV* 1046–1051);
- 6 хоровых мотетов (*BWV* 225–230).

Присоединим к сказанному несколько мистическую деталь: Иоганн Себастьян ушёл из жизни на 66-м году жизни.

И уже без малейшей мистики – самый общеизвестный факт баховской системности: два тома ХТК как дважды повторенный полный цикл тональностей в 48 прелюдиях и фугах. Его «упрощённой» копией стали две серии инвенций: 15 двухголосных и 15 трёхголосных (с названием *Sinfonia*), имеющих преимущественно инструктивное назначение и написанных в тональностях с минимальным числом ключевых знаков *(C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h)* – Г. Гулд исполнял их именно попарно в каждой из тональностей.

Следовательно, не разрозненные блики жизни мира и человека, а его объёмная, целостная картина – вот к чему стремился композитор. И, как видим, часто осуществлял он это через циклы внешне однотипных произведений, в каждом из которых давал целый ряд ракурсов определённого пласта образного содержания и каждый из которых представляет собой микрокосмос различного масштаба. Вместе взятые, только что названные «сериалы» составляют подлинный макрокосмос, увенчанный последовательностью ораториальных композиций, посвящённых самым знаменательным событиям евангельской истории:

- Благовещение – Магнификат (*BWV* 243);
- Рождество – Рождественская оратория (*BWV* 248);
- последние дни земной жизни Христа – пассионы (*BWV* 244, 245) как центр и кульминация ораториальной эпопеи;
- Воскресение Христа – Пасхальная оратория (*BWV* 248);
- Вознесение Христа – Оратория на Вознесение (с другим названием – Кантата № 11).

* * *

Системность как глубинное качество концептуального мышления композитора отчётливо ощущается и за пределами «серийных» опусов. Работая практически во всех жанрах своего времени и внешне не выходя за пределы существовавших тогда форм, он довёл их до совершенства и внутренне переосмыслил, сообщая им содержательную масштабность и силу высоких художественных обобщений.

Оговорка *«работая **почти** во всех жанрах»* подразумевает общеизвестное: Бах не оставил ни одного произведения в рождённом эпохой Барокко и столь важном для неё оперном жанре. Но представим себе соотношение творчества композитора с этим жанром. И прежде всего напомним параметры традиционного представления об опере.

Как известно, имеется в виду синтетический жанр музыкального искусства, соединяющий слово, сценическое действие, музыку (вокальную и инструментальную) и пространственные искусства (средства декоративного оформления – живопись, пластика, архитектура). Понятно, что ведущее средство художественного воздействия в опере – вокальное начало (сольное, ансамблевое, хоровое), передаваемое через связанные со словом мелодику и декламационность, а характеры героев и их состояния раскрываются в основном через речитатив и арию. Оценим то, как эти компоненты представлены в произведениях Баха.

Речитативы в его кантатно-ораториальных композициях далеко не «служебные» – они всегда прочувствованы и, с одной стороны, насыщены говорной выразительностью, приобретая порой исключительную экспрессию драматического произнесения, а с другой – они наделяются столь проникновенной певучестью, что приближаются к ариозному пению.

В числе самых ярких примеров можно назвать № 4. Речитатив из Кантаты № 198 или так называемый речитатив *accompagnato* **№ 3 Кантаты № 8**, где распевная декламация вплотную приближается к ариозо и, собственно, становится таковым. Вокальное звуковедение исполнено здесь удивительной тонкости психологического «касания». Столь же впечатляет чуткость оркестра – как трепетно «вслушивается» он в сказанное голосом! В результате складывается аура высокой лирической поэтики.

02. Кантата № 8 – № 3. Речитатив

Х.Риллинг (1.00)

Другой превосходный образец перерастания говорной речитации во вдохновенный ариозный распев находим в **№ 6** из **Кантаты № 10**. О делах Божьих тенор вещает с нежностью, но и с внутренней твёрдостью *(«Что пра́отцам Господь провозвещал и говорил, то и исполнил»)*, а волнообразное колыхание густой звучности струнных подтверждает сказанное им.

03. Кантата № 10 – № 6. Речитатив
Х.Риллинг (1.29)

И, наконец, примечательны случаи своего рода взаимоперетекающего сопряжения речитатива как такового и собственно ариозо. Превосходным примером может послужить пара соседних эпизодов из **«Страстей по Иоанну»**: **№ 61. Речитатив** и **№ 62. Ариозо**, в которых повествуется о кульминационном моменте эпопеи, каким является истинное светопреставление *(«И вот завеса в храме раздралась надвое сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись…»). Речитатив* в любых его эмоциональных оттенках (тревога, страх, драматизм, героическая решимость) переходит в *Ариозо*, в котором присутствуют возвраты к декламационности, и всё это вкупе с бушеванием феерических пассажей оркестра.

29. «Страсти по Иоанну» – № 61. Речитатив, № 62. Ариозо
Э.Херлигер (1.30)

* * *

Об исключительном многообразии трактовки жанра арии и тождественных ей форм не приходится даже говорить: Бах с успехом использовал любые разновидности сольного пения, выработанные оперной практикой его времени. Зато имеет смысл остановиться на ансамблевом письме композитора, которое нередко предстаёт как непревзойдённое искусство диалога.

Дуэтирование певческих голосов может выглядеть как контрапункт автономных линий, «говорящих об одном». Но они могут существовать совершенно независимо друг от друга, толкуя каждый о своём – такими предстают сопрано и бас в № 38 из «Рождественской оратории», наделённые разными текстами.

Подобное сопоставление может базироваться и на чисто музыкальной основе. К примеру, **№ 6. Ария с хором** из **Кантаты № 67** построен как диалог величавых, медлительно-эпических обращений баса (на единственной фразе «Мир вам!») и восторженно-взволнованных, подвижных по темпу откликов хора (без басов, на порывистых фигурациях оркестровой фактуры) – таковы две контрастные ипостаси славления Господа *(«О благодать! Иисус помогает нам превозмочь врага. Прочь, ад и сатана!»)*.

Певческий ансамбль может умножаться за счёт числа участников. Допустим, **№ 3. Речитатив** из **Кантаты № 18** – на редкость свободно построенная сцена, раскрывающая обмен мнениями по целому ряду позиций. Кратко и схематично их канву можно передать следующим образом.

Тенор и бас поочерёдно вступают с вопрошаниями разного рода:

- *О Боже, Боже, помоги!..*
- *Не попусти, о верный наш Отец, чтобы обольстил нас дьявола обман…*
- *Ах, многие от веры отрекаются…*

- *Иной лишь о чреве печётся и совсем забывает о душе…*

Солистам от лица хоровой массы отвечают партии сопрано и альтов, олицетворяющие две группы людей (в некоторых исполнениях их заменяют на сольные партии):

- *Услыши нас, о Господи!..*
- *О сокруши же сатану…*
- *Всех заблудших возврати, о Боже!..*

В результате складывается нечто уникальное, выводящее далеко за пределы того, что привычно для баховских кантат, и подобного взаимодействия разноплановых сольных и ансамблевых элементов, пожалуй, невозможно представить в операх баховского времени.

В несколько иной плоскости идея «оспариваемого тезиса» разрабатывается в **Кантате № 60**, которая целиком построена на диалоге аллегорических фигур: Страх (тенор) и Надежда (альт). Страх непрерывно вопиет об обступивших его опасностях *(«От великой печали не знаю я, куда деваться мне. Ужасен мне отверстый гроб. Не осуждена ли душа моя на вечную погибель?»)*, на что следуют ответы Надежды *(«Уповаю на спасение Твое, Господи!»)*, к которой затем присоединяется символический Глас Святого Духа *(«Блаженны умирающие в Господе»)*.

В исходном для этой кантаты **№ 1. Ария и Хорал** со спокойно-уравновешенными хоральными распевами альта «дискутируют» как оркестр с его бурным, взбудораженным движением, так и особенно тенор с его мятежно-нетерпеливой, «задыхающейся» речью, излагаемой в верхнем регистре и форсированной динамике *(«Моё смятенное трепещет сердце»)*, и с его неспособностью услышать голос разума.

13. Кантата № 60 – № 1. Ария и Хорал
К.Рихтер (2.25)

Отдельного внимания заслуживает очень характерный для Баха дуэт-диалог «вокальное *solo* – инструментальное *solo*». В этих случаях посредством контрапункта взаимодополняющих звуковых пластов происходит дополнительное насыщение образной субстанции. Оно умножается, когда певческой кантилене сопутствуют два солирующих инструмента (флейта и гобой в № 63. Ария из «Страстей по Иоанну») или если солирующий инструмент наделяется ярко выраженной концертно-виртуозной характерностью – такова партия скрипки, сопровождающей арию сопрано в IV части *(Laudamus Te – «Хвалим Тебя»)* Мессы *h-moll*.

Один из потрясающих образцов рассматриваемого дуэтирования – уже упоминавшийся **№ 47. Ария** из **«Страстей по Матфею»**. Вокальное *solo* (альт) с его душевными сетованиями и вопрошаниями и *solo* скрипки, исполненное ласкового сострадания – каждая из этих мелодических линий наделена своим рисунком, передаёт свою грань образа, и вместе они порождают ауру необыкновенно тонкого и объёмного раскрытия психологического состояния.

Причём в некотором роде ведущей по значимости оказывается скрипка ввиду сквозной роли её ключевой фразы, а также по той причине, что повествование обрамляется пространными вступлением и заключением этого инструмента.

35. «Страсти по Матфею» – № 47. Ария
О.Вехнер (3.37)

Последнее замечание не является случайным. В подобной фактуре музыки Баха неоднократно приходится сталкиваться с тем, что главенствующая выразительность сосредоточена в инструментальной кантилене, и вокал скорее вербально комментирует «произносимое» в инструментальной партии (она может восприниматься как бессловесный голос автора). Типичные примеры: № 58. Ария из «Страстей по Иоанну» или упоминавшаяся выше песнь любви и красоты из **Кантаты № 105**, где несомненно ведущим по значимости оказывается солирующий гобой.

18. Кантата № 105 – № 3. Ария
А.Аугер (2.54)

И, разумеется, не приходится говорить о развитости и образной силе инструментальных и хоровых эпизодов в музыке Баха, зачастую много превышающих аналогичные страницы творчества его современников, работавших в оперном жанре. В либретто его сюжетных опусов, естественно, присутствует и хорошо разработанная литературная основа.

Следовательно, недостаёт только сценического действия и декорационного оформления, но просвещённый слушатель, отталкиваясь от преподносимой устами певцов и хора вербальной канвы, без труда мог виртуально дорисовать себе происходящее в театральном движении, цвете и пластике.

* * *

Наибольшее приближение к параметрам оперного спектакля было достигнуто в пассионах и светских кантатах.

Пассионы как храмовое действо, основанное на евангельском тексте о страданиях и смерти Христа, вошли в церковный обиход с IV века и уже во времена Раннего Средневековья носили инсценированный характер – и в силу драматизированного, последовательно развивающегося сюжета, и по наличию конкретных действующих лиц. Бах зримо и незримо опирался на столь давнюю традицию театрализации Священного Писания, начиная с чёткой персонализации: Евангелист, Иисус, Пётр, Иуда, Пилат и т.д., а хор у него выступает в роли апостолов, иудейских священников и толпы.

В собственно музыкальном плане театрализация сюжета осуществляется благодаря эффективному взаимодействию нескольких факторов. Начнём с речитации (прежде всего в партии рассказчика-Евангелиста) – какая богатейшая

гамма оттенков: спокойное повествование, отстранённое рассуждение и проникновеннейшие излияния душевного сочувствия, бурная патетика негодования или остроэкспрессивные реплики отчаяния (как, например, в № 60 из «Страстей по Матфею» от лица свидетеля надругательств над Иисусом – *«Остановитесь, палачи! Как не смягчитесь вы Его страданьями?»)*.

Эта выразительность декламации, не имеющая себе равных в опере того времени, распространяется на столь же уникальную действенность диалогов и на ещё более уникальное по своей непосредственности запечатление взаимодействия солистов и хора. Реакция хоровой массы на перипетии происходящего либо её прямое участие в нём поразительны в своей живости, а подчас импульсивности и заведомой спонтанности.

Учитывая сказанное, а также динамизм развития сюжета с характерной для него частой сменой персонажей и мест их действия, мы с достаточными основаниями можем видеть в баховских пассионах особый род духовной оперы или, по меньшей мере, разновидность оперы-оратории – то и другое нетрудно представить себе на сцене, в лицах, костюмах и декорациях. И более того, в силу огромной значимости хоровых сцен, которой нет ни в одной из опер Барокко, следовало бы говорить о жанре, полтора столетия спустя получившем в отношении произведений Мусоргского имя народной музыкальной драмы.

Почти в качестве казуса остаётся привести чрезвычайно любопытный отзыв очевидца на прижизненное исполнение «Страстей по Матфею», которое, естественно, состоялось в церкви: *«когда началась эта **театральная** музыка, все были повергнуты в крайнее изумление и, переглядываясь, спрашивали – “Что это значит?” Одна почтенная дама сказала “Господи, помилуй нас! Где я нахожусь, **в опере**?”»*.

Совсем иное сближение с оперным жанром происходило в ряде светских кантат Баха. Они создавались чаще всего на мифологические сюжеты или «на случай» (какая-либо торжественная церемония, день рождения важной персоны и т.п.) и композитор обычно давал им жанровое обозначение *drama per musica* – как помним, так назывались первые оперы времён Флорентийской камераты, а затем нередко и опера-сериа. И надо думать, не случайно Бах таковыми определил кантаты «Состязание Феба и Пана» (*BWV* 201), «Умиротворённый Эол» (*BWV* 205), «Скользите, игривые волны» (*BWV* 206), «Звучите, литавры, и трубы, трубите!» (*BWV* 213).

Но самое неожиданное состоит в том, что образность его кантат на бытовые темы оказывается весьма сходной с тем, что начинало развиваться в зарождавшейся тогда опере-буффа. Более всего это относится к кантате «Пусть смолкнет болтовня», которую обычно именуют «Кофейной» (*BWV* 211), поскольку в ней обыгрывается ситуация с входившим в моду кофе.

Она создавалась по меньшей мере годом раньше появления «Служанки-госпожи» Д.Перголези (1733) и содержит все специфические признаки *buffa*: комедийно-игровой сюжет, характеристические персонажи и очень живое действие. Весьма примечательно отозвался на это А.Швейцер: *«Бах написал музы-*

ку, автором которой скорее можно было бы счесть Оффенбаха. Эту кантату можно исполнять в виде одноактной оперетты».

Резюмируя, допустимо утверждать, что приведённые выше многочисленные свидетельства «оперного стиля» говорят о несомненной предрасположенности композитора к театральному жанру, причём претворение таких принципов соответствующей драматургии, как связь слова и музыки или сквозное развитие действия, у него намного последовательнее, чем в оперной практике тех времён. Но и того, что он по-своему делал на данном поприще, было вполне достаточно и вероятно замещало ему оперу в её привычном понимании.

* * *

Формальное отсутствие оперы в «номенклатуре» жанров баховского творчества с точки зрения воссоздания картины мира с избытком восполнялось исключительной представительностью всего остального. А это целые массивы опусов, написанных в том или ином жанре, начиная с хоралов (около 250), песен и арий (около 100) или сонаты с участием клавира для скрипки, виолы да гамба, флейты и других инструментов (свыше 30). Рассмотрим основные из подобных массивов с позиций *Universum*, то есть в плане всеобъемлющей полноты запечатления в музыке Баха ликов бытия.

В огромном множестве пьес для органа и клавира (фуги и фугетты, прелюдии, токкаты и фантазии, скерцо и каприччо, миниатюры танцевального характера и т.д.) более всего единообразием своей композиционной структуры выделяются органные хоральные прелюдии (их общее число – 166) и инструментальные диптихи (около 100).

Хоральные прелюдии обычно отличает лаконизм, единство фактурного решения и тембрового колорита, ведущая роль мелодического начала, поскольку основой служат вокальные напевы, и широкое использование различных видов контрапункта, вплоть до фуги (такова, например, обработка хорала *«Allein Gott…», BWV* 716). В преобладающе камерной звуковой ткани обычно взаимодействие трёх пластов: верхняя линия с мелодией хорала (как правило, в протяжённых длительностях и с цезурами между фразами), фундамент баса и «авторский» средний голос – ритмически подвижный, с фигурационной мелизматикой и нередко со своей автономной, самодостаточной выразительностью.

Образный спектр хоральных прелюдий практически безграничен: от величаво-покойной просветлённости и скерцозно-игровой беззаботности до глубокой печали и гнетущей скорби. Специфике исходного духовного типа более всего отвечает молитвенная настроенность в её всевозможных оттенках: благоговейное смирение или суровая аскеза покаяния, с одной стороны, и торжественно-гимнические возглашения или патетика истовой проповеди, с другой. И, как уже отмечалось в очерке *«Sapiens»*, данный жанр стал благодатной почвой для цветения философской лирики – как в её возвышенно-созерцательной ипостаси, так и в погружениях в потаённо-сокровенное (см. рассмотренные в том очерке медитативные элегии).

Хоральные прелюдии – это по преимуществу миниатюры, но вместе взятые они составляют настоящий микрокосмос, в котором есть практически всё характерное для диапазона жизненных проявлений человека баховской эпохи. Подобное многообразие становится совершенно очевидным при восприятии серии партит на хоральные темы, представляющих собой вариационные циклы (*BWV* 766–769) и особенно в ходе целостного охвата «Органной мессы» (другое название – «Немецкая органная месса», составляющая III том собрания *«Clavier-Ubung», BWV* 669–689), где разработка 21 хорала звучанием свыше двух часов, выполненная в манере *al fresco*, вырастает в грандиозный музыкальный монумент протестантской культуре.

В качестве определяющего смыслового принципа *инструментального диптиха* в данном очерке уже подробно обсуждался взаимодополняющий контраст *фантазия – канон*. Контраст этот в образно-содержательном отношении может быть представлен в градациях от различной степени близости составных частей цикла через явственно выраженное сопоставление и до отчётливого противопоставления.

Безусловно преобладают относительно однородные опусы. Таковы, к примеру, в органном творчестве запечатления деятельной энергии созидания (Токката и фуга *d-moll, BWV* 565), напряжённо-драматических граней жизненного процесса (Прелюдия и фуга *e-moll*, *BWV* 533), сумрачной медитативности (Прелюдия и фуга *a-moll, BWV* 543), праздничных эмоций (Прелюдия и фуга *G-dur, BWV* 541), радостно-игровых настроений (Прелюдия и фуга *A-dur, BWV* 536) и т.д.

Различную степень контрастного сопоставления состояний (вплоть до противопоставления) наблюдаем в ряде сопряжений *прелюдия и фуга* из I тома ХТК: покойно-созерцательное – радостно-энергичное в *C-dur*, танцевально-игровое – героико-патетическое в *D-dur*, деятельно-моторное – *elegisch* в *d-moll* и, наоборот, *melanholisch* – действенно-преодолевающее в *h-moll*.

Различия в природе самих по себе инструментов естественно обусловливают и различия между клавирными и органными диптихами. Если первые отличаются компактностью форм, камерностью звучания и в основном «приватностью» содержания, то вторым нередко присущи следующие характеристики:

- укрупнённость композиционных масштабов (до 20 минут звучания, как в Токкате и фуге *d-moll*, «Дорийской», *BWV* 538);
- стереофоническая объёмность фоники, «оркестральное» многообразие тембровой палитры, беспредельные ресурсы динамической шкалы и зачастую черты концертности;
- тяготение к воплощению проблемных сторон жизненной материи, а в пределе – к передаче средствами органного *grandioso* несравненных взлётов человеческого духа с их мощью и титанизмом, с восхождением к категориям надсуетного и всеобщего.

Но и у клавирных диптихов есть свой монументальный ориентир – *«Хорошо темперированный клавир»*, где такой важный элемент концептуализма, как системность, получил претворение и во всемерном утверждении принципа

равномерной темперации, и в неотразимо совершенной логике построения этого цикла, а самое главное: в последовании его составных частей сложилась всеохватная энциклопедия типов образности и композиционных средств музыки Барокко в целом и искусства Баха в частности. И поскольку I том написан в начале 1720-х годов, а II-й – в начале 1740-х, следовательно, они охватывают ранний и поздний периоды творчества самого композитора.

Два эти тома ХТК, насчитывающие 96 пьес (48 прелюдий и 48 фуг во всех тональностях) представляют собой почти необозримую череду всевозможных образов и настроений. Великий русский пианист Антон Рубинштейн, постоянно игравший многое из этого собрания, не переставал поражаться его разнообразию и говорил, что в ХТК можно найти всё, что угодно, в том числе *«фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера»*, добавляя: *«в одном только все они схожи – в красоте»*. А.Швейцер утверждал, что *«ни одно другое произведение не позволяет так углубиться в сущность искусства Баха»*.

Сущность же эта нацелена на воссоздание универсальной модели мира личности тех времён. Минимальное представление об отдельных гранях этого мира может дать приводимый ниже «пунктир» фрагментов из некоторых прелюдий ХТК:

- бурная, чрезвычайно сосредоточенная моторика жизнедеятельности;
- скорбное раздумье с бликами рафинированного интеллектуализма;
- грустная пастораль, подёрнутая флёром озабоченности;
- «слёзная капель» *lamento* выливающаяся в маленькую *Lacrimosa*;
- динамизм стремительного токкатного движения, оттеняемый блёстками танцевальности.

86. Пять прелюдий – *c-moll, es-moll, g-moll, b-moll,* из ХТК I и *d-moll* из ХТК II

С.Рихтер (2.27)

* * *

Следующий жанровый массив образуют многочисленные инструментальные концерты: 6 Бранденбургских концертов (*BWV* 1046–1051), 14 концертов для клавесина, двух, трёх, четырёх клавесинов с оркестром (*BWV* 1052–1065) и Итальянский концерт для клавира *solo* (*BWV* 971), 16 переложений концертов других композиторов для клавира с оркестром (*BWV* 972–987), 2 концерта для скрипки с оркестром (*BWV* 1041–1042), Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV* 1043) и Концерт для флейты, скрипки и клавира с оркестром (Тройной концерт, *BWV* 1044), 6 концертов для органа *solo* и 7 так называемых восстановленных концертов (два для скрипки, один для трёх скрипок, два для *oboe d'amore*, один для гобоя и один для скрипки и гобоя с оркестром).

Определяющими для этой более чем полусотни композиций являются два момента. Звучание одного или нескольких солирующих инструментов естественным образом маркирует индивидуально-личностную окрашенность музы-

ки, что становится ещё отчётливее в случаях взаимодействия с оркестровой фактурой.

И второе: столь склонный к системности творческого мышления, Бах всеми силами солидаризовался с принципами *«хорошо организованного контраста»*, который выдвинул и неукоснительно утверждал в своих бесчисленных концертных опусах его старший современник Антонио Вивальди. Проиллюстрируем сказанное на материале **Концерта для двух скрипок с оркестром *d-moll* (*BWV* 1043).**

Как и в других композициях подобного рода, баховская концептуальная системность, отражающая твёрдую логику осмысления бытийных процессов, претворена в конструктивной схеме трёхчастного цикла с неизменным распорядком темпов: быстро – медленно – быстро. При всей компактности произведения, композитору удаётся вдохнуть в него впечатляющий заряд художественных обобщений. Благодаря удивительной насыщенности мысли и образа воссоздаётся идеальная модель существования человека времён Высокого Барокко в цветении его сил и возможностей, в абсолютной естественности своих проявлений.

В крайних частях он предстаёт как натура чрезвычайно деятельная, живущая в стремительном жизненном ритме, в неустанных трудах, в сосредоточенном и целеустремлённом движении вперёд и только вперёд. Свойственный ему волевой настрой заявляет о себе в упорных, настойчивых преодолениях на основе энергичной моторики в характере неутомимо «разматываемого» *perpetuum mobile*, поддержанного имитационными наслоениями и техникой фугато.

В финале действенный поток приобретает дополнительную активность и ещё более ускоренную пульсацию, но вместе с тем ощутимо заметной становится и лирическая нота, проникающая сюда как бы под воздействием только что прозвучавшей медленной части.

Собственно *Largo* – оазис отдохновения от каких-либо напряжений, идиллия душевной гармонии и благодати. Это одно из самых замечательных преломлений баховского сентиментализма, когда сладостная меланхолия исполнена столь чарующей отрады и неги сердечного тепла. Вся полнота эмоционального излияния заключена в бескрайнем разливе упоительной кантилены в её опоре на баюкающее покачивание трёхдольности (размер 12/8, который в подобном истолковании в равной мере предвосхищает как баркаролу романтиков, так и будущий вальс-бостон).

И если в быстрых частях оркестр и солисты дополняют друг друга, создавая фактурную сгущённость или разреженность, то здесь царит скрипичный дуэт, чем на данной фазе подчёркивается безусловный приоритет происходящего во внутреннем мире, а изумительная пластика плетения звуковых линий этого дуэта передаёт слияние двух сердец, согласно бьющихся в такт.

59. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV*1043) – I часть

Х.Шеринг, М.Ассон (2.13)

60. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV*1043) – II часть

А.Тоцци, Ф.Маччи (2.19)

61. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV*1043) – III часть

А.Тоцци, Ф.Маччи (1.34)

* * *

Излюбленным и самым распространённым циклическим жанром инструментальной музыки многих композиторов, включая Баха, была *сюита* (иногда употреблялось слово *партита*). В отношении эпохи Барокко её обычно выделяют определением *старинная сюита*, и она предоставляла большую свободу комбинирования пьес, главным образом, танцевального происхождения. Бах оставил достаточное множество произведений такого рода:

- для оркестра – четыре (*BWV* 1066–1069);
- для клавира – 6 Английских (*BWV* 806–811), 6 Французских (*BWV* 812–817), 6 Партит (*BWV* 825–830) и 8 сюит за пределами этих серий (*BWV* 818–824, 831), а также 14 отдельных сохранившихся частей сюит (*BWV* 832–845);
- для лютни – три (*BWV* 995–997);
- для скрипки *solo* – три (*BWV* 1002, 1004, 1006);
- для виолончели *solo* – шесть (*BWV* 1087–1012);
- для флейты *solo* – одно (*BWV* 1013).

Безусловно преобладающие по числу клавирные сюиты дают яркий и весьма многоразличный суммарный портрет личности баховского героя, что с наиболее отчётливой системностью преломилось в материале Французских и Английских сюит в их «содружестве» с Партитами. Композитор создавал эти произведения в опоре на уже сложившиеся традиции (от Фрескобальди и Куперена до своих немецких предшественников), но с активным их переосмыслением, так что, по свидетельству И.Форкеля, Партиты, как последняя из этих серий, *«вызвали в своё время большую сенсацию в музыкальном мире, поскольку до этого ещё никогда не слышали таких превосходных клавирных сочинений»*.

Структурную основу из миниатюр танцевального происхождения составляют в этих сюитах аллеманда, куранта и сарабанда, причём последняя из них становится центром композиции как ввиду углублённой выразительности, так и ввиду того, что перед ней идут номера с умеренным движением, а после неё – с быстрым. К названным пьесам могут присоединяться другие «танцы» (менуэт, гавот, бурре, англез, полонез, лур, паспье), а иногда и миниатюры иной жанровой природы (рондо, бурлеска, скерцо, каприччо, ария).

Всё это охватывается «обручем» имеющих определяющее драматургическое значение вступительной пьесы и заключительной жиги в роли финала. В качестве вступительной пьесы, которая порой приобретает значение «сонатного *Allegro*», во Французских сюитах выступает Аллеманда, в Английских – Пре-

людия, а в Партитах этот пролог каждый раз получает иное название (Прелюдия, *Sinfonia*, Фантазия, Увертюра, Преамбула, Токката).

В сравнении с предшественниками, Баха отличает свобода и новизна трактовки отмеченных жанровых составляющих, усиление контраста между ними и главное – активное расширение диапазона содержания, что делало музыкальный портрет современника чрезвычайно многообразным.

При опоре на преобладающе жанрово-бытовую характерность композитор сумел преподнести в его характере «олимпийское» спокойствие и способность к бурной энергетике, отстранённую философичность и патетический накал публицистической риторики, сумрачный драматизм и заразительное жизнелюбие, лирическую сокровенность и отданность скерцозно-игровой стихии. Магистралью при всём этом остаётся настроенность на волну светской жизни представителей «галантного» общества.

Многообразию обрисовки типажей подобного рода по-своему послужили и отличия между рассматриваемыми сериями.

Французские сюиты создавались в расчёте на «домашнее» музицирование. Отсюда простота изложения, прозрачная фактура, снятие виртуозных моментов, живость мелодики и лаконичность форм.

В пьесах из Английских сюит разрастается масштаб (особенно в исходной Прелюдии), усложняется полифоническая разработка материала, многое приобретает импозантно концертный характер, а с другой стороны – утончённо-изысканное звуковое письмо придаёт ряду страниц явственно аристократическую печать.

Партиты стали наиболее серьёзным и капитальным из трёх циклов и самым новаторским из них, где автор демонстрирует неисчерпаемую изобретательность по самым разным линиям. Помимо поразительно индивидуальной трактовки стилистики рококо (в том числе в отношении мелизматики), временами изумляет весьма изощрённый интеллектуализм композиторского мышления, что в том числе сказывается в отточенности и остроте клавирной «графики», а, кроме того, обращает на себя внимание обозначение двух партит без указания лада (№ 4 *in D*, № 5 *in G*).

Остаётся сослаться на конкретный образец – пусть это будет **Партита № 2 (*BWV* 826)**, где всё последующее так или иначе заложено во вступительной *Sinfonia*. Характерная для произведения интенсивность художественного эксперимента представлена и в её редкой для клавирной сюиты масштабности, и в её свободном развёртывании в три контрастных раздела (так же свободно затем трактована и Сарабанда, а вместо Жиги введены Рондо и Каприччо).

Отталкиваясь от нарратива второго раздела *Sinfonia*, цепь раздумий-рассуждений протягивается на Аллеманду и Куранту, максимума достигая в Сарабанде. Драматизм, заложенный в крайних разделах вступления (в первом из них он доведён до грани трагизма) бросает тень напряжения и озабоченности на всё остальное, в том числе оттеняя игровые элементы в двух медленных частях и пронизывая настроением меланхолии всё остальное.

99. Партита для клавира № 2 – *Sinfonia*
Р.Тьюрек (3.22)

* * *

Самый грандиозный из массивов баховского наследия составляют его **кантаты**. Даже без светских разновидностей число сохранившихся насчитывает две сотни. Если учесть, что их обычная продолжительность около получаса, то можно согласиться, что перед нами своя, отдельная Вселенная.

Это подтверждается исключительным разнообразием композиционных решений, поскольку есть кантаты ораториального типа с эпическими хоровыми фресками и есть сугубо камерные, есть сольные (№№ 51, 54, 83, 169) и кантаты-диалоги, построенные на активной взаимодействии *soli* (№ 160) или двух хоров (№ 26). И как частность, столь же многообразны речитативы – и по интонационному строю, и по фактуре инструментального сопровождения, причём по своей функции они нередко вызывают аналогии с тем, что исходит от Евангелиста в пассионах.

Поражает и спектр содержательно-смысловых моделей, который простирается от *кантаты–lamento* (скажем, № 21) до *кантаты–festoso* (№ 51), от вещей субъективно-лирических (№ 22) до объективно-отстранённых (№ 4). А рядом – кантата-пастораль (№ 8), кантата-исповедь (№ 82), заупокойная кантата («Погребальное действо», № 106) и т.д. Этот огромный мир соткан из бесконечного множества народных сцен и индивидуальных портретов, всевозможных ситуаций, образов, состояний, суждений, где, наряду с драматизмом и героикой, нередко встречаются шутливые, игровые страницы и характеристические зарисовки.

При всей свободе «секуляризации» содержания своих кантат, композитор непременно напоминает в них о духовной субстанции, что прежде всего осуществляется посредством введения хорала. Его строгая, возвышенная красота олицетворяет собой глас народный и несёт в себе «истину в последней инстанции», переводя происходящее в плоскость общезначимой проблематики и вневременны́х измерений.

С точки зрения воссоздания художественной картины мира совершенно особую ценность среди произведений Баха имеют самые фундаментальные звуковые сооружения, а именно пассионы, три оратории и Месса *h-moll* с примыкающим к ней целым кругом литургических сочинений на церковной латыни: четыре *Missa brevis – F-dur* (*BWV* 233), *A-dur* (*BWV* 234), *g-moll* (*BWV* 235) и *G-dur* (*BWV* 236); четыре *Sanctus – C-dur* (*BWV* 237), *D-dur* (*BWV* 238), *d-moll* (*BWV* 239) и *G-dur* (*BWV* 240); а также Магнификат *D-dur* (*BWV* 243), *Christe Eleison g-moll* (*BWV* 242) и две композиции для хора (*BWV* 1081, 1082).

В рамках этого массива кульминацию составили пассионы и Месса *h-moll*, где дана многомерная картина мира в аспектах всеобщего и личностно-индивидуального, локализованного во времени (имеется в виду отображение жизнеощущения, характерного для завершающей стадии эпохи Барокко) и поданного в категориях вечного, непреходящего.

Воплощены отмеченные аспекты и ракурсы содержания с укрупнённо-эпическим размахом, часто в манере *al fresco*, что высшую концентрацию получает в мощной арке начального и заключительного хоров, выполняющих функцию пролога и эпилога. Масштабы повествования своего максимума достигают в «Страстях по Матфею», которые считаются самым монументальным созданием композитора: 78 номеров общей продолжительностью звучания около четырёх часов.

Кроме того, в пассионах всё это подается в формах драматической эпопеи. Динамизм сюжетного повествования базируется на диалогичности структуры, в которой богатейший по спектру оттенков речитативный рассказ перемежается «стоп-кадрами» эмоциональных обобщений и законченных состояний в ариях и хорах.

В своём прямом виде диалогичность присутствует на уровне взаимодействия Евангелиста и хоровой массы, которая олицетворяет собой народ и реагирует на перипетии истории последних дней жизни Христа очень живо, заинтересованно, подчас бурными, возбуждённо-импульсивными вспышками возмущения и сочувствия.

И вновь следует сказать о хоралах – они сквозным образом прослаивают композицию пассионов, образуя её драматургический каркас. Это происходит не только по причине выдающихся художественных достоинств хоральной музыки (кристально чистая, возвышенная красота, глубина и строгость выражения общезначимых состояний), но и ввиду многообразия её смыслового наполнения:

- молитва от проникновенно-смиренной до гимнически-провозглашающей;
- напряжённое осмысление происходящего или непосредственный комментарий к переживаемому событию;
- горестная констатация или умиротворяющий катарсис;
- наконец – «глас народный», звучащий как суровый вердикт, окончательное суждение, выносимое от имени нации, человечества.

Вот несколько конкретизаций на этот счёт из **«Страстей по Матфею»**.

Одной из драматургических скреп данного пассиона является лейт-хорал, звучащий пятикратно (впервые в № 21, в последний раз – в № 72, знаменуя момент смерти Христа). Он всегда возникает в ключевых моментах повествования, как бы вынося приговор тем, кто содеял богопротивное дело – оглашая это веление всенародного суда твёрдо, с суровой непререкаемостью.

31. «Страсти по Матфею» – № 21. Хорал
К.Рихтер (1.19)

Хорал из № 53 прозвучит ещё дважды – в №№ 63 и 72. Приближаясь к завершению драматического повествования, Бах возлагал на этот прекрасный напев умиротворяющую функцию, что особенно ощутимо в № 63, следующем после рассказа об издевательствах над Христом *(«О окровавленная, в ранах вся,*

глава, уничиженная, с возложенным в насмешку венцом из острого терна – как оплёван Ты, как мертвенно Ты бледен!»). И вопреки всему, о чём идёт речь, проникновенная молитва народная звучит в мажоре, величаво, покойно, в плавном голосоведении, вселяя веру в лучшее.

36. «Страсти по Матфею» – № 53. Хорал

К.Рихтер (1.27)

Особое место среди хоралов «Страстей по Матфею» занимает **№ 35**, который завершает Первую часть этого повествования (она заканчивается эпизодом пленения Христа). То, что названо Хоралом, вырастает здесь в огромную эпическую фреску. Для пассионов это было исключением и по масштабу (обычно по времени хорал звучит немногим более минуты, а протяжённость этого – около семи), и по активнейшей роли оркестра (в других хоралах он ограничивается дублированием хоровых партий).

Очевидно, в данном случае композитор посчитал нужным всеобъемлюще откликнуться на фабулу текста, которая практически охватывает весь земной путь Богочеловека и в кратком пересказе выглядит примерно так: *«О человек, оплачь свой тяжкий грех – из-за этого греха Христос на землю снизошёл, от непорочной Девы родился здесь Он ради нас, чтоб бремя грехов наших понести до смерти крестной»*.

Эту лаконично изложенную историю композитор-мыслитель преображает средствами музыки в грандиозное обобщение. Оркестр и основная часть хоровых голосов движением множественной, чрезвычайно насыщенной ткани воссоздают картину величавого течения могучего, полноводного потока всенародной жизни, неустанно кипящей на больших просторах. Группа сопрано в широких длительностях и с большими цезурами ведёт хоральную мелодию, которая, как бы возносясь над земной твердью, освящает происходящее на ней Божьим Словом.

34. «Страсти по Матфею» – № 35. Хорал

К.Рихтер (1.49)

* * *

К пассионам по многим своим параметрам приближается **«Рождественская оратория»**. Во-первых, в отношении масштаба – будучи самой крупной из баховских ораторий, она состоит из шести частей, включающих 64 номера, что даёт около трёх часов общего звучания. Во-вторых, по драматургической компоновке звукового пространства с точки зрения используемых форм и жанров (хоры и хоралы, речитативы, арии, ариозо и ансамбли), в том числе по специфике сочетания речитации (Евангелист) и хорового пения.

Кроме того, это грандиозное творение может дать и законченное представление об исполнительских ресурсах баховского стиля: четыре солиста (сопрано, альт, тенор, бас), смешанный хор, в составе которого иногда выделяется

хор мальчиков, базисная струнная группа и присоединяемые к ней по паре флейты, гобои, гобои *d'amore*, гобои *da caccia* и валторны, три трубы, литавры и полный набор *basso continuo* (орган и клавесин, басовый голос которого поддерживается виолончелью, контрабасом и фаготом).

В отличие от повествовательно-событийной формы пассионов, **Месса *h-moll*** имеет номерную структуру, составные части которой нацелены на монументальные обобщения. И обобщения эти во многом сопряжены с осмыслением вызревавшей к середине XVIII века ситуации смены эпох. С этой точки зрения в общедраматургическом плане композиция произведения получает примечательный сюжетный поворот.

Её многомудрый автор, как бы со стороны наблюдающий за «дискуссией» сходящего с исторической сцены Барокко и нарождавшегося Просвещения (I–XIX части с их отзвуками в XXII-й и XXIII-й) к концу своего творения посчитал необходимым подняться над животрепещущей актуальностью и проставить надвременны́е акценты.

Основополагающий из подобных акцентов приходится на XX часть *(Sanctus)*, где Бах выходит на уникальный уровень представлений о грандиозности и величественности исторического процесса, раскрывая тем самым всечеловеческое, всеземное и даже вселенское. Невероятная мощь оркестрово-хорового звучания с ведущей ролью сверхнасыщенной фоники шестиголосия певческих голосов, предельная укрупнённость мелодических линий, перекатывающиеся громады туттийной фактуры и общее могучее громогласие воссоздают образ мерного колыхания Океана всеобщей жизни.

Провозглашая *«Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф»*, композитор исходил из понимания того, что именно Бог-Отец – твердыня твердынь мироздания. Совершая гимническое приношение на алтарь Бытия, музыка восходит к категориям вневременно́го и надпространственного, вознося к общечеловеческому в его вечностном срезе.

42. Месса *h-moll* – XX. *Sanctus*

Р.Шоу (2.50)

«Увековеченное» в XX части дополняют XXI и XXIV части. В первой из них *(Hosanna – «Осанна в Вышних»)* возвеличение мироздания осуществляется в формах праздничного торжества с антифонным пением двойного хора. Финал *(Dona nobis pacem – «Даруй нам мир»)*, повторяющий с новыми словами музыку VI части, в непрерывном *crescendo* разрастающегося всечеловеческого потока (грандиозная фуга на две темы) возносит песнь благодарения вечным и бесконечным небесам.

Missa brevis («короткая» месса, состоящая из *Kyrie* и *Gloria*) в евангелическом богослужении допускалась, но Бах, будучи по вероисповеданию истинным протестантом, преодолевая запреты, обратился к полному тексту католической литургии. Эта «вольность», допущенная композитором, до сих пор очень тревожит немецких музыковедов.

Но, думается, надо понять великого художника с его титаническим гением, который пожелал дать своё творческое истолкование тому общечеловеческому духовному канону, который получил запечатление на «мёртвой» латыни, давно уже ставшей наднациональным и вневременны́м языком.

За этим его творением закрепилось обозначение *«Высокая месса»*. Данное обозначение в своём узком значении (полная месса, в отличие от «короткой») по отношению к баховскому шедевру сразу же стало восприниматься символически – как правомерная оценка достигнутых в нём высот всечеловеческого эпоса.

* * *

Пассионы и Месса *h-moll* – вершины баховского концептуализма. И именно в вокально-оркестровом прологе к каждому из этих произведений с наибольшей отчётливостью оказались представлены принципы того феномена, который с полным основанием можно соотнести с понятием *симфонизм*. То, что обычно считают окончательно сложившимся в творчестве Бетховена, в своём начальном ядре сформировалось у его великого предшественника уже столетием раньше.

Для этого художественного открытия в творческом арсенале Баха были все предпосылки:

- свойственная мышлению композитора безупречная общая логика и диалектика процесса движения музыкальной мысли;
- высшее мастерство фугированного изложения с полным исчерпанием содержательно-технологического потенциала исходной темы;
- законченное многообразие приёмов и возможностей варьирования музыкального материала;
- поразительная способность бескрайне длить кантилену (как вокальную, так и инструментальную), добиваясь того, что в XIX веке стали именовать «бесконечной мелодией»;
- бесподобное умение безгранично разрабатывать взятое за основу музыкальное зерно, по поводу чего так восторгался А.Серов *(«Что за гений этот Бах! Возьмёт одну мысль и проводит её всё глубже и глубже…»)*.

Собственно симфонизм как таковой базировался на непрерывном развёртывании музыкальной ткани из исходного интонационно-гармонического зерна с его целенаправленной мотивной разработкой в различных гранях и оттенках, выдерживая при этом принцип темброво-фактурного единообразия.

Осуществляя развёртывание композиции на едином тематическом стержне, композитор добивался впечатления бесконечного дления звукового потока: пролог каждой из названных музыкальных эпопей звучит соответственно около 10 минут («Страсти по Матфею»), 11 минут («Страсти по Иоанну») и 12 минут (Месса *h-moll*).

Остаётся назвать другие примеры, где не менее показательно заявил о себе ток симфонического дыхания: Прелюдия и Жига из Английской сюиты № 2, Пассакалья для органа *c-moll* (её симфонизм особенно ощутим в переложениях

для оркестра, и показательно, что одно из них принадлежит выдающемуся органисту А.Гедике), I и III части Концерта для клавира *d-moll* (*BWV* 1052), I часть Концерта для флейты, скрипки и клавира (*BWV* 1044), I часть Бранденбургского концерта № 5, вступительный хор Кантаты № 9 и хоровой Мотет *«Singet dem Heren…»* (*BWV* 225)

* * *

Разумеется, для всех нас Иоганн Себастьян Бах – великий *немецкий* композитор. Однако, анализируя множественность всевозможных художественных элементов, составляющих его творческое наследие, приходится признать, что он был поистине музыкантом-интернационалистом. Охваченный им диапазон стилей – ещё одно свидетельство поразительного универсализма, столь свойственного его натуре.

Начнём с того, что, всеми силами поддерживая и утверждая своими творениями постулаты национально-евангелического лютеранства, Бах периодически обращался к духовным ценностям наднационально-католического с его *латынью*. Напомним, что в реестре его сочинений числятся четыре *Missa brevis* (так называемые короткие мессы), четыре композиции с заголовком *Sanctus*, два *Magnificat* (первый из них не сохранился), а также два хоровых опуса *(«Credo»* и «*Suscepit…»)*. И всё это увенчано грандиозным монументом Мессы *h-moll*.

Италия на протяжении всей эпохи Барокко, включая времена Баха, пользовалась в сфере музыкального искусства непререкаемым авторитетом. У композитора это хорошо заметно в тех случаях, когда он мастерски воспроизводит *bel canto* привольно льющегося мелоса с его «сладкозвучием» и мягкой пластичностью. Причём такое он культивировал не только в светских опусах (Кантата № 209 с арией *«Non sa che sia dolore»* или Ария с вариациями в итальянской манере, *BWV* 989), но и в духовной музыке на немецком языке (Кантата № 53).

Но, конечно же, основным руслом баховской «итальяномании» была сфера инструментализма. Начало этому положило первое известное нам сочинение юного композитора, которое так и осталось у него единственным программным – написанное для клавира и получившее итальянское название *«Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo»* («Каприччо на отъезд возлюбленного брата»).

Затем начались годы интенсивного самообразования, когда через руки Баха прошли сотни партитур итальянских мастеров и не только его старших современников – так, мотет *«Tilge, Höchster, meine Sünden»* (*BWV* 1083) является парафразом одной из частей *«Stabat Mater»* Д.Б.Перголези, который был на четверть века моложе Иоганна Себастьяна (1710–1736).

«Учение» Баха протекало и в оригинальной форме переложения полюбившихся ему опусов для органа и чаще всего для клавира. Образцами для него служили преимущественно скрипичные произведения А.Корелли (1653–1713), Д.Торелли (1658–1709), Т.Альбинони (1671–1751), А.Марчелло (1673–

1747) и особенно чтимого им, самого младшего из них А.Вивальди (1678–1741), который, как видим, был всего на семь лет старше великого немецкого «подмастерья».

Именно темпераментный и творчески невероятно продуктивный Антонио, как главное светило итальянской музыки первых десятилетий XVIII века, оказал наибольшее влияние. И не случайно столь безусловно преобладают у Баха обращения именно к творчеству Вивальди – таковы, к примеру, переложения его шести скрипичных концертов для клавира *solo* (*BWV* 972, 973, 975, 976, 978, 980) и Концерт для 4 клавиров с оркестром (*BWV* 1065), который является транскрипцией вивальдиевского Концерта для 4 скрипок с оркестром *(RV 580)*.

Стиль первоисточника в таких случаях нередко чувствуется вполне ощутимо, хотя чаще приходится иметь дело с весьма инициативной творческой *переработкой* исходного материала. Но, вместе с тем, и в оригинальных сочинениях Баха порой улавливаются «следы» вивальдиевской манеры, что отчётливее всего заметно в типе секвенцирования и в фигурациях оркестровой фактуры, а главное – в претворении сформулированного этим маэстро *«принципа хорошо организованного контраста»* с распорядком частей циклической формы *быстро–медленно–быстро* (см. клавирные концерты *BWV* 1052, 1054, 1055, 1058 и особенно Концерт для двух скрипок с оркестром *BWV* 1043).

Опираясь на опыт итальянских мастеров прежде всего в композиционном отношении, Бах был почти всегда совершенно самостоятелен в характере содержания. Это очень заметно, например, в знаменитом Итальянском концерте для клавира *solo* (*BWV* 971), где таким обозначением отдаётся только дань почтения создателям жанра сольного инструментального концерта.

Вслед за ними, став родоначальником клавирного концерта, он утвердил своё родоначалие с максимальным размахом, что выразилось в следующей убывающей прогрессии: 7 концертов для одного клавира с оркестром, 3 концерта для 2 клавиров, 2 концерта для 3 клавиров и один для 4 клавиров с оркестром.

Так же и в Бранденбургских концертах Бах, отталкиваясь от модели *Concerti grossi* Корелли и Вивальди, трактует её очень свободно, в том числе, в отличие от них, самым активным образом вводит духовые инструменты.

Само собой разумеется, что, приступая к созданию сонат и партит для скрипки *solo*, он во всех деталях изучил богатейший опыт итальянского смычкового исполнительства, сумев вознести эту традицию на неслыханную высоту виртуозного мастерства и содержательной наполненности.

Такую же свободу композитор демонстрирует и в серии Партит для клавира, которые, подобно Английским и Французским сюитам, допустимо именовать Итальянскими сюитами, поскольку *партита* – национальное название сюиты (от итал. *часть*).

* * *

Следующая по значимости стилевая составляющая творчества Баха связана с воздействиями *французской* культуры. Их присутствие композитор хо-

рошо осознавал и неоднократно подчёркивал пометками типа *«in Stile francese»* (№ 6, «Искусство фуги»).

Написанные для клавира Французские сюиты, получили такое название ввиду определённой близости к сюитам французских клавесинистов и по составу входящих в эти сюиты танцев, и по изящно-элегантной манере письма. Здесь же должна быть упомянута также клавирная сюита, обозначенная как Французская увертюра (или Увертюра во французском стиле, *BWV* 831). Её широко развёрнутая композиция состоит из 11 частей с танцами французского происхождения, отличается лёгкостью и прозрачностью фактуры, уснащённой обилием изысканной орнаментики.

Эту композицию открывает вступительная часть (Партита), которая во всём соответствует стандартам жанра так называемой французской увертюры с распорядком темпов *медленно–быстро–медленно*, что по драматургии выглядело как торжественный пролог, оттеняемый деятельным движением в среднем разделе (но с поддержанием торжественного характера), с последующей репризой-аркой к прологу.

Баха чрезвычайно привлекал приподнято-ораторский дух музыки такого рода и присущая ей декламационная риторика героико-патетического характера, подчёркнутая заострённым пунктирным ритмом. И следует признать, что воссоздаваемая им подобная образность по мысли и экспрессии ощутимо сильнее того, что удавалось сделать французским авторам, начиная с Люлли.

Упомянутая притягательность данной модели для Баха сказалась во множестве её претворений: во вступительных частях оркестровых сюит и духовных кантат (очень показательна Кантата № 61) и в целом ряде пьес «Хорошо темперированного клавира» (фуги *D-dur* и *d-moll* из I тома, прелюдии *Fis-dur* и *g-moll* из II-го и т.д.).

Когда композитор привлекал к «озвучиванию» французской увертюры ресурсы полномасштабного оркестра, её музыка нередко смыкалась с так называемым *«большим стилем»*, истоки которого восходят к барочному классицизму дворцового Версаля и который дал свои яркие проекции на музыкальное искусства эпохи Барокко. Совершенно характерны в данном отношении увертюры оркестровых сюит № 3 и № 4. Эти монументально-праздничные интрады в ритмах торжественного шествия и в лучезарном *D-dur* вздымают к небесам хвалу миру и жизни. Парадная мощь происходящего, помимо акцентированной укрупнённости широких линий, обеспечивается тембровой насыщенностью фактуры: нарядный блеск высоких духовых, среди которых своей звонкой, ослепительной фанфарностью выделяются трубы *clarino* (вовсе не случайно их часто именуют баховскими трубами), могучие перекаты басового голоса, гулкий грохот литавр, причём общая пленэрность оркестровой фоники напоминает «Музыку на воде» Генделя.

К средствам «большого стиля» композитор неоднократно обращался в стремлении подчеркнуть торжественный характер происходящего. Подобной манере прекрасно отвечало соответственно трактованное звучание органа (хоральная прелюдия *«In dulci jubilo», BWV* 729), достигающее своего апогея в об-

рамляющих Органную мессу Прелюдии и тройной Фуге («Святая Анна», *BWV* 552) – это как бы два портала грандиозного архитектурного сооружения или два многостворчатых алтаря, поражающих своей мощью и величественным размахом.

Впечатляющие краски «большой стиль» обретал при обращении к вокально-хоровым и оркестровым ресурсам, когда на передний план выдвигались парадная импозантность укрупнённо-фрескового письма и общего пышного «многогласия», риторическая орнаментика и интенсивнейший распев слогов в традициях юбиляционного пения (особенно часто на восклицании *Alleluia*). Очень характерны в этом отношении № 1. Хор из Кантаты № 148 «Воздайте Господу славу» и особенно «Пасхальная оратория» (*BWV* 249), основные части которой исполнены праздничного громогласия, требующего для себя больших пространств.

Весьма примечательна с данной точки зрения Кантата № 119, которая была приурочена ко дню выборов в Лейпцигский городской совет, и соответственно предполагаемому торжеству Бах задействовал здесь атрибуты «большого стиля», что во всей полноте представлено в опорных хорах №№ 1 и 7 – в величественных очертаниях, с широким размахом, в истинно фресковой манере, которой отвечает эффектное *pomposo* и звучная, массивная оркестровка (4 трубы, литавры, 2 флейты, 3 гобоя и струнные). И если в приветственном прологе превалирует импозантная церемонность, то в № 7, переходя «от слов к делу» (обращение к Господу, дабы Он благоволил *«дому правления отцов наших»*), акцентируется деятельное начало.

По ярко выраженному контрасту с «большим стилем» в творчестве Баха соседствовало сугубо камерное, тонкое и «тихое» *рококо*. В перспективе времени оказалось, что и по части этого чистейшего порождения французской культуры первой половины XVIII века самое замечательное принадлежит перу великого немецкого композитора. Кстати, в двух оркестровых сюитах в качестве финала он включает жанровые картинки «галантного стиля», поименованные по-французски: в Сюите № 2 это популярнейшее *«Badinerie»* («Шутка»), а в Сюите № 4 – *«Rejouissance»* («Праздник» или «Веселье»).

* * *

Касательно крайнего *Запада* европейского континента, не будем обманываться заголовком «Английские сюиты». Так эту серию пьес для клавира назвали ученики Баха (может быть, с его слов), будто бы потому, что они сочинялись по заказу любителя музыки с Британских островов. Но возможны и другие объяснения: каждая из сюит начинается Прелюдией, что было характерно для сюит Г.Пёрселла; кроме того, в названии содержится указание на сближение с клавирной манерой жившего в Лондоне Г.Ф.Генделя. Хотя следует признать, что, к примеру, в сюитах № 1 и № 4 заметно преобладает лёгкое, изысканное письмо во французском вкусе.

Пёрселл был упомянут не случайно – вещи типа № 1. Ария (Дуэт) из Кантаты № 20 явственно демонстрируют, что Бах несомненно знал произведения

«британского Орфея» и в частности испытал очарование характерного для его творчества артистизма вокального диалога.

Более того, немецкий композитор не обошёл своим вниманием и явление более отдалённое по времени – самый исток клавирного искусства в лице вёрджинелистов. Допустим, в Бурре из Английской сюиты № 2 и в ряде частей Сюиты *f-moll* (*BWV* 823) можно почувствовать ту прямолинейность и грубоватую простоватость, которая у У.Бёрда и его ближайших последователей шла непосредственно от прообразов народной танцевальной культуры.

Говоря о воспринятой Бахом «старине» нельзя не упомянуть о пройденных им «уроках» *нидерландской* полифонической школы Возрождения, особенно в традиции Жоскена Депре (достаточно услышать вступительную часть Кантаты № 9), и о постоянном обращении к тому, что шло от архетипов давних танцевальных форм *испанского* происхождения (чакона, сарабанда, пассакалья).

И, конечно же, Бах пытливо усваивал уроки своего родного *немецкого* искусства, спектр воспринятых качеств которого просто необъятен: богатейшая сокровищница фольклора, протестантский хорал и профессиональное творчество от Шютца, Фробергера, Бухстехуде, Пахельбеля, Кунау и Бёма до Телемана и Генделя.

Что касается первого из названных имён, то отличавшееся высокой нравственной чистотой наследие Шютца, родившегося ровно за столетие до Баха, повлияло прежде всего на его духовные песнопения (это отчётливо чувствуется, например, в хоровых эпизодах кантат №№ 4 и 78).

И по поводу последнего имени: глубоко уважая творчество Генделя, композитор искал так и не состоявшейся встречи со своим ровесником, когда он мог бы поделиться мыслями о близости их практики фугированного изложения (см. № 43. Хор из «Рождественской оратории») или красочных эффектов «большого стиля» (Кантата № 119, IV и IX части Мессы *h-moll*).

Таким образом, как пришлось убедиться, стилевой диапазон охваченных Бахом по времени и пространству национальных школ и сфер музыкального искусства был поистине *всеевропейским*, а сам он, в согласии с более поздней терминологией деятелей Просвещения, с полным правом мог назвать себя *«гражданином мира»*.

Добавим к сказанному тот факт, что из самых известных сыновей великого композитора на трёх «немецких» Бахов («галльский» Вильгельм Фридеман, «берлинский» или «гамбургский» Карл Филипп Эмануэль и «бюккербургский» Иоганн Кристоф Фридрих) приходится один «иностранный» Бах («миланский» или «лондонский» Иоганн Кристиан).

* * *

Всю жизнь Бахом руководила поразительная любовь к музыке. В связи с этим уместно напомнить о поистине легендарной любознательности, которая проснулась у него очень рано. Десятилетним мальчиком, оставшись круглым сиротой, он попадает на воспитание в дом дяди. Тот хранил в шкафу произведения знаменитых тогда композиторов И.Па́хельбеля, И.Я.Фро́бергера и других, категорически запретив прикасаться к ним.

Маленький Иоганн Себастьян по ночам тайком вынимал заветные ноты из этого хранилища и при свете луны в течение шести месяцев переписывал их себе в тетрадь, пока дядя не прекратил подобное «бесчинство» племянника. Очень возможно, что следствием тех ночных трудов оказалось слабое зрение и слепота, постигшая Баха на последнем году жизни.

Общеизвестны и другие факты, говорящие об исключительной любознательности Иоганна Себастьяна:

- обучаясь в гимназии в Люнебурге, 15-летний Бах несколько раз ходил в соседний город Целле, чтобы услышать тамошних музыкантов;
- оттуда же он проделал пешком путешествие в Гамбург, находившийся в полусотне километров, где ему удалось познакомиться с игрой И.А.Рейнкена, одного из патриархов немецкого органного искусства;
- позже, 20-летним юношей, Иоганн Себастьян проделал пеший путь из Арнштадта в Любек протяжённостью около 450 километров, поставив своей целью совершенствоваться у выдающегося органиста и композитора Д.Бу́кстехуде;
- и в последующие годы, *«всякий раз, когда ему позволяли средства, время и расстояние, он отправлялся в путь, чтобы послушать знаменитостей и поучиться у них… До конца жизни он оставался восприимчив к чужому и всегда у всех готов был учиться»* (А.Швейцер).

Присоединим к упомянутому и такую деталь: не говоря о множестве всякого рода сделанных им переложений, существует определённый круг сочинений, которые приписывались Баху ввиду того, что они были ошибочно идентифицированы по его почерку, в том числе четыре И.Г.Вальтера, по два – Ф.Куперена, Г.Бёма, Г.Ф.Телемана и т.д. «Страсти по Луке» неизвестного автора долгое время считались принадлежащими Баху ввиду сохранившейся написанной им копии, подготовленной к исполнению в Веймаре.

Всё это когда-то прошло через неутомимые руки великого композитора и его сверхвосприимчивое сознание, сливаясь вместе с его собственными творениями в некий единый художественный универсум. Таким образом, творческое наследие Баха сфокусировало в себе практически всё ценное и зачительное из предшествующих традиций и достижений его времени: хоровая полифония Возрождения и Барокко, итальянская и немецкая органная музыка, итальянское скрипичное искусство, форанцузский клавесинизм, немецкая оркестровая сюита и т.д.

Говоря о подобной всеохватности стилей, в завершение необходимо затронуть вопрос о стилевой эволюции самого Баха, творческая траектория кото-

рого охватила фазы Высокого и Позднего Барокко. К середине XVIII века он оказался на самом пересечении двух эпох, поскольку ушёл из жизни в 1750 году, то есть как раз в центре этого пересечения.

Дело в том, что эпоха Просвещения, которую обычно соотносят со второй половиной XVIII века, при внимательном рассмотрении оказывается состоящей из двух больших периодов примерно сорокалетней протяжённости: 1730–1760-е годы (в целях дифференциации мы называем данный отрезок Ранним Просвещением) и 1770–1800-е (в эволюционном и ценностном отношении то было поистине Высокое Просвещение).

В свою очередь, Раннее Просвещение, как период рождения и становления эпохи Просвещения в целом, в то же время являлось завершающей фазой Барокко, что позволяет с полным основанием именовать её Поздним Барокко, поскольку данная эпоха постепенно сходила с исторической сцены.

Это сорокалетие естественно делится на два приблизительно двадцатилетних этапа: 1730–1740-е годы проходили ещё при главенстве позднебарочной стилистики, а 1750–1760-е уже при всё более преобладающей значимости тех черт, которые в музыкальном искусстве чаще всего связывают с формировавшейся тогда ранней венской классикой.

Постепенно становившийся всё более очевидным исход эпохи Барокко в той или иной степени и по-разному затронул позднее творчество Баха. Чтобы конкретизировать сказанное, вкратце обратимся к двум последним произведениям Баха: **«Музыкальное приношение»** (1747) и **«Искусство фуги»** (1740–1750) – последним, поскольку к другим опусам композитор в это время только возвращался, создавая их окончательные редакции.

В очерке *«Sapiens»* говорилось о том, что два названных сочинения явили собой вершину композиторского мастерства, обобщив все сферы накопленного опыта полифонического искусства Возрождения (в основном в традициях нидерландской школы) и Барокко, как бы соединив их в единый, огромный «век контрапункта» и тем самым подводя его итоги.

Эта итоговая функция оказалась сопряжена с ощущением заката грандиозной эпохи, её неизбежного угасания. Отсюда в музыке последних опусов особая чистота звуковой ткани, её отрешённая красота и общая охлаждённость эмоционального тонуса (в связи с этим порой говорят о *«торжественном покое зимней ночи»*).

Автор словно прощается с уходящей жизнью, поднимая взор к Вечности. В «Искусстве фуги» завершающий контрапункт основан на темах хоралов «Из бездны бед взываю к Тебе» и «Все люди смертны», за которыми следует монограмма *BACH*, на которой изложение обрывается.

На сей счёт сын композитора Филипп Эмануэль пометил у последних тактов автографа: *«Над этой фугой, где в противосложении проводится имя **Бах**, автор скончался»*. То была красивая мистификация, поскольку Иоганн Себастьян прожил ещё полгода и, как считается в последнее время, закончил редактуру Мессы *h-moll*.

Но оставив столь дорогое ему сочинение незавершённым, с многозначительной подписью *BACH* в его конце, умудрённый жизнью композитор, возможно, хотел дать понять в канун своего исхода о естественном для него, как человеке, неведении перед лицом Божественного провидения.

* * *

Всё предыдущее, касающееся категории баховского *Universum*, подразумевало композиторское творчество. Теперь остаётся напомнить, что данная категория имела отношение и ко всему остальному в этой уникальной человеческой натуре. Бах был музыкантом Божьей милостью. Те, кто знал его искусство, единодушно признавали высшую степень природной одарённости.

Как музыкант-исполнитель, он отличался универсализмом навыков. Не говоря об исполнении на органе и клавесине, в чём Бах не имел себе равных (включая непревзойдённое искусство импровизации), он превосходно играл на скрипке, альте и лютне, а также владел рядом других инструментов.

Показательно в данном отношении, что Бах располагал чрезвычайно обширной домашней коллекцией музыкальных инструментов. В описи имущества, сделанной после его кончины, числилось 8 клавесинов, 3 скрипки, 3 альта, 2 виолончели, 2 виолы и лютня – и всё это служило композитору, проходило через его руки.

Помимо сочинения музыки и помимо сольного исполнительства, он был концертмейстером, кантором, капельмейстером (дирижёром), «музикдиректором», как в Германии тех лет именовали деятеля, который разучивал с певцами и инструменталистами различные музыкальные сочинения и руководил их исполнением, обычно играя при этом партию органа или клавесина.

Позволим себе на сей счёт пространное извлечение. Работавший бок о бок с Бахом в Лейпциге ректор школы св.Фомы, высокообразованный гуманитарий И.Геснер делает в 1738 году примечание к античному трактату «Наставление в ораторском искусстве», автор которого, Марк Фабий Квинтилиан, восхищается музыкантом, сопровождающим своё пение игрой на кифаре (струнный щипковый инструмент, родственный лире) и заодно отбивающим такт для других участников исполнения.

Всё это, Фабий, ты счёл бы совершенно незначительным, если бы мог восстать из мёртвых и увидеть Баха – как он обеими руками и всеми пальцами играет, скажем, на клавесине, который один заключает в себе множество кифар, или на органе, этом инструменте инструментов; как он пробегает по клавишам, здесь обеими руками, там – и ногами, извлекая целый сонм самых разных, но, тем не менее, взаимосогласованных звуков. Если бы ты видел, как он, исполняя то, что не могли бы сыграть, объединившись вместе, все ваши кифаристы и тысячи флейтистов, не только поёт мелодию, как певец, и играет свою партию, но одновременно следит за всеми остальными партиями и, окружённый полусотней музыкантов, держит всех их в порядке: одного призовёт к соблюдению ритма кивком головы, другого – выстукиванием такта но-

гой, третьего – предостерегающим пальцем; этому задаёт тон в высоком регистре, тому в среднем, а ещё одному в нижнем. И как он, сам исполняя труднейшую из всех партий, в то же время, даже при самом громком совместном музицировании, тотчас же замечает, когда и где что-нибудь нестройно – всех поддерживает, всё предупреждает, а если где-то был допущен промах, тут же восстанавливает согласие. И хотя я большой почитатель древности, однако полагаю, что в Бахе заключено множество таких людей, как Орфей и Арион.

Напомним, что согласно греческой мифологии, Орфей своим пением восхищал людей и богов, укрощал дикие силы природы, а с именем Ариона связана легенда о чудесном спасении – дельфин, зачарованный искусством певца, вынес его на берег.

Что же касается приведенного описания, то в нём, как видим, сквозит неподдельный восторг, подтверждающий, что Бах, как говорится, был музыкантом до мозга костей. Обсуждая его феноменальную музыкальность, стоит упомянуть присущее ему свойство, состоящее в том, что *«он терпеть не мог ничего половинчатого, незавершённого, несовершенного»* (немецкий публицист и издатель середины XVIII века К.Крамер).

В частности это касалось того, что Бах не переносил диссонансов, оставшихся без разрешения. Из множества сохранившихся на этот счёт полуанекдотических историй приведём одну, записанную тем же К.Крамером.

Вечером, когда Бах ложился спать, сыновья играли ему, и под музыку он отходил ко сну. Это бремя очень досаждало мальчикам. Филипп Эмануэль (о случившемся он сам мне рассказывал) однажды вечером, как только заметил, что отец стал похрапывать, прямо на неразрешённом аккорде убежал от клавесина. Ну, а отец сразу же проснулся от такого неблагозвучия. Диссонанс тревожит, терзает, истязает его слух. Сначала он подумал, что Эмануэль просто пошёл помочиться и сейчас вернётся. Но ничего подобного. Мучения нарастают. Тогда Бах встаёт с постели, ощупью пробирается в темноте к инструменту, берёт этот злополучный диссонирующий аккорд и разрешает его.

И если всерьёз, то, вероятно, у одного из писавших о композиторе были основания для утверждения: *«Бах, быть может, наиболее музыкальный из всех людей, когда-либо живших на земле»* (Я.Хаммершлаг, автор книги «Если бы Бах вёл дневник»).

* * *

Эта уникальная одарённость нашла своё выражение и в том, что он был совершенно незаурядным музыкантом-педагогом. Самым ощутимым результатом этой деятельности стали воспитанные им четверо сыновей, которые стали

видными композиторами своего времени (см. об этом в начале следующего очерка).

Другим памятником данного амплуа Баха является созданное им большое собрание музыкально-педагогической литературы. В этом направлении он стал первым классиком, а вслед за ним мы называем Шумана, Чайковского, Бартока, Прокофьева. Причём написанное Бахом представляет собой целый микромир, который начинается с различных серий пьес, предназначавшихся для начинающих музыкантов:

- маленькие прелюдии – из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (*BWV* 924–932), Шесть маленьких прелюдий (*BWV* 933–938), Пять прелюдий из коллекции Иоганна Петера Келлнера (*BWV* 939–943);
- часто исполняемые на клавире Восемь маленьких прелюдий и фуг для органа (*BWV* 553–560, возможно, сочинены не Бахом);
- 15 двухголосных (*BWV* 772–786) и 15 трёхголосных инвенций (*BWV* 787–801, у Баха трёхголосные пьесы фигурируют под названием *Sinfonia*);
- Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (числится по дополнительному списку произведений под №№ 113–132).

По последнему из названных сборников композитор приобщал к игре на клавесине свою молодую жену, любознательную и музыкальную, и многие из составляющих этот сборник двух десятков пьес вызывают сомнение в авторстве Баха, либо определённо приписываются другим композиторам (особенно часто второму сыну Баха – Карлу Филиппу Эмануэлю). Но как бы там ни было, отобранные рукой и по вкусу великого музыканта опусы составили начало классики музыки для детей.

Среди названных сборников, пожалуй, наибольшей художественной ценностью располагают две серии инвенций. И если два тома ХТК, насчитывающих 96 пьес – это макрокосмос человеческой личности первой половины XVIII века, то 30 инвенций – микромир детской и отроческой жизни того времени.

Композитор с большой чуткостью и любовью прослеживает особенности характера и эмоционально-двигательных проявлений, свойственных этому возрасту. Он отнюдь не избегает достаточно серьёзных состояний (*Sinfonia a-moll*, *BWV* 799, основанная на хорале «Христос лежал в пеленах смерти»), чаще всего переводя их в плоскость трогательных *lamenti* и подчёркивая черты хрупкости, беззащитности детской натуры.

112. *Sinfonia f-moll* (*BWV* 795)

А.Шифф (1.42)

Но господствует столь свойственная данному возрасту игровая настроенность, которая временами подаётся в пикантном ракурсе подражания светскому поведению взрослых. К примеру, в Инвенции *A-dur* (*BWV* 783), а также в двух *Sinfonia Es-dur* (*BWV* 791) и *g-moll* (*BWV* 797) посредством тонкости красок и штрихов, сопровождаемой изысканной мелизматикой, воспроизводится учтивый диалог неких персон.

111. *Sinfonia Es-dur* (*BWV* 791)
Г.Гулд (1.50)

Разумеется, во всей своей прелести мир детских игр предстаёт в подвижных пьесах. Особую поэтичность им порой придаёт высвечиваемая в танцевальных ритмах аура нежного лиризма.

110. Инвенция *a-moll* (*BWV* 784)
А.Шифф (1.17)

Но во всей своей непосредственности игровая стихия предстаёт в ситуациях прорыва неуёмно бурлящей энергии с её стремительной моторикой и задорной скерцозностью в опоре на фугатообразное изложение.

109. Инвенция *F-dur* (*BWV* 779)
А.Шифф (0.50)

И в завершение, о бескорыстии Баха в отношении искусства, когда он видел добросовестность, прилежание и настоящую заинтересованность ученика. Занимавшийся у него И.Кирнбергер как-то дал понять учителю, что вряд ли сумеет отблагодарить его за труды. Бах ответил: *«Дорогой мой Кирнбергер, не надо говорить о выказывании благодарности. Я рад, что вы хотите основательно изучить искусство звуков. Мне ничего от вас не нужно, кроме заверения, что в своё время вы будете стараться передать то, что получили от меня, тем людям, которые не довольствуются обыкновенным треньканьем»*.

Елена Казьмина (Тамбов)

Бахиана С.В.Рахманинова

Музыка Иоганна Себастьяна Баха — высочайший образец искусства Барокко. Она давно и прочно укоренилась в учебном и концертном репертуаре исполнителей разных специальностей. Своё место она заняла и в многоликом творчестве Сергея Васильевича Рахманинова. Определим это место, опираясь на «Литературное наследие» Рахманинова, на двухтомник воспоминаний о музыканте.

Произведения немецкого гения вошли в исполнительскую практику Сергея Васильевича с ученических лет, что закономерно, поскольку учебные программы Петербургской и Московской консерваторий были ориентированы на западноевропейский репертуар. По поводу распределения по годам обучения в классах фортепиано произведений Баха даёт представление Программа художественных предметов в Московской консерватории, изданная в 1883 году. В ней пьесы Баха встречаются с третьего курса младшего отделения — двухголосные инвенции, Французские сюиты (3-й курс); прелюдии Баха (4-й курс); прелюдии и фуги (уточнение — более лёгкие) и Английские сюиты (5-й). На старшем отделении (с шестого курса) изучаются как обязательные 3 прелюдии и фуги (по выбору педагога) из «Хорошо темперированного клавира». При этом к экзамену нужно приготовить две прелюдии и фуги из «ХТК». На шестом курсе педагог может предложить ученику также партиты, Итальянский концерт, Фугу *a-moll*, Токкаты *fis-moll* и *c-moll*, Английские сюиты. На седьмом курсе обязательно проходят Хроматическую фантазию и фугу, одну из токкат и фуг — *d-moll* или *a-moll* (по выбору). На усмотрение преподавателя предлагаются более сложные образчики их «ХТК», Токката и фуга *e-moll*, Прелюдия, фуга и Аллегро *Es-dur* в транскрипции Таузига. В экзаменационную программу должна входить одна из пьес Баха, наряду с тремя этюдами Шопена, сонатой Бетховена (из списка — соч. 27 №№ 1 и 2, соч. 31 № 3, соч. 53, соч. 54), а «*сверх того, две пьесы из числа пройденных в году*». Предвыпускной восьмой курс — последний, в Программе которого отмечены конкретные произведения Баха. Это — 6 прелюдий и фуг для органа, переложенные Листом, Фантазия и фуга для органа *g-moll* в переложении также Листа. Для обязательного изучения предлагается выбрать одну из перечисленных композиций. Одна из пьес Баха готовиться к экзамену [см.: 5, *235*].

В книге В. В. Крутова «Николай Сергеевич Зверев: личность, судьба, эпоха» напечатан фотодокумент — страница одного из экземпляров изданной в 1886 году Программы класса фортепиано за 5 курс с внесёнными чернилами изменениями. На листке фотодокумента зачёркнуты Английские сюиты Баха,

наряду с другими правками. Исходя из данного факта, можно сделать однозначный вывод о том, что в профессиональном образовании пианистов после 1886 года, в частности в Московской консерватории, происходило усложнение технических требований. При этом, со слов В. В. Крутова, «*изменения коснулись только младших классов — до пятого включительно*» [там же, *243*]

Какую информацию по рассматриваемой нами теме дают сохранившиеся афиши концертов, участником которых был Рахманинов?

Будучи учащимся младших классов Петербургской консерватории, в которой, как известно, вначале обучался Рахманинов, он исполнил двухголосную Инвенцию Баха *E-dur*. Речь идёт об ученических концертах 5 и 19 февраля 1885 года. Поскольку тональность Инвенции Баха указана только на первой афише (5 февраля), предполагаем, что в обоих случаях он играл одно и то же сочинение. Суждение основано на том, что вряд ли уважающий себя педагог допустит своего ученика, тем более третьеклассника, хотя и такого талантливого, как Рахманинов, к участию в концерте с новым произведением, на выучивание которого отводилось всего лишь две недели (временн***о***й интервал между датами приведённых концертов).

Произведения Баха входили и в программу обучения в классе Н. С. Зверева. На вопрос: что играл Рахманинов у Зверева? — полного ответа нет. Из сохранившейся программы ученического вечера 27 ноября 1885 года (первый год учёбы у Зверева) известна Прелюдия ля минор. Тогда же, на четвёртом курсе, в репертуар Рахманинова вошла Английская сюита ля минор. Примечательно, что её он исполнил перед Антоном Рубинштейном. Об этом памятном событии Рахманинов вспоминал: «*В первый год моих занятий у Зверева в Москву приехал Антон Рубинштейн. <…> пост директора Московской консерватории занимал едва достигший тридцатилетнего возраста Сергей Иванович Танеев. Он обратился к Антону Рубинштейну с просьбой оказать честь Московской консерватории и прийти послушать нескольких учеников. Рубинштейн приехал, и в торжественной обстановке, в присутствии всех учителей и учеников состоялся небольшой концерт. <…> Я играл ля-минорную Английскую сюиту Баха*» [6, *42–43*].

К выступлениям перед знаменитостями юный Рахманинов относился с восторгом и гордостью, о чём много позже сказал: «*Я не нахожу слов, чтобы выразить, каким импульсом для нашего самолюбия была возможность играть для величайших музыкантов Москвы и слушать их любезную критику, и как это воодушевляло нас*» [цит. по: 5, *269*]. Думаем, с таким же чувством он воспринял встречу с А. Г. Рубинштейном.

Со слов М. Пресмана, все учащиеся младшего отделения «*при переходе на старшее — профессорское, независимо от их природной одарённости, имели приблизительно одинаковую техническую музыкальную подготовку: все мы уже играли прелюдии и фуги Баха <…>*» [3, *185*]. За два года до перехода на старшее отделение консерватории Рахманинов как ученик Зверева имел в репертуаре Прелюдию и фугу *f-moll*. Её он исполнил на ученическом музыкальном вечере 19 ноября 1886 года, судя по программе концерта [см.: 1, *54*].

Продолжив обучение на старшем отделении теперь у А. И. Зилоти (VI класс), багаж студента-пианиста пополнила Прелюдия и фуга *Cis-dur* [см.: там же, 65]. Это сочинение Баха под пальцами Рахманинова звучало на ученических вечерах 3 октября и 6 ноября 1888 г. Несомненно, на старших курсах Рахманинов, продолжая участвовать в ученических музыкальных вечерах, мог исполнять и произведения Баха, но подтвердить или опровергнуть гипотезу не можем.

Определённую роль на восприятие и осмысление музыки Баха Рахманиновым, несомненно, сыграли «Исторические концерты» А. Г. Рубинштейна, включавшие в себя произведения ведущего представителя барочного полифонического стиля, выступления А. И. Зилоти, который был прекрасным интерпретатором и транскриптором музыки Баха. Может быть, в том числе и эти уважаемые Рахманиновым пианисты повлияли на умозаключение семнадцатилетнего Рахманинова, который произнёс мудрые слова, запомнившиеся Л. Д. Ростовцовой летом 1890 года, когда в Ивановке семейство Скалон познакомилось с Сергеем: «*Бетховена и Баха будем больше ценить и любить, когда станем старше*» [3, *241*]. От этой мысли протягиваются нити к сорокалетнему Рахманинову, исполнявшему сочинения Баха за рубежом, после того как покинул Россию.

Известные источники о жизни и творчестве Рахманинова не содержат информации о концертных программах, в которых он исполнял бы композиции Баха в период после окончания консерватории и до эмиграции в декабре 1917 года. В Хронографе концертных сезонов С. В. Рахманинова (1909–1943), составленном З. А. Апетян [7, *439–467*], зафиксирована Прелюдия из Кантаты № 35, которую интерпретировал Рахманинов-дирижёр в концерте 1 марта 1914 года в Москве [там же, *442*]. Это выступление можно было бы считать единственным исполнением произведения Баха именно Рахманиновым-дирижёром и именно до отъезда за границу. Однако в «Летописи жизни и творчества Рахманинова», составленной Вальковой, на афише от 1 марта, которую приводит музыковед в книге [2, *375*], указан только Концерт Вивальди, а не фрагмент из Кантаты Баха, хотя Концерт отмечен и в Хронографе. Не упоминает Баха и Эмилий Карлович Метнер в дневнике. Своё впечатление о Рахманинове-дирижёре он выразил такими словами: «*Вчера* [1 марта] *Рахманинов великолепно дирижировал. Но так как в программе были классики, Брамс и Вивальди, то был принимаем очень сухо*» [цит. по: 3, *127*]. Поскольку получить объяснение разночтению не удастся, постольку поверим, скорее, афише.

Начиная с концертного сезона 1918/19 года и следующее десятилетие почти ежегодно произведения Баха в исполнении Рахманинова слышали преимущественно публика в США. Анализ программ по Хронографу З. А. Апетян позволяет сделать такие выводы по 1920-м годам:

1. Рахманинов исполнял как авторские произведения Баха (Прелюдия *d-moll* их «Хорошо темперированного клавира»; Партита № 4 *D-dur*), так и транскрипции Бузони (Бах–Бузони Чакона).

2. После студенческих лет вернулся к исполнению Английской сюиты № 2 *a-moll*.

3. Впервые в программах появились органные сочинения Баха в переложении Бузони, Листа (Бах–Бузони Органные прелюдии № 3 *g-moll* и № 4 *G-dur*; Бах–Лист Органная прелюдия и фуга *a-moll*).

4. В сезон звучало чаще одно произведение (исключение — 3 произведения в сезоне 1924/1925 г.), редко сочинения повторялись.

5. В 1920-е годы были исполнены 9 композиций Баха.

В тридцатые годы предпочтение отдано транскрипциям Бузони и Листа органных произведений Баха, из них некоторые исполнялись в предыдущем десятилетии. Впервые познакомил публику со своей транскрипцией Прелюдии из Партиты для скрипки соло *E-dur* (сезон 1932/1933), а в следующем сезоне к Прелюдии добавил Гавот и Жигу (1933/1934). Два сезона подряд в программы был включён Итальянский концерт (1937/1938, 1938/1939). Это произведение Наталия Александровна Рахманинова внесла в список сочинений, которые, с её точки зрения, Сергей Васильевич играл лучше всего [см.: 4, *311*].

Кроме это, «баховский» репертуар в 1930-е годы пополнился Токкатой *e-moll*, Французской сюитой № 6.

В двух последних сезонах (1940/1941, 1941/1942) были повторена Органная прелюдия и фуга *a-moll* в транскрипции Листа, которую Рахманинов исполнял в сезон 1924/1925 года, а также Прелюдия, Гавот и Жига (Сюита) из Партиты для скрипки соло *E-dur* (1941/1942). Ещё раз Сюита прозвучала 15 февраля 1943 года в Луисвилле. После концерта вместе со Львом Конюсом и его женой Ольгой чета Рахманиновых приехала в Цинциннат. Здесь в доме Конюсов провели несколько часов перед поездкой в Ноксвилл, где состоялось последнее для музыканта выступление 17 февраля. Как вспоминала О. Конюс, отдыхая у них, Сергей Васильевич был «*в очень хорошем настроении, весёлый, разговорчивый <…>. Была очень уютная, спокойная атмосфера, и всем было радостно быть вместе*» [3, *231*]. Примечательно, что в концерте 17 февраля Рахманинов исполнил Английскую сюиту *a-moll*. Её исполнение стало четвёртым и последним из пьес Баха в карьере музыканта. Так замкнулось кольцо Бахианы Рахманинова-пианиста.

Для полноты картины добавим грамзаписи, осуществлённые фирмой «*Victor*»: Сарабанда из Партиты для клавира № 4 *D-dur* (16 декабря 1925 г.), транскрипции Рахманинова Гавота и Жиги из Партиты для скрипки соло *E-dur* (26 февраля 1942 г.) и Прелюдии из той же Партиты (27 февраля 1942 г.). К слову, запись Прелюдии была повторной. Её первый вариант записи в 1935 году не был выпущен.

Таким образом, список публично озвученных произведений Баха Рахманиновым в годы учёбы и после окончания консерватории, включая грамзапись Сарабанды, равен 20-и наименованиям. Исполнений с учётом повтора и грамзаписей— 42.

Целостно, компактно и наглядно изложенное отразим в таблице:

Концертный сезон	Произведения Баха	Место выступления
1885 5 и 19 февраля	Инвенция двухголосная *E-dur*.	Санкт-Петербугская консерватория, ученический концерт
1885 27 ноября	Прелюдия ля минор.	Московская консерватория, ученический концерт
1886 Январь или февраль	Английская сюита ля минор.	Московская консерватория, выступление перед А. Н. Рубинштейном
1886 19 ноября	Прелюдия и фуга *f-moll.*	Московская консерватория, ученический концерт
1888 3 октября, 6 ноября	Прелюдия и фуга *Cis-dur*.	Московская консерватория, ученические вечера
1918/1919	Бах–Бузони Чакона *d-moll*.	Швеция и Норвегия
1920/1921	Прелюдия (какая неизвестно), Бах–Бузони Чакона *d-moll*.	Америка
1923/1924	Английская сюита № 2 *a-moll*	Америка
1924/1925	Английская сюита № 2 *a-moll*, Прелюдия *d-moll* из «Хорошо темперированного клавира», Бах–Лист Органная прелюдия и фуга *a-moll*	Европа. Америка
1925/1926	Партита № 4 *D-dur*.	Америка
1925 16 декабря	Сарабанда из Партиты для клавира № 4 *D-dur*	Грамзапись компанией «*Victor*»
1927/1928	Бах–Бузони Органные прелюдии: № 3 *g-moll* и № 4 *G-dur*	Америка
1928/1929	Бах–Бузони Органные Прелюдии № 3 *g-moll* и № 4 *G-dur*	Америка. Европа
1930/1931	Бах–Бузони Органный хорал *g-moll*, Бах–Таузиг Органный хорал *A-dur*	Америка. Европа.
1932/1933	Бах–Рахманинов Прелюдия из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Европа. Америка
1933/1934	Бах–Рахманинов Прелюдия, Гавот и Жига из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Европа. Америка.
1934/1935	Бах Фуга (какая неизвестно) Бах–Таузиг Токката и фуга *d-moll*	Америка. Европа
1935 8 января	Бах–Рахманинов Прелюдия из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Грамзапись компанией «*Victor*» (не выпущена)
1935/1936	Бах–Таузиг Токката и фуга *d-moll*	Америка. Европа
1936/1937	Бах–Лист Органная фантазия и фуга *g-moll* Бах–Рахманинов Прелюдия из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Америка. Европа
1937/1938	Итальянский концерт Бах–Лист Органная фантазия и фуга *g-moll*	Америка. Европа
1938/1939	Итальянский концерт Токката *e-moll*	Америка. Европа
1939/1940	Французская сюита № 6 *E-dur*	Америка

1940/1941	Бах–Лист Органная прелюдия и фуга *a-moll*	Америка
1941/1942	Бах–Лист Органная прелюдия и фуга *a-moll* Бах–Рахманинов Прелюдия, Гавот и Жига из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Америка
1942 26 февраля	Бах–Рахманинов Гавот и Жига из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Грамзапись компанией «Victor»
1942 27 февраля	Бах–Рахманинов Прелюдия из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Грамзапись компанией «Victor»
1943 15 февраля	Бах–Рахманинов Прелюдия, Гавот и Жига из Партиты для скрипки соло *E-dur*	Америка, г. Луисвилл
1943 17 февраля	Английская сюита *a-moll*	Америка, г. Ноксвилл

Есть ещё одна область творчества Рахманинова, в которой он обратился к сочинению Баха. Речь идёт об упоминавшихся транскрипциях трёх номеров Партиты для скрипки соло *E-dur* — Прелюдия, Гавот, Жига.

Предлагаем некоторые аналитические наблюдения над скрипичным и фортепианным текстами Жиги.

В Жиге Баха за счёт тесситурного единства всей пьесы достигает лёгкости. В ней практически нет регистровых «перепадов», за исключением начала и завершения каждой из двух частей. Преобладание шестнадцатых длительностей придаёт движению устремлённость. С точки зрения интонационного материала у автора скрипичного оригинала выделяются несколько ведущих мотивов: первый (*a*) — нисходящее движение по тоническому квартсекстаккорду восьмыми длительностями (h^2–gis^2–e^2–h^1). Его можно назвать ядром пьесы, так как затактовая восьмая задаёт энергетический импульс, ровное движение восьмых — метрический пульс, а аккордовое движение станет основой для других мотивных образований.

Первому мотиву контрастирует второй (*b*) — гаммообразный взлёт шестнадцатыми длительностями, переходящий в следующий мотив (*c*), который в свою очередь контрастирует двум предыдущим ритмической формулой «две шестнадцатые и две восьмые» и по этой ритмической группе главным образом идентифицируется как самостоятельный мотив, поскольку его интонационное наполнение каждый раз иное.

Названные мотивы экспонируются в первых четырёх тактах. Они следуют друг за другом, далее объединяются фразой, основанной на поступенном движении от разных звуков в непрерывном потоке шестнадцатых (вариант мотива *b*), который завершается остановкой на 1 ступени. Во всей первой части это единственная ясно выраженная точка. Последующие 12 тактов представляют собой развивающий раздел с характерными для такого участка формы приёмами: секвенция, вариантный повтор (за счёт смены динамики, ритмоинтонационного изменения), уступами охват диапазона при движении к кульминации. Тематической основой раздела является четвёртый мотив (*d*), суммирующий в себе черты первых трёх — аккордовое движение шестнадцатыми длительностями или в ритме мотива *c*. Имеет свои варианты — движение по трезвучию, секстаккорду, по гармоническому обороту D_7–$T_{5/3}$.

Последние четыре такта первой части (тт. 13–16) — диалог мотивов *c* и *d*. Их изложение в разных регистрах — в высоком (*c*) и низком (*d*) — привносит в звучание игровой элемент, который усиливают широкие скачки (септима, секста) к вершине нисходящих поступенных мотивов (варианты мотива *b*).

Вторая часть Жиги типична для барочной двухчастной формы. Она развивает материал первой части. Обновление с первых тактов затрагивает мотивы *a* и *b*. Если в первой части они были разделены тем, что мотив *b* вводился скачком, то теперь контраст сглажен соединительной интонацией, повлиявшей и на ритм мотива *a* — не четыре восьмые, а три восьмые и две шестнадцатые. Сразу происходят модуляционные процессы: прозвучавший *H-dur* (мотив *a*), переосмысливается в доминанту (мотив *b*) и разрешается в титульную тональность (мотив *c*). Посредством отклонения в *fis-moll*, диатонической секвенции трезвучиями Бах осуществляет модуляцию в *A-dur* (т. 24), а посредством диатонической секвенции септаккордами возвращает *E-dur*. Заметим, что *A-dur* утверждается мотивом, которым заканчивается первая часть в *H-dur* — вариант мотива *b* в обращении, что придаёт завершённость восьмитакту. Но завершённость оказывается ложной, так как следует новый виток развития посредством диатонической секвенции септаккордами, приводящей к заключительному диалогу мотивов *c* и *d*, но квартой выше, чем в первой части. Смещение в сторону высокого и среднего регистров высветляет общий колорит и добавляет игривости окончанию пьесы.

Рассмотрим, как Рахманинов работает с текстом Жиги Баха.

В целом он полностью сохраняет текст, помещая его как ведущий мелодический голос в правую руку. «Досочинённые» Рахманиновым голоса либо имитируют, либо мягко контрастируют, либо дублируют верхний главный голос. Материал создаёт, исходя из синтеза полифонической и гармонической фактур, при этом главным ориентиром для Рахманинова является полифонический стиль Баха.

Комплексом приёмов Рахманинов акцентирует услышанную в музыке Баха игривость. Во-первых, Рахманинов «ломает» структуру мотива *a* — в верхнем голосе остаётся только ход по трезвучию (*a1*), а полностью мотив *a* проводит второй голос октавой ниже. Третий, басовый голос проводит мотив *a1* в октаву, но в этом случае мелодический ход по трезвучию становится основой доминантсептаккорда, которым транскриптор Рахманинов гармонизует мотив *c* скрипичного оригинала. Так, приёмом канонической имитации рождается полифоническая фактура, переходящая в аккордовую. Во-вторых, возникающий в разных регистрах один и тот же мотив (*a1*, *a*, *a1*) ассоциируется с игровым приём передразнивания. Рахманинов «играет» и со шрихом — в верхнем голосе *staccato – tenuto – legato*; в среднем голосе — *staccato – tenuto – staccato*; в басу — *staccato* – акцент – *staccato*. Акценты на первой, третьей, четвёртой и шестой долях придают игривость и мотиву *c*.

Игровой компонент Рахманинов как бы переносит и на исполнителя своей транскрипции, когда прибегает к приёму перекрещивания рук, поручая проведение темы (мотив *a*) левой рукой во второй октаве, в то время как правой

рукой пианист играет в первой октаве. Также использует приём передачи звуков одного мотива из одной руки в другую и обратно (т. 5).

Приёмом наложения темы во втором голосе на окончание первого четырёхтакта Рахманинов вуалирует устойчивость этого момента в тексте Баха, что связано с полифонической логикой выстраивания композиции. В развивающем разделе первой части полифоничность усиливается. Голоса обретают самостоятельность: в то время как в верхнем голосе повторяется мотив *d* приёмом «эхо» (*f – p*), нижний голос представляет собой секвенцию (тт. 5–6). Третий раз нижний голос проводит мотив *a*, продолжением которого становится каноническая имитация мотива верхнего голоса.

В мелодическом виде изложенную Бахом гармонию Рахманинов вертикализирует, при этом не отказываясь от полифонии. Так, в тт. 9–10 нижний голос в обращении имитирует верхний, секвенционно голоса смещаются вниз, а по вертикали возникает отклонение в *H-dur*, затем в *E-dur*. В гармонизации использует диатонические аккорды: T_7 $S_{5/3}$ $D_{5/3}$ $VI_{5/3}$. При подходе и на кульминации (тт. 11–12) — нереализованное отклонение вновь в *H-dur* оборотом $II_{6/4}$ – D_7.

В заключительном диалоге мотивов игривость танца (жиги) Рахманинов утрированно подчёркивает как нюансировкой (*p – f*), так и штриховыми и фактурными средствами — мотив *c1* изложен на *staccato* четырёхголосно, при этом «досочинённые» голоса по отношению в мелодии движутся параллельными секстаккордами вниз, что как бы противоречит своей массивностью ламентозной интонации верхнего голоса; мотив *d* — усилен октавами басов, образуя с верхним голосом расходящееся движение, при вариантном повторе напряжённость, присущая интонации уменьшённого трезвучия (в мелодии), подчёркнута пятиголосным аккордовым изложением.

Задора первой части добавляют неожиданно возникающие акценты на слабых долях.

Во второй части больше в движении достигается упругости благодаря превалированию в нижнем голосе ритмической группы из трёх восьмых. Игривость усиливается за счёт скачков в нижнем голосе, пространственных эффектов (голоса то сближаются, то удаляются друг от друга). Изящно в мелодии на *staccato* в нюансе *p* звучит диатоническая секвенция трезвучиями, ремаркой *leggiero* Рахманинов закрепляет её характер. Наоборот, когда в мелодии звучит диатоническая секвенция септаккордами (тт. 25–27), нижний голос своим целенаправленным восходящим движением скачками придаёт эпизоду устремлённость.

Таким образом, можно констатировать, что Рахманинов на основе баховского текста создаёт произведение, в котором сохраняет логику баховской музыкальной формы, достигает рельефности фактурного рисунка, а внесённые в текст оригинала детали (штрихи, нюансировка), сочинённые голоса не противоречат, а «реконструирует» жанровый подтекст пьесы — юмореска.

Литература

1. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873–1899. – Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. – 276 с.

2. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2: 1900–1917– Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. – 580 с.

3. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / Сост, ред., предисл., комм. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – Т. 1. – 528 с.

4. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / Сост, ред., предисл., комм. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. – Т. 2. – 666 с.

5. Крутов В. В. Николай Сергеевич Зверев: личность, судьба, эпоха: монография. – Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2019. – 344 с.

6. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – Москва: Изд-во АСТ, 2017, – 320 с.

7. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3 / Сост.-ред., авт. вступит. статьи, комм., указ. З. А. Апетян. – Москва: Сов. композитор, 1980. – 573 с.

Наталья Смирнова (Саратов)

Противоречия аутентики и возможности активизации в учебном процессе

Основным побудителем возникновения статьи стали противоречивые высказывания по поводу исторически обусловленного исполнительства, появившиеся в последнее время. Дополнительным стимулом стала потребность осмыслить, почему старинная музыка не заняла достойного места в учебном репертуаре, в частности, в провинциальных консерваториях.

В наше время усиливается убежденность в том, что в триаде «композитор – нотная запись – исполнитель» центральное место должно принадлежать интерпретатору, что свидетельствует о возросшем интересе к личности. Практически так же решала вопрос музыкальная практика барокко. Творческая работа с нотной записью являлась прерогативой барочного исполнителя и нормой «открытого» выступления.

Парадокс заключается в том, что, с одной стороны, текст барокко несвободен, ограничен нормами и правилами, зафиксированными и признаваемыми музыкальным сообществом. С другой стороны, барочная запись обладает неопределенностью, обуславливающей вариативность: исполнитель свободен в выборе расшифровки и свободы маневрирования. Скупость и схематизм нотной записи становятся предпосылкой инициативы и субъективного волеизъявления исполнителя.

Барочное искусство XVII и XVIII веков отражено в творчестве множества уникальных мастеров. Академические вузы используют сборники клавесинных пьес, которые представляют переложения для фортепиано с комментариями и предложениями редакторов. Большинство пьес соединены в сюиты танцевального и программного характера, «исповедуют» неписанное правило того времени, они не слишком продолжительны, не слишком утомительны и не слишком серьезны.

В статье будут использованы понятия – нотный текст, исполнительский текст, система обучающихся приемов.

Одним из краеугольных в музыковедении, педагогике и исполнительском творчестве является понятие «текста».

Нотный текст определяется как система графических знаков, фиксирующих временно́е звучание произведения, благодаря которой композитор способен «объективировать» собственные художественные идеи. Р. Ингарден подчеркивал неминуемую схематичность при любом определении текста, «но следует еще раз продумать, что в нем установлено однозначно, а в чем оно недоопределено» [1, *550*]. В наше время эти «сомнения» усиливаются, так как иссяя-

кает вера в теоретические источники, которые раньше воспринимались как непререкаемые устои, обеспечивающие грамотную интерпретацию. В последние годы дух эксперимента и свободного поиска превосходит буквализм. Барочное произведение невозможно услышать в исторически достоверной, задуманной автором конфигурации. Если исполнитель хорошо «читает» нотные и метрические знаки, для него остаются не до конца проясненные элементы.

Интерпретация, зафиксированная в аудиозаписи, создает новую реальность – *исполнительский текст*, который анализируется так же как нотный текст. В данном случае исполнительское искусство понимается нами как автономный творческий акт, как особая форма общественного сознания, вид художественного отражения действительности. Исполнитель «проецирует» себя, использует собственные технические и артикуляционные возможности, реализует личные субъективные звуковые идеи. В этом случае отмечаем субъективность исполнительского «перевода», где в большей степени актуализируется оригинальность, артистизм, свобода самовыражения. Так, он выполняет функцию актуализации нотного текста, где он выступает в роли комментатора и переводчика. В некотором случае помогает программа, выраженная в заголовке, в других случаях, она не помогает и даже мешает, если в тексте присутствуют внемузыкальные компоненты, которые затрагивают связи музыки с другими видами искусств[30].

Кроме того, иллюстративные и предметно-понятийные заголовки вступают в противоречие с невербальной формой организации музыки, которая не предполагает однозначных толкований.

В разноречивой обстановке барочное искусство утверждает собственные позиции, главный смысл которых в том, что музыкальные произведения не должны становится неподвижным «экспонатом» музейного хранения.

Клавесинная музыка относится к траектории, охватываемой общим понятием *аутентичного исполнительства***.** Как многие понятия музыковедения, оно обладает разными значениями. Широкий смысл – «исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и на основе музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке мелизмов и *basso continuo*, о системе темперации и эталоне высоты, о принципах реализации динамических и агогических акцентов и т. п.» [2, *59*].

Этимологически слово *autentica* связано с прилагательными «подлинный», «достоверный», «истинный», «действительный», «настоящий» и «реальный». Приведенная выше дефиниция кажется многофункциональным, однако она не расшифровывает, что скрывается за определениями «действительный», «неподдельный», «настоящий», «реальный».

Понятно, что единственно «правильной» интерпретации не существует, каждый исполнитель становится автором субъективного варианта. Авторского

[30] В барочной музыке используется обширный пласт накопленных приёмов и средств, способных отразить типические образы, связанные или не связанные с общим комплексом взаимодействия вербальных и не вербальных искусств.

оригинала в барочной музыке не существует по объективным причинам (отсутствие аудиозаписи), но это в любом случае могло бы считаться одним из возможных прочтений нотного текста, но не «эталонной», «истинной» интерпретацией. История искусства свидетельствует, что в разное время требования буквального следования подлиннику перемежались общественными запросами по поводу «совершенствования» оригинала.

Невозможно не заметить, что аутентичное исполнительство в наше время приобрело знаковый символ, так как решило множество стратегических и тактических задач: позволило восстановиться в концертной практике сегодняшнего дня сочинениям XVI, XVII и XVIII веков, реконструировать «забытые» инструменты, обеспечить современное клавесиностроение, актуализировать традиции профессионального обучения, эффективно пролонгировать новые исследования в области старинной музыки. Это образует обширное пространство, характеризуя широкий смысл понятия «аутентики».

Узкий смысл аутентики актуализирует понятие «исторически осведомленная исполнительская практика *(historically informed performance practice)* или исторически информированное исполнительство *(historically informed performance)*» [3, *48*]. Это понятие также вызывает дискуссии. Выделим одну из причин, для чего проанализируем Санкт-Петербургский международный фестиваль «*Early music*», который ориентирован на европейскую школу исторически-достоверного исполнительства.

У этого художественного направления есть современный «слоган»: разрушаем стереотипы, обнаруживаем неизвестное, показываем незнакомое, вырабатываем новое восприятие старинной музыки. Вместо теоретической концепции и однозначной программы, определяющей становится магия исполнительского мастерства, которая не просто верно передает тот или иной аффект в согласии с соответствующей эпохой, но, что весьма существенно, способна вызвать этот аффект в современном слушателе.

Фестиваль основан в 1998 в Санкт-Петербурге, однако по происшествии двадцати пяти лет практически не заметна перемена в общественных взглядах. Истоки вскрывает А. Решетин[31] в интервью «Вперёд в прошлое», где подчёркнута парадоксальность ситуации. Приведем его крайне пессимистический прогноз: «При невероятном размахе жизни старинной музыки, при том, что она заняла свою нишу на музыкальном рынке (что само по себе крайне неоднозначно), мы наблюдаем стагнацию» [4].

Более оптимистичный взгляд представляют В. Шекалов и Н. Калентьева. Первый подчёркивает: «Возрождённый для исполнения старинной музыки, клавесин вдохновил многих композиторов XX века – в первую очередь тех, кто тяготел в своём творчестве к неоклассицизму […] и таким образом вошёл в арсенал современных инструментов» [5]. Н. Калентьева ссылается на интервью Г. Леонхардта [6]. В Санкт-Петербурге он давал клавикордные, органные и клавесинные концерты французской и немецкой музыки XVI–XVII веков с

[31] Скрипач, основатель и художественный руководитель Международного музыкального фестиваля EARLYMUSIC и ансамбля «Солисты Екатерины Великой».

огромным диапазоном: «Немецкая часть программы охватила период от И. К. Керля и И. Я. Фробергера до В. Ф. Баха, т. е. от раннего барокко середины XVII в. до высокого барокко начала XVIII в.» [7, *130*].

Продуктивная деятельность в Москве началась во второй половине XX века, когда музыкант-авангардист А. Волконский решил предложить публике современные прочтения старинной музыки (1970). Он не считал себя аутентичным исполнителем «музейного» типа, не признавал стилизации «под старину». Для него было очевидно, что интерпретация – это живой и современный процесс осмысления музыки прошлого.

А. Любимов реализовал не осуществлённые намерения А. Волконского. Программы охватывали историю клавирной музыки от позднего Ренессанса до зрелого классицизма: «Без внимания не осталась ни одна национальная традиция, ни одна значимая фигура» [7, *132*]. Напрашивается очевидный вывод, что исполнительские достижения опережали аутентичные тенденции в образовании, где позже появились кафедры факультетов исторических клавишных инструментов.

Во многих вузах, в том числе, и в Саратовской консерватории, введены специальные факультативы для пианистов (орган, клавесин), проводятся мероприятия, пропагандирующие барочную музыку, используются проблемные семинары и т. д.

В то же время, мы не можем утверждать, что аутентика заняла достойное место в учебном процессе. Старинная музыка не особо привлекает внимание молодых пианистов, для неё не выработана система обучающих приёмов.

Правила интерпретации барочных произведений изложены в старинных трактатах о музыке XVII и XVIII веков. Насколько целесообразно пианисту их изучать как основополагающие документы и непререкаемые музыковедческие источники?

Н. Арнонкур, известный дирижёр и аутентист считал, что «нотация до XVII века включительно постоянно изменялась, а некоторые обозначения, уже считавшиеся с того времени – однозначными, вплоть до конца XVIII века всё ещё трактовались по-разному. Теперешний музыкант подробно играет записанное в нотах, не ведая, что математически точная нотация распространилась лишь в XIX веке» [8, *2*].

В частности, критерии «*неровной игры*» (*notes inègales*) фиксировали разницу между записью и реализацией. В качестве расхождения между конвенциальным[32] и свободным ритмом приведём обращение английского дирижёра Дж. Гардинера к обучающейся молодёжи: «В консерватории Вас учат играть все шестнадцатые одинаково. Но для меня это полная бессмыслица!» [9, *113*].

Музыкальная теория и исполнительская практика барокко трактовали инструментальные выразительные средства как целостный комплекс, все элементы которого взаимосвязаны (темп, метроритм, артикуляция, динамика, орнаментика). Действовал принцип взаимосвязи и взаимной обратимости: аффект обусловливал выбор средств выразительности, но и нотная графика указывала

[32] В данном случае, конвенциональный (лат. conventionalis) соответствующий нормам.

на основной аффект. Каждый из элементов мог указывать на характер остальных, как бы «достраивал» общую концепцию, а недостающие компоненты восполнялись грамотным исполнителем.

Клавирист анализировал тактовый размер и выявлял последовательности равных длительностей. Если они вдвое короче знаменателя тактового размера, то два соседних звука приобретали права «неравенства» – первый удлинялся, второй укорачивался. В других случаях существенная перефокусировка использовала дважды заострённый пунктирный ритм.

В качестве примеров используем две пьесы Ф. Куперена, где парадоксально интерпретируется данное правило. Пьеса «Любимая» – «*La Favorite*» – при темпе 2/2 (перечёркнутое 4/4 означает *alla breve*) изложена восьмыми при словесном указании «*Gravement, sans lenteur*», что означает «Серьёзно, без медлительности». Пунктирное «освежение» ровной записи придаст пьесе нежный и чарующий характер, который усиливается во второй части пьесы разными орнаментами.

Другой вариант исполнительского прочтения наблюдаем в пьесе «Жига» – «*Gigue*». Здесь принципиально иные «установочные» данные: 6/8, оживлённый темп «*Vif*» («*Risoluto*»), с отчётливой артикуляцией *accentuato*. Ритмическая запись, которая ассоциируется с излюбленным Р. Шуманом триольным пунктиром, большое количество украшений, мордентов (*pralltriller*), не даёт возможности применить правила «неровной нотации».

Понятно, что трактовка *артикуляции* в барочной записи как расчленённости звуковой ткани считается приоритетной. Однако, в то же время, она должна «принимать» правила исполнительской практики, где обеспечивает действия по звукоизвлечению и разнообразию штриховой палитры. Воспользуемся определением М. Имханицкого: «Поскольку артикуляция есть степень чёткости произношения, и словесного, и музыкального, её сущность определяется в первую очередь соотношениями степени энергии звукообразования – за счёт чередования твёрдости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании» [10, *215*]. Двойственность барочной артикуляции обуславливает две разновидности: фонетическую и мотивную. Им соответствуют две функции: фонетическая (технико-акустическая) и мотивная (связно-разделительная).

В данном случае выделим современную тенденцию обучающихся приемов – деаккумуляцию знаний – «стратегический подход, связанный с сознательным принципиальным абстрагированием от имеющихся знаний в отношении исследуемого» [11, *99–100*]. Этот академический подход «начинать каждый раз с чистого листа» целесообразен, однако должно быть понятно, почему этот подход необходим и какие критерии ему соответствуют.

Звуковые задачи современного пианиста определяются вычленением динамической плоскости из неограниченных акустических возможностей фортепиано. Этот технико-акустический аспект артикуляции реализуется в мелкой пальцевой чёткости с минимальным участием других частей игрового аппарата. В то же время, данный критерий не однозначен, так как в барочном искусстве

клавишные инструменты признавались взаимозаменяемыми, требовавшими разной артикуляции: клавесинный укол или щипок, клавикордное туше с имитацией вибрато *bebung*, плотный нажим и осознанная регулировка звучности, характерная для фортепиано.

Исполнительские действия, обозначающие связно-разделительную и фонетическую артикуляцию, меняют акустические параметры. Барочные приёмы не позволяли филировать звук, так как эта нюансировка приводила к исчезновению «материального» результата. Аналогично не могли использоваться силовые приёмы[33], которые показывали абсурдность в акустическом и техническом отношениях. В то же время применялась филировка звука в верхней части хода клавиши, благодаря дифференциации артикуляционных качеств: мягкости и жёсткости, лёгкости и тяжести, быстроты и замедленности нажатия.

Обратимся для примера к клавесинным пьесам Ж. Ф. Рамо[34]. Вначале определим заданные барочным временем установки.

Старинная традиция определяла, что композитор может ставить и указывать при ключе на один знак меньше, чем того требует тональность.

Отметим, что в то время не использовались чересчур быстрые или слишком медленные темпы. Поэтому темповые границы разных пьес Ж. Ф. Рамо следует расшифровывать между *andante* и *allegro moderato*.

Французские мастера, в том числе и Ж. Ф. Рамо, пользовались собственной системой мелизматики. Однако, если они составляли специальные таблицы расшифровки, то, как правило, там были представлены часто встречающиеся случаи. Отталкиваясь от заданной установки «начинать с чистого листа», клавирист трансформирует «правильные» приёмы, даже изменяет основной темп для свободного волеизъявления или импровизации. «Реальное, овеществлённое звучание должно вносит существенные коррективы в темп воображаемого звучания» [12, *84*].

Немногие словесные указания автора напечатаны на французском языке. Однако есть редакторские указания, в том числе проставлена аппликатура (итальянские термины, общеупотребительные знаки).

«Перекличка птиц» – «*Bird call*». Комфортный темп *Allegretto moderato*, размер 2/4. Образ создаётся поочерёдным движением двух рук с однотипными интонациями, украшенными неперечёркнутыми мордентами. Используется тактовая асимметрия, пятитактовые фразы трижды поднимаются вверх. При этом углубляется динамический уровень от *piano leggiero* до *mezzoforte*, появляется замысловатое фигурационное движение с прыжками. Начальный *e-moll* сменяет *G-dur* с подъёмом динамики до *ff*. Резкие контрасты и убыстрённое движение тридцатьвторых, а также чередование отрывистой и связной игры ассоциируется с птичьим гомоном.

---

[33] Отказ от силовой игры трактуется как исключение весового плечевого давления, что неадекватно конструкции старинных инструментов: щипковое звукоизвлечение, сцепление плектра со струной в верхней части хода клавиш, малый объём, вес, ход клавиш.

[34] Рамо Ж. Ф. Избранные клавесинные пьесы / Ред. Н. Копчевский. М.: Музыка, 1964. 49 с.

«Нежные жалобы» – «*Tender lamentations*». Совершенно другой выразительный план: темп *Andantino*, форма рондо, связная артикуляция, невысокий динамический уровень, разные типы украшений в двух руках (перечёркнутые и неперечёркнутые) создают психологическую подтекстовку. Эпизоды немного меняют звучность благодаря полифоническим подголоскам.

«Курица» – «*Chicken*». Ассоциации проявлены в подвижном темпе *Allegretto*, в характерной подтекстовке, имитирующей кудахтанье курицы, в сухой отрывистой артикуляции с множество мордентов и в главном изобразительном элементе – восходящем арпеджио по трезвучию *G-dur*.

В качестве выводов.

1. Целостность системы обучающихся приёмов определяет художественное впечатление в целом и направление исполнительской интерпретации в частности. Звуковой идеал барочного клавирного исполнительства не является однозначным, «динамика его развития определяется взаимодействием двух принципов: принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приёмами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля» [13, *32*].

2. Противоречия аутентики обусловлены невозможностью «точного» и одновременно адекватного исполнения. «Нотный текст — объект константный и постоянный, однако он не является замкнутой на выполнении авторских указаний системой, требующей единственного и однозначного исполнительского прочтения. Он в обусловленных границах открыт для субъективного индивидуального восприятия, порождающего вариативный способ актуализации исполнительских текстов» [14, *38*].

3. В образовательном процессе важно формировать у молодых исполнителей способность ориентироваться в проблемном поле современного музыкознания и музыкальной педагогики, для чего обеспечить свободное обращение с теоретическим знаниями и практическими умениями.

Литература

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Иностранная литература, 1962. 570 с.

2. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополнения Л. О. Акопяна. 2-е изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.

3. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

4. Решетин А. Вперед в прошлое [Электронный ресурс] // Интернет-проект ClassicalMusicNews.Ru 2006. Дата интервью 03.10.2017 / https://www.classicalmusicnews.ru/articles/vpered-v-proshloe/ (дата обращения 05.02.2023).

5. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). СПб.: Наука, САГА, 2008. 255 с.

6. Leonhardt G. An Interview // The English Harpsichord Magazine. 1974. Vol. 1. № 2.

7. Калентьева Н. В. Клавесинное искусство Санкт-Петербурга на современном этапе: серии и циклы концертов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2013. № 1 (33). С. 130–134.

8. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / Перевод по изданию: Nikolaus Harnoncourt. Musik als Kkangrede. Wege zu einem neuen Musikverstandnis» [Электронный. Ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/book/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html.

9. Гардинер Дж. Э. Пусть русские играют Моцарта, как им нравится? // Советская Музыка. 1991. № 12. С. 112–114.

10. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е, исправд. и дополн. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. 232 с.: нот.

11. Штейн С. Ю. Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. 2019. № 1. С. 98–107.

12. Храмов В. Б. Нотный текст как документальная основа музыкального образования // Культурная жизнь Юга России. 2014. №1 (52). С. 81–84.

13. Калентьева Н. В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. СПб., 2020. 35 с.

14. Смирнова Н. М. Нерешенные загадки бетховенских текстов для фортепиано // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 3 (9). С. 33–41.

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Очерк восьмой

Аркой к исходному очерку с его словом ***predict*** для завершающего очерка само собой напрашивается определение ***postict*** (*постыкт*, встречается и написание *постикт*, *постъикт*) – слово, которое изредка употребляется в латыни, итальянском, немецком и английском языках. В музыкальном искусстве оно означает элемент структуры мотива, идущий после акцента (икта).

Если первый очерк начинался с обзора тех, кто предшествовал Иоганну Себастьяну в династии Бахов, то теперь, открывая данный очерк, обратимся к тем, кто следовал за ним в этом семействе.

Если присмотреться к родословной крупнейших композиторов Европы всех времён и народов, то обнаружится, что у них либо вовсе не было детей, либо их потомство не обнаруживало серьёзных музыкальных дарований.

Единственное исключение из этой закономерности составил И.С.Бах – четверо его сыновей снискали в качестве композиторов достаточно широкую известность. И если их отец был самым значительным из завершителей эпохи Барокко, то они оказали существенное влияние на музыкальный процесс начального периода следующей эпохи, став непосредственными предшественниками венских классиков.

Чтобы избежать путаницы, современники часто именовали этих четверых по тем городам, где они работали:

- Вильгельм Фридеман или «галльский» Бах (был связан с городом Галле, 1710–1784);
- Карл Филипп Эмануэль – «берлинский» или «гамбургский» Бах (1714–1788, его третье имя в русскоязычной литературе передавали также как Эммануил и Эммануэль);
- Иоганн Кристоф Фридрих или «бю́ккебургский» Бах (1732–1795, иногда второе имя пишут Христоф);
- Иоганн Кристиан – «миланский» или «лондонский» Бах (1735–1782, можно встретить и написание Христиан).

Менее заметным из них был **Иоганн Кристоф Фридрих** и, будучи по возрасту предпоследним из знаменитых братьев, тем не менее, дольше них удерживал черты переходного стиля от Барокко к Просвещению, хотя в своих клавирных сочинениях он более других приблизился к стилю Моцарта.

Вильгельм Фридеман, самый старший из братьев, оказался самым неудачливым в своей музыкальной карьере, а стилистически метался из крайности в крайность: либо усложнённые полифонические опусы в манере отца или

изящество сладкозвучного рококо, либо представал «мятежным гением», необузданным в порывах и порой предвосхищающим искусство романтиков.

Иоганн Кристиан – единственный из потомков великого Баха, о котором можно сказать, что он был человеком счастливой судьбы. Как носитель безусловно нового миросозерцания, он всецело посвятил себя светской музыке, оказав влияние на раннего Моцарта настолько, что сложилось правомерное мнение: *«Ни один композитор этого времени не писал так "по-моцартовски", как Иоганн Кристиан Бах»* (Э.Бюкен).

Его вольной артистической натуре был очень созвучен «детский нрав» нарождавшейся эпохи Просвещения, потому так характерны для его музыки были обаятельнейший «наив», игровое начало, радужная окрашенность и особая нежность тона с соответствующей ролью пасторальных мотивов.

126. *И.К.Бах*
Концертная симфония *E-dur* – II часть
Э.Халстед (1.48)

И всё-таки, пожалуй, наибольший интерес представляет наследие второго по счёту из четверых. **Карл Филипп Эмануэль** в лучших своих произведениях уже несомненно вписывается в круг представителей венской классики. Его можно считать ведущим представителем того течения в музыкальном искусстве, которое в параллель литературе Просвещения именуется сентиментализмом и которое утверждало право на открытое выражение сильных чувств.

Многое роднило композитора с образным миром литературного движения «Буря и натиск»: страстная патетика, горячая экспрессия, взвихренно-импульсивный склад, что в частности вызвало необходимость в ярких динамических контрастах и смелых модуляциях. В этом стиле легко улавливаются предвосхищения музыки Бетховена, который в молодости самым внимательным образом изучал фортепианные сочинения Филиппа Эмануэля и высоко ценил их.

127. *К.Ф.Э.Бах*
Симфония № 2 – I часть
Х.Кох (0.55)

128. *К.Ф.Э.Бах*
Концерт для флейты с оркестром – III часть
К.Мэллон (0.53)

Итак, возвращаясь к истории музыкальной династии Бахов, находим, что её шестое поколение составили главным образом сыновья Иоганна Себастьяна, занявшие достойное место в европейской музыке середины и второй половины XVIII века. Из четверых знаменитых сыновей Иоганна Себастьяна только так

называемый бюккебургский Бах (Иоганн Кристоф Фридрих) оставил сына, ставшего относительно известным музыкантом.

То был внук Иоганна Себастьяна **Вильгельм Фридрих Эрнст** (1759–1845) – последний профессиональный музыкант в роду Бахов. Находясь в отблесках династической славы, а по стилистике, в сущности, не выходя за пределы XVIII века, он был обречён на то, чтобы его творчество оценивали как *«незначительное»*.

Таким образом, в седьмом поколении музыкальный род Бахов иссяк – сам Иоганн Себастьян принадлежал к пятому поколению. Тем не менее, на протяжении двух столетий этот род давал Германии видных музыкантов, чьи имена можно найти в справочниках и энциклопедиях. Только по отцовской линии Иоганна Себастьяна знаменитая династия насчитывает 53 представителя.

И.Форкель, автор первой монографии о композиторе, хорошо знавший его сыновей, утверждал, что *«среди шести поколений Бахов едва ли можно найти двух или трёх человек, которых природа не наделила блестящим музыкальным дарованием и для которых занятия музыкой не стали главным делом их жизни».*

Как видим, династия Бахов – явление совершенно уникальное само по себе и уникальное тем более, что в его рамках возник уникум Иоганна Себастьяна. Звуковым символом этого музыкального семейства стало буквенное начертание их фамилии. Монограмму *B-A-C-H* в качестве мотива из четырёх нот впервые использовал именно Иоганн Себастьян в ряде своих произведений, в том числе в Сарабанде из Английской сюиты № 6.

После него во второй половине XVIII столетия фуги на данную тему сочиняли И.К.Бах и И.Л.Кребс. В XIX–XX веках этот мотив стал едва ли не самым распространённым в мировой музыкальной практике. Им воспользовались Ф.Лист, Н.Римский-Корсаков, М.Регер, Ф.Бузони, А.Шёнберг, А.Веберн, К.Пендерецкий, Э.Денисов, С.Губайдулина, Р.Щедрин, А.Шнитке, А.Пярт и многие другие.

* * *

В предыдущем очерке рассматривалась характерная для творчества Баха всеохватность амплитуды стилей творчества прошлого и его современности. Но оказывается, что к сказанному тогда необходимо присоединить запрограммированный великим композитором широкий спектр стилевых прогнозов на будущее.

Следовательно, располагая колоссальными художественно-историческими запасами прошлого и своего времени, Бах, вместе с тем, прокладывал пути в будущее. Незримо – в тех своих творческих завоеваниях, которые стали в последующем совершенно необходимым фундаментом мировой музыкальной культуры, войдя в её плоть и кровь абсолютно неотъемлемым компонентом, а самоочевидно – в прямом предвидении отдельных стилей и направлений, которые начали развиваться с середины XVIII века.

Естественно, что прозрения композитора более всего касались той эпохи, которая шла на смену баховскому времени – имеется в виду *эпоха Просвещения*.

Что-то в данном отношении накапливалось только подспудно. Допустим, со всё большей отчётливостью формировалась тонально-аккордовая система с регламентированным распорядком функций, сводом модуляций и типами кадансирования – всё то, что позволило Бетховену дать своему великому предшественнику титул *«праотец гармонии»*.

Или такой момент. Будучи хорошо знаком с прообразом фортепиано (Бах тесно общался с создателем его немецкой модели И.Г.Зи́льберманом), композитор в своём творчестве чутко предугадывал его огромные перспективы, внутренним слухом уже как бы создавая многое в своей клавирной музыке для этого инструмента будущего – не случайно его клавирные сочинения чаще всего исполняют на фортепиано.

Что касается индивидуальных стилей постепенно формировавшейся тогда эпохи Просвещения, то достаточно назвать характерные для её музыкального искусства четыре фигуры.

В клавирных Партитах № 1 и № 5 намечается манера сонат *Д.Скарлатти* с их миниатюризмом и игровым складом. № 78. Заключительный хор из «Страстей по Матфею» предвосхищает скорбные хоры оперы *Глюка* «Орфей и Эвридика», а № 3. Ария альта из Кантаты № 34 – характерные свойства его оперной кантилены.

В пересказе немецкого музыкального критика И.Рохлица известна история о *Моцарте*, который, находясь в Лейпциге, услышал один из баховских мотетов.

Моцарт знал о Бахе скорее понаслышке, чем по его сочинениям. Едва хор пропел несколько тактов, как он насторожился; ещё несколько тактов – и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение закончилось, он радостно воскликнул: «Вот у кого есть чему поучиться!» Ему рассказали, что эта школа, в которой Бах когда-то был кантором, как святыню хранит полное собрание его мотетов. «Это замечательно! – откликнулся Моцарт. – Покажите их!» Но партитур этих произведений не было; тогда он попросил дать ему расписанные голоса. Было сущим удовольствием наблюдать, как Моцарт поспешно садится, раскладывает вокруг себя эти голоса и, забыв всё на свете, не встаёт с места, пока тщательно не просмотрит всё, что имелось из произведений Баха. Он выпросил себе копию нот и очень ценил её.

Баховская Месса *A-dur* (*BWV* 234) явственно намечает координаты духовной музыки Просвещения, в русле которой работал и Моцарт. А то, что заложено в XV части Мессы *h-moll (Et incarnatus est)* напрямую отзовётся в *Lacrimosa* моцартовского Реквиема: столь же возвышенное *lamento* с контрапунктом двухзвучного мотива-стона у скрипок с такими же щемящими задержаниями.

Причём это стало определённым архетипом выражения состояний скорби для музыки вплоть до конца XX века (см. целый ряд эпизодов Реквиема В.Артёмова, 1989 год).

Медленные части клавирных концертов *E-dur* (*BWV* 1053) и *A-dur* (*BWV* 1055) акцентированной утончённостью изящества лирического изъяснения предвосхищают подобное у позднего Моцарта. И создаётся впечатление, что в своих фортепианных фантазиях он отталкивался от блистательного артистизма клавирных вещей типа Прелюдии *Es-dur* из ХТК II, Токкаты из Партиты № 6 и Фантазии *c-moll* (*BWV* 906).

Бетховен в высшей степени ценил творчество Баха, называл «Хорошо темперированный клавир» своей музыкальной Библией, поэтому нет ничего удивительного в том, что *Allegri* из клавирных токкат *c-moll* (*BWV* 911) и *e-moll* (*BWV* 914) подготавливают энергетику бетховенских сонат, начальная часть диптиха Фантазия и фуга *c-moll* (*BWV* 906) закладывает зёрна бетховенского «экспансионизма» жизненных битв, а от Жиги из Английской сюиты № 6 протягиваются нити к поздним скерцо Бетховена.

* * *

Перемещаясь в XIX столетие, находим, к примеру, такие намечаемые блики *Романтизма*, как поэтика лирической раскованности (Аллеманда из клавирной Партиты № 4), мучительные блики острого психологизма (речитативы №№ 24 и 25 из «Страстей по Матфею» с фразой Иисуса *«Душа моя скорбит смертельно»*) или сфера романсной культуры (вплоть, как это ни парадоксально, до чувственных акцентов так называемого жестокого романса – см. I часть Сонаты для скрипки и клавесина № 4).

Если брать конкретные имена, то следует начать с *Шуберта*. В Увертюре из клавирной Партиты № 4 можно уловить характерные для него мажоро-минорные мерцания, а в среднем разделе Арии баса из Кантаты № 211 – интонационные обороты времён вокального цикла «Прекрасная мельничиха».

Ещё более уникальна в этом смысле начальная Ария сопрано из Кантаты № 202, поразительно близкая к *«Ave Maria»* (особенно по фактуре сопровождения) и в то же время созвучная Арии Далилы из оперы Сен-Санса. Другой пример подобной «двойственности» – № 3. Ария из Кантаты № 82, которую в равной мере можно соотнести с вокальной лирикой как Шуберта, так и Брамса.

Флюиды будущего музыкального бидермайера, свойственного *Мендельсону*, можно почувствовать в Сицилиане из Сонаты для флейты и клавира *Es-dur* (*BWV* 1031), а предвещание мощного жизнеутверждающего заряда Увертюры к «Нюрнбергским мейстерзингерам» *Вагнера* в Увертюре из оркестровой Сюиты № 3, к чему можно присоединить аффектированную патетику отдельных страниц музыки Баха, подхваченную *Листом*.

В практике музыкального искусства эпохи Барокко есть немало разнообразных примеров программности. Единственное баховское сочинение подобного рода представляет немалый интерес в том отношении, что ввиду подробно

прописанного сюжета оно за столетие с лишним предвосхищало аналогичные опыты романтиков и прежде всего «Фантастическую симфонию» *Берлиоза*.

В самом деле, его написанное для клавира «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (*BWV* 992, встречается и название «Каприччио на отъезд любимого брата») – это развёрнутый музыкальный рассказ по поводу действительного случая, хроника в шести частях с развёрнутыми подзаголовками:

- № 1, *Arioso. Adagio* («Ласковые увещевания друзей не пускаться в дорогу») – нежная элегическая риторика с фигурами доброго участия и соболезнования;
- № 2, *Andante* в виде фугато («Изображение разных казусов, которые могут произойти на чужбине») – настоятельные обращения к отъезжающему уже с более горестной интонацией;
- № 3, *Adagissimo* («Всеобщая печаль друзей») – скорбное *lamento*, хроматизированная ниспадающая мелодия с синкопированным рисунком («капель слёз»);
- № 4, *Largo* («Сетования друзей: ничего не поделаешь – приходится прощаться») – аккордовая интермедия, выводящая из состояния ступора;
- проникновенной грусти и сумрачной затемнённости колорита предыдущих частей противопоставлены две заключительные с их безусловной утвердительностью (*F-dur* и *B-dur*) и фольклорной безыскусностью – № 5, «Весёлая ария почтальона (почтовая карета отъезжает)» и № 6, трёхголосная «Фуга в подражание рожку почтальона».

* * *

Неожиданным может показаться поиск связей творческого наследия Баха с реалиями музыки *XX столетия*. Но достаточно было бы назвать тот факт, что самая влиятельная ветвь неоклассицизма – это, конечно же, *необахианство*. Его контуры складывались со второй половины XIX века (например, в творчестве Ф.Листа и М.Регера) и затем в полной мере обозначились в XX столетии.

Приверженцы этого течения самым широким образом используют хорошо узнаваемый интонационный фонд музыки Баха (включая монограмму ***BACH***) и его композиционные средства с различной степенью их модернизации. При этом характерно появление сочинений с наименованием типа серии Э.Вила-Лобоса «Бразильская бахиана».

Необахианство весомо представлено и в творчестве наших соотечественников: от И.Стравинского, открывавшего эволюцию музыкального искусства XX века, до А.Шнитке, завершавшего её.

К числу «рискованных» параллелей с музыкой XX века можно отнести следующие:

- Четыре дуэта для клавира *solo* (*BWV* 802–805) с их рационалистической нацеленностью и господством интеллектуального начала соблазнительно соотнести с принципами современного *конструктивизма*;
- «завихрения» звуковых линий в Хоральной прелюдии *BWV* 676 приближают к впечатлению *атонализма*;

• волшебство последований «плывущих» гармоний II части Концерта для клавира с оркестром *g-moll* (*BWV* 1058) предвосхищает *сонорику*.

Но уже без какого-либо риска можно говорить о том, что мироощущению современного человека очень созвучен поразительный динамизм многих страниц баховской музыки, который базируется на упругой импульсивности ритма (с участием синкопированных рисунков), на остроте артикуляции и графическом рельефе фактуры.

В ряде случае этот двигательный нерв разительно напоминает то, что стало присуще джазовой импровизации. В качестве показательных примеров можно сослаться на такие образцы, как № 41. Ария из «Рождественской оратории», Мотет № 6 (*BWV* 230), II часть Сонаты для скрипки и клавира (*BWV* 1017), III часть органной Пасторали *F-dur* (*BWV* 590) и Прелюд из Английской сюиты № 2.

Приведённая параллель подтверждается тем, что музыка Баха лучше, чем что-либо другое из музыкальной классики, поддаётся джазовой обработке. В числе ярких подтверждений этому – получившая широкую популярность практика вокальной группы *«Swingle Singers»*, которая выступала с корректно выполненными виртуозными аранжировками инструментальных произведений Баха, основанными на слоговой вокализации, поддержанной участием ударной установки и с удержанием всех «премудростей» контрапункта.

124. Фуга *D-dur*
Swingle Singers (1.35)

125. *Vivace*
Swingle Singers (1.49)

* * *

Однако вернёмся к ближайшему будущему, каким оно было для Баха, и в продолжение мысли о прогнозах и предвосхищениях напомним, что поздний Бах оказался на грани времён: завершала свой большой исторический путь эпоха Барокко и нарождалась сменявшая её эпоха Просвещения. Композитор реагировал на происходящие перемены не только отдельными предвещаниями, но и создавая к концу творческого пути целостные концепции, в которых раскрывалось взаимодействие уходящего и нарождавшегося.

Самая грандиозная из таких концепций – **Месса *h-moll***. В ней мы находим явственно выраженное расслоение на два разнонаправленных потока жизненной материи.

С одной стороны, всепроникающая печаль прощальной поры, оплакивание исхода, что представлено в скорбных хорах. Пожалуй, наиболее выразительный из них – **XV. *Et incarnates est***, и выше говорилось о его поразительном сходстве с *Lacrimosa* будущего моцартовского Реквиема.

41. Месса *h-moll* – XV. *Et incarnates est*
К.Рихтер (1.26)

И рядом с подобным в Мессе *h-moll* фиксируется идущее на смену былому. Это новое вырывалось из-под спуда прежнего с колоссальным запасом сил, с исключительным энтузиазмом. Оно мчалось «на всех парусах» к горизонтам неизведанного – отсюда предельный динамизм, экспансивный тон, воинственно-наступательная устремлённость, подчёркнутая острыми сигнальными росчерками труб высокого строя (их именуют баховскими трубами). И в светоносных, праздничных изъявлениях словно бы утверждается сакраментальное *«Король умер, да здравствует король!»*, то есть жизнь всегда продолжается несмотря ни на что.

К слову, несколько позже ровесник Баха Гендель будет воспроизводить в своих последних ораториях нечто подобное: бурное кипение сил, настоящий водоворот всенародной энергии, расчищающей путь новой жизни, но столь интенсивной энергетики он не добивался.

Объединяет обоих композиторов-полифонистов использование приёмов виртуозного фугированного изложения, которые служили в данном случае обрисовке зримой картины больших людских потоков, бегущих параллельно друг другу и, в конечном счёте, сливающихся в едином русле.

39. Месса *h-moll* – XI. *Cum Sancto Spirito*
К.Рихтер (3.32)

Итак, репрезентируются разнонаправленные, противостоящие друг другу данности, чем была зафиксирована кардинальная ситуация середины XVIII века как переходного периода. Но Бах, очевидно, не был бы Бахом, если бы в той картине мира, которую он моделирует в Мессе *h-moll*, ограничился воспроизведением сугубо актуального.

В подобных концепциях его неизменно вдохновлял образ вечного, непреходящего. Поднимаясь к категориям надпространственного и вневременно́го, композитор слагает гимническое приношение всеземной жизни, воздвигает из звуков величественный монумент мирозданию. К этой извечной материи Бах прикасался не раз и умел передать её как никто другой.

42. Месса *h-moll* – XX. *Sanctus*
Р.Шоу (2.50)

Если Мессу *h-moll* пронизывает пафос сакрально-всеобщего, то **Гольдберг-вариации** (*BWV* 288) при всей их монументальности отличает индивидуально-личностный и сугубо светский посыл. Авторское название этого, одного из самых поздних клавирных сочинений Баха – «Ария с тридцатью различными

вариациями», где слово *«различные»* было призвано отметить свойственные данному произведению сильнейшие контрасты.

Выстраивая обширнейший микрокосмос проявлений человеческой натуры (общее звучание около полутора часов) с использованием разных стилей своего времени (включая манеру французского клавесинизма) и, таким образом, формируя своего рода полистилистику, композитор последовательно продвигался в «эпохальном» времени.

Закат Барокко более всего олицетворяли настроения созерцательного покоя, подёрнутого флёром усталости, изящество галантных «реверансов» и черты риторичности. Преддверием Просвещения чаще всего служили бурная активность (порой с оттенком брутальности), прямота и резкость выражения.

В ходе развёртывания цикла всё ярче и смелее намечаются признаки нового и, словно пророчествуя следующей эпохе, кто будет определяющими фигурами её музыкального искусства, Бах в двух соседних вариациях даёт «готового» Моцарта и «готового» Бетховена.

XXV вариация – это по-моцартовски утончённая красота лирических эмоций с соответствующей изысканностью звукового письма, и это «бездны» сокровенного психологизма, которые скрывались в творчестве великого австрийца за внешней лёгкостью и анакреонтической беззаботностью.

107. Гольдберг-вариации – Вариация XV
Г.Соколов (2.20)

XXVI вариация – это по-бетховенски энергичная моторика этюдного плана с характерно героической окрашенностью, чем непосредственно предвещались знаменитые 32 вариации *c-moll*, и это совершенно иная трактовка пианистической техники, что А.Швейцер оценил следующим образом: *«Из всех произведений Баха ни одно так не приближается к* ***современному фортепианному стилю****, как это. Предпоследнюю и предшествующую ей вариацию всякий непредвзятый слушатель отнёс бы к фортепианным сочинениям Бетховена»*.

108. Гольдберг-вариации – Вариация XXVI
Г.Соколов (1.00)

* * *

При всей только что отмеченной чуткости к веяниям нового, Бах оставался сыном своей эпохи, и это послужило одной из причин его долгого забвения в широких кругах слушательской аудитории. К середине XVIII века великий композитор всё больше расходился с утверждавшимся тогда новым музыкальным стилем, который своё окончательное и концентрированное выражение получил в творчестве представителей Венской классической школы.

Его «чрезмерно учёное» полифоническое искусство стало считаться старомодным, поэтому даже сыновья композитора отнюдь не способствовали распространению творчества отца, а самый известный из них Иоганн Кристиан

(так называемый лондонский Бах) позволял себе пренебрежительно именовать его *«старым париком»*.

Однако следует признать, что отнюдь не всё было благополучно и с его признанием при жизни. Ему нередко предпочитали менее значительных музыкантов. Так, в Веймаре в 1717 вакансию капельмейстера занял совершенно заурядный конкурент и Баху пришлось покинуть город. В 1723 на конкурсе в Лейпциге он формально выдержал испытание и был назначен на должность кантора церкви св.Фомы, но магистрат города не преминул заметить, что вынужден *«довольствоваться музыкантом среднего достоинства»*.

На протяжении всего XVIII века Баха даже в Германии обычно не причисляли к крупным композиторам. Не говоря о Генделе и Телемане, его помещали после таких авторов, как И.Фукс, А. и Г.Грауны, Г.Штёльцель, имена которых сегодня почти ничего не говорят даже историкам музыки. А из Бахов в конце жизни Иоганна Себастьяна виднейшим композитором считался его сын Филипп Эмануэль. Добавим к этому тот факт, что в своё время из огромного наследия ему удалось опубликовать всего десять произведений.

Как ни может показаться это странным, но важнейшей помехой его композиторской известности послужило безоговорочное признание в качестве исполнителя на клавире и особенно на органе, то есть *«неслыханно виртуозная игра»* (Ф.Шпитта) Баха затмевала музыку, сотворённую им – написанные им произведения как бы растворялись в его исполнительстве. Анналы музыкальной жизни того времени пестрят всевозможными реляциями на этот счёт.

«Я имел счастье слышать всемирно знаменитого господина Баха. Прежде я полагал, что Фрескобальди один поглотил всё клавирное искусство, а Кариссими мне представлялся самым привлекательным органистом. Однако, если поместить обоих итальянцев вместе с их искусством на одну чашу весов, а немца Баха на другую, то он намного перевесит, и те двое взметнутся в воздух» (М.Фурман, кантор гимназии в Берлине, 1729).

«Я несколько раз слышал игру этого великого человека. Его искусность просто поразительна, и трудно понять, как ему удаётся столь проворно действовать руками и ногами – с таким их переплетением и с такой растяжкой, что даже самые большие скачки́ исполняются им без единого фальшивого звука» (И.Шайбе, музыкальный критик, 1737).

Присоединим к этому посвящённое Баху стихотворение Л.Худемана, написанное в 1732 году.

Венчал тебя венком лавровым Аполлон,
В граните вечном твоё имя высек он.
Но ты и сам себе бессмертье обеспечил:
Своим искусством ты себя увековечил.

Среди поэтических откликов обращает на себя внимание «Сонет памяти Баха», написанный в 1751 году Г.Телеманом – выдающимся композитором, ко-

торого зачастую предпочитали Баху: *«Усопший Бах! С тобой владение органом // Не превзойдённое никем погребено…»*

Музыкантский престиж Баха был столь высок, что городские власти Лейпцига вынуждены были закрывать глаза на то, что в последнее десятилетие жизни он нередко пренебрегал служебными обязанностями. И в материальном отношении он к тому времени был вполне обеспеченным.

Его официальные доходы в 5 раз превосходили ренту пастора, в 14 – школьного учителя, почти в 17 – городского музыканта. К тому же его семья располагала бесплатной квартирой с гостиной, столовой, кабинетом для сочинения музыки, пятью спальнями и комнатой для прислуги.

И весьма показательно то, что в 1749 году, узнав о серьёзной болезни Баха, министр Пруссии потребовал назначить вместо него другого органиста, но Лейпцигский магистрат заявил, что не сделает этого вплоть до смерти выдающегося музыканта.

Всё это было, главным образом, следствием сопровождавшей Баха славы непревзойдённого виртуоза, к тому же знаменитого столь же непревзойдённым искусством импровизации. Тем не менее, наиболее прозорливые ценители-профессионалы уже при его жизни угадывали масштаб дарованного ему композиторского дарования. М.Друскин приводит следующие факты: в 1728 году И.Готшед назвал *«трёх мастеров музыки, делающих честь нашему Отечеству – Телеман, Гендель, Бах»*, а в следующем году И.Маттезон поставил его имя перед Генделем, Телеманом и другими.

* * *

После кончины Баха, во второй половине XVIII века, преклонение перед его гением поддерживалось в достаточно узком кругу знатоков, причём постепенно уравнивалась его значимость в качестве исполнителя и композитора.

«Как в Греции был только один Гомер и как в Риме был только один Вергилий, так и в Германии, видимо, был и остаётся только один Бах, с коим во всей Европе никто не сравнился в прежние времена – будь то в искусстве композиции или в игре на органе или клавесине – и коего никто не превзойдёт в грядущем мире» (Ф.Марпург, музыкальный теоретик, критик и композитор, 1751).

«Себастьян Бах был гением высшего порядка. Дух его был столь своеобразен, столь грандиозен, что для того, чтобы постичь его, понадобятся целые столетия… Он в одинаковой мере был и виртуозом, и композитором… Вряд ли кто-нибудь когда-нибудь писал для органа с такой глубиной, с таким вдохновением и с таким пониманием существа искусства» (К.Шубарт, поэт, композитор и органист, 1785).

Те, кто прежде хорошо знал Баха и по-настоящему ценил его, во второй половине XVIII единодушно называли его великим. Это слово многократно звучало в устах различных лиц – вот только некоторые даты письменных источников с упоминанием данного эпитета: 1750, 1760, 1768, 1773 – дважды, 1774, 1776, 1783, 1788, 1789 – дважды, 1790, 1791 – дважды, 1796.

Великим постоянно называл отца и Филипп Эммануэль (второй сын Баха). В 1765 году в Предисловии к изданию его хоралов он пишет: *«Покойный автор не нуждается в моих рекомендациях. Всем давно уже привычно, что из-под его пера не выходило ничего, кроме шедевров»*.

И чем ближе к концу XVIII столетия, тем в подобных оценках всё более превалировало композиторское наследие Баха.

«Собрание прелюдий и фуг во всех тональностях можно назвать верхом совершенства» (К.Нефе, композитор, органист и музыкальный критик, учитель Бетховена, 1783).

Несколько лет спустя ему вторит о том же ХТК другой ценитель – *«Первейшее и наиболее непреходящее из всего, чем обладает немецкая нация в области музыкального искусства»* (И.Рёльштаб, музыкальный критик и издатель).

«Себастьян Бах, величайший мастер гармонии – тот, кто своим методом композиции, своими образцовыми сочинениями и множеством учеников положил начало приобщения Отечества к высокому искусству» (И.Рейхардт, музыкальный критик, 1800).

Или такое «частное» признание: *«Невзирая на то, что я всеми мыслимыми способами пытался постигнуть тайны музыкального искусства, я, тем не менее, охотно сознаюсь, что в ухищрениях Баха пока что разбираюсь не больше, чем обезьяна в шахматах. И чем больше я совершенствуюсь в искусстве, тем яснее осознаю его величие, которое, вне всяких сомнений, навеки останется неподражаемым»* (И.Кирнбергер, теоретик и композитор, один из последних учеников Баха, 1783).

* * *

Дальнейшая судьба баховского наследия общеизвестна. Его подлинное возрождение началось с 1829 года, когда под управлением Ф.Мендельсона состоялось исполнение «Страстей по Матфею», вызвавшее у слушателей чувство благоговейного восторга – тогда это произведение прозвучало ровно столетие спустя после его первого и единственного исполнения при жизни композитора.

Затем, на протяжении XIX века, интерес к музыке Баха неуклонно возрастал, чтобы в следующем столетии окончательно закрепить всемирный триумф великого достояния человечества.

В 1850 году, ровно через столетие после смерти композитора, в Германии было основано **Баховское общество**, поставившее своей главной целью издание Полного собрания сочинений великого музыканта (одним из инициаторов этой деятельности был Р.Шуман). Общество проделало неоценимую работу, собирая разбросанные по всей стране и за её пределами рукописи Баха, редактируя и публикуя их (последний, 46 том был издан в 1900 году, то есть 50 лет спустя).

И.Брамс, один из крупнейших композиторов второй половины XIX века, самым внимательным образом следил за выходом этого собрания. Получив очередной том, он отодвигал в сторону всё остальное, чтобы познакомиться с ним. *«У старика Баха всегда найдёшь что-нибудь новое, а главное – у него*

можно поучиться». И это говорил человек, живший полуторастолетием позже давнего предшественника, когда музыкальное искусство, казалось бы, ушло далеко вперёд.

Одним из свидетельств всё более широкого признания творчества Баха можно считать нарастающий поток разного рода публикаций. Первое жизнеописание принадлежало И.Форкелю – появилось оно в 1802 году, то есть через полстолетия с лишним после смерти композитора. Знаменательны строки этой книги: *«Благодаря величайшей гениальности и неустаннейшему труду Иоганна Себастьяну Баху удалось всюду, куда только он ни обращал свой взор, так расширить сферу искусства, что даже его потомки не в состоянии овладеть этим необъятным богатством»*.

Затем, в течение первой половины XIX века, публикуется ещё 36 работ (столь же скромных по объёму, как и книжка Форкеля). Во второй половине того столетия таких трудов было опубликовано уже 163, и среди них – капитальные монографии, подобные двухтомнику Ф.Шпитты (1873, 1880). А уже только в первое десятилетие XX века выходит около 300 работ, и в их числе – одно из лучших исследований, принадлежащее А.Швейцеру (1908), который продемонстрировал всестороннее знание эпохи и столь же глубокое постижение музыки композитора.

Ныне таких изданий тысячи и тысячи, и давно уже сложилась специальная область музыкознания – баховедение.

* * *

Историческая роль сделанного Бахом самоочевидна, и состоит она прежде всего в том, что ему удалось обобщить в своём творчестве высшие достижения многовековой европейской музыкальной культуры и предопределить её пути в последующем.

Он значительно расширил образно-выразительные возможности музыкального искусства, придав ему высокий этический смысл и философскую глубину, переосмыслил и довёл до совершенства многие существовавшие в его время формы и жанры, а именно – хоральная обработка, духовная кантата, пассион, месса, музыка для органа и клавира. Помимо этого, Бах стал родоначальником клавирного концерта и композиций для скрипки и виолончели *solo*. Являясь непревзойдённым мастером полифонии, он вместе с тем внёс бесценный вклад в становление гомофонно-гармонического стиля.

Эпоха Барокко обогатила опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы Уильяма Шекспира – в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был Иоганн Себастьян Бах, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Творения Баха отличает монументальный размах, несравненная глубина художественных обобщений, тя-

готение к глобально-философской проблематике. И если Шекспир открывал эпоху Барокко, то Бах завершал, увенчав её высшим феноменом не только музыкальной, но и общечеловеческой культуры.

Став точкой отсчёта большой музыкальной классики, творчество немецкого композитора приобрело совершенно определённый вечностный смысл. Вероятно многие могли бы присоединиться к суждению А.Шнитке: *«Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя* ***BACH****: расхождение линий в противоречии* ***B–H*** *в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего».*

Если окинуть взглядом панораму мирового музыкального искусства и припомнить его основных представителей, то, очевидно, придётся признать: Иоганн Себастьян был не только первым подлинно великим композитором по времени, но и первым из всех великих композиторов по своей значимости.

Лариса Ахмыловская (Москва)

Творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха в Японии: страницы истории и влияние на современную культуру

Введение

Музыка Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), заново открытая в XIX в., продолжает вдохновлять композиторов и исполнителей, исследователей и слушателей во всём мире. Более тысячи академических работ, включённых в онлайн-библиографию Баха, написаны японскими авторами [13, 140].

Учёных интересуют такие аспекты, как:

- влияние наследия композитора на различные музыкальные жанры, джазовую и популярную музыку и творчество современных исполнителей;
- восприятие произведений Баха слушателями и эффекты, производимые на их физическое и эмоциональное состояние;
- интерпретация музыкального наследия Баха в разных культурных контекстах.

Цель данной статьи – представить ряд публикаций, посвящённых истории распространения музыки Баха в Японии, её влиянию на японских слушателей, культуру и жизнь современного японского общества.

В круг *задач* исследования входит изучение информации, касающейся:

- исполнения музыки Баха вокальными ансамблями и оркестрами;
- примеров сольного исполнения произведений Баха на клавесине, скрипке, классической гитаре, органе и традиционных японских инструментах;
- презентации произведений Баха в международных творческих и исследовательских проектах.

Объект исследования – распространение и изучение наследия Иоганна Себастьяна Баха в Японии.

Предмет исследования – влияние музыки И. С. Баха на японское общество и современную японскую культуру.

В процессе написания статьи изучалась литература по истории эпохи Мэйдзи (1868–1912) и Тайсё (1912–1926) – времени распространения музыки Баха в Японии; рассматривались материалы фестивальных, академических и музейных сайтов, кросскультурных исследовательских и творческих проектов первой четверти XXI в.

Наиболее информативными стали работы таких авторов, как Тим Бургесс, Исояма Тадаси, Кобаяси Ёситаке, Аллан Козинн, Томас Кресси, Йенс Ф. Лаурсон, Дэниел Мартин Льюис, Ниси Сюсей, Осуми Кинья, Харрисон Пэрротт, Сасаки Кен-ити, Стэн Сессер, Уве Симон-Нетто, Чарлз Сэнфорд Терри, Томита Ё, Дэмиан Томпсон, Мэри Фэрроу, Хигути Рюити, Эбата Нобуаки и др.

Японские исполнители музыки Баха

Дебютные исполнения произведений Иоганна Себастьяна Баха в Японии относятся к последней трети XIX в., когда Страна восходящего солнца открылась миру, западной культуре и европейской музыкальной классике. В то время в Японии впервые зазвучала и музыка Людвига ван Бетховена, Петра Ильича Чайковского, Модеста Петровича Мусоргского.

Центром исследования творчества Баха в середине-конце эпохи Мэйдзи являлась Токийская музыкальная школа, первое в Японии высшее музыкальное учебное заведение, открытое в 1887 г.

Историки музыки указывают на необходимость изучения документов этой школы, которые охватывают более шестидесяти лет её развития, и хранятся в архивах Токийского университета искусств. Остаются неизученными записи музыкальных партитур, принадлежавших школе; предстоит исследование концертных обзоров, газетных статей, музыкальных периодических изданий, касающихся деятельности Токийской музыкальной школы [14, 163].

Сохранились документы, свидетельствующие об исполнении здесь скрипичной музыки Баха в 1890 г. Если говорить именно о японских музыкантах, то это было, безусловно, одно из самых ранних исполнений произведений Баха, однако, продолжаются исследования материалов, связанных с иностранным поселением в Иокогаме; упоминаются газетные статьи и другие источники, которые говорят об исполнении произведений Баха гостями Японии в 1860-1870-х гг. [12].

Сегодня международное признание получили многие японские исполнители произведений Баха и других европейских композиторов. Среди них:

- скрипачка Энн Акико Мейерс (https://anneakikomeyers.com/release/air-bach/);

- пианистка Чиэко Хара Кассадо (1903–1989) гг., с именем которой связана история обнаруженной в 2008 г. партитуры Иоганна Себастьяна Баха, «Свадебная кантата BWV 216» (1728) [11];

- музыкант-экспериментатор Сугимото Синья, исполнитель легендарного Адажио Алессандро Марчелло в транскрипции Баха (https://monkhaus.com/, shinyasugimoto.bandcamp.com);

- органисты Сиина Юичиро, автор альбома «Bach on Three Organs of Tokyo Metropolitan Theatre (2018), и Хироко Иноуэ, солистка Калининградской областной филармонии (https://vkvideo.ru/video25500018_456243817?ref_domain=yastatic.net);

- гитаристы Мурадзи Каори (https://youtu.be/3g9TNRI2Eao), Канахи Ямасита, Масахиро Масуда (https://music.apple.com/ru/album/bach-on-guitar-2/1516209038); Томоми Коно, глава Японской ассоциации испанской гитары и представительница федерации гитаристов Японии, один из альбомов которой был целиком посвящён музыке Баха (https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=6424672);

- гитарист Кадзухито Ямасита, известный российским слушателям как исполнитель шести виолончельных сюит И. С. Баха в его собственной обработке [1];

- Кевин Кметц, виртуозно исполняющий скрипичную музыку Баха на сямисэне (https://www.youtube.com/watch?v=zfAy-_aUbkI);

- Павел Ио, член союза профессиональных исполнителей на флейте сякухати, основатель образовательного фонда «Хонкёку-кай» и первые исполнители произведений Баха на японских народных инструментах – Ямамото Хозан и Саваи Тадао, представившие композиции на кото и сякухати в альбоме «Новое звучание Баха в Японии» (A New Sound From The Japanese Bach Scene,1969);

- певица и композитор Какиаге Наоко и основанный ею в 2001 г. вокальный квартет «Ensemble Planeta» (два сопрано и два меццо-сопрано), известный аранжировками произведений И. С. Баха, Г. Форе, А. Вивальди, А. П. Бородина, Р. Вагнера;

- саксофонист Ватанабэ Садао, выдающийся исполнитель джазовой музыки и многих классических произведений, таких, как «Сицилиана» из Сонаты для флейты и клавесина ми-бемоль мажор (BWV 1031) И.С. Баха (J.S. Bach: Flute Sonata" Siciliano" - Sadao Watanabe / バッハ ...);

- виолончелист Судзуки Хидеми, который является также постоянным членом жюри международных конкурсов в Лейпциге;

- клавесинист, органист, дирижёр Судзуки Масааки и ансамбль «Японская Бах-коллегия» (Bach Collegium Japan, BCJ).

Японские исполнители Баха успешно гастролируют в России, их концерты традиционно проводятся в старинных церковных зданиях, таких, как Кафедральный собор в Калининграде, Римско-католический Собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии в Москве, Собор Святого Иакова в Южно-Сахалинске, Костел Пресвятой Богородицы и Церковь Святого Павла (евангелическо-лютеранский храм) во Владивостоке. Говоря о подобных событиях на российском Дальнем Востоке, следует подчеркнуть, что огромный опыт организации международных творческих и исследовательских мероприятий накоплен во многом благодаря усилиям обществ дружбы «Россия-Япония» в Хабаровском крае и на о. Сахалин; деятельности международных ассоциаций «Япония-Владивосток» и «Японо-российская ассоциация префектуры Тоттори»; личному вкладу профессора-слависта Нобуюки Накамото, пастора Манфреда Брокманна, в 1999–2006 гг. почётного консула Германии во Владивостоке и многих других деятелей культуры разных стран [3;6].

Популяризация творчества Баха – миссия Японской Бах-коллегии

Родиной ансамбля «Японская Бах-коллегия» является город Кобе, столица префектуры Хёго, место проведения Международного хорового фестиваля и конкурса «Sing'n'Pray Kobe», само название которого отсылает к изречению Аврелия Августина «Кто поёт, тот дважды молится» (Quis cantat, bis orat) (https://music-festivals.ru/festivals/khorovye-festivali/2-nd-singIng-pray-kobe).

Интерес руководителя коллектива Судзуки Масааки и его брата, виолончелиста Судзуки Хидеми к музыке Баха связан с тем, что они росли в семье протестантов. Судзуки Масааки родился в Кобе в 1954 г., с детства играл на церковном органе, затем обучался в Токийском университете искусств, продолжил музыкальное образование в Амстердамской консерватории. Один из его педагогов – нидерландский клавесинист, органист и дирижёр Тон Копман, представитель движения аутентичного исполнительства. Самостоятельную деятельность как солист, а позднее и как дирижёр. Судзуки Масааки начал в 1983 г.

В процессе подготовки концерта Баха в 1990 г. Судзуки объединил хор Кобе и студенческий хоровой коллектив из Токио. Эксперимент оказался успешным, и теперь в активе ансамбля многочисленные признанные выступления по всему миру, будь то Эдинбургский фестиваль Баха, Гонконгский фестиваль искусств или Баховский фестиваль в Лейпциге (Bachfest Leipzig). Концерты Бах-коллегии часто входят в программу дней японской культуры, проводимых в странах Старого и Нового Света.

«Японская Бах-коллегия» состоит из камерного оркестра и хора, исполняет музыку эпохи барокко на инструментах этой эпохи, специализируется на изучении, записи и популяризации произведений Иоганна Себастьяна Баха, Дитриха Букстехуде, Генриха Шютца, Георга Бёма. В 1995–2013 гг. коллегия записала все кантатно-ораториальные произведения Баха. В 2020 г. в концертном зале Театра искусств Сайтама состоялась и запись «Страстей по Матфею» – произведения, исполнение которого Феликсом Мендельсоном-Бартольди в 1829 г. принято называть началом эпохи возрождения Баха.

В интервью изданию «The Guardian» (2006) Судзуки Масааки отмечал, что в Японии начала 1990-х гг. не было хоровой традиции, и большую часть ансамбля в начале его деятельности составляли представители токийского университета, изучающие искусство оперного исполнительства. Другим серьезным испытанием для музыкантов был ограниченный доступ к текстам духовных произведений Баха.

Одной из главных площадок, на которых группа регулярно выступает со дня своего основания по настоящее время, является капелла Женского университета Кобе Сёин, основанного миссионерами в 1892 г. Именно здесь в марте 2025 г. ансамбль представил проект, посвященный 300-летию хоровых кантат (The 300th Anniversary Project of Choral Cantatas).

Руководитель Бах-коллегии Судзуки Масааки сотрудничает с такими известными ансамблями, как Бельгийский ансамбль старинной музыки (Collegium Vocale Gent), Оркестр эпохи Просвещения (Orchestra of the Age of Enlightenment), Филармонический оркестр барокко (Philharmonia Baroque Orchestra). Маэстро Судзуки приглашают дирижировать исполнениями произведений Брамса, Бриттена, Форе, Малера, Мендельсона, Дворжака и Стравинского, с такими оркестрами, как Нью-Йоркский филармонический оркестр, Симфонический оркестр Сан-Франциско, и Филармонический оркестр Лос-Анжелеса, Монреальский симфонический оркестр, Немецкий симфонический оркестр Берлина, Главный симфонический оркестр Зальцбурга (Mozarteum

Orchestra Salzburg), Оркестр баварского радио, Оркестр датского национального радио, Гетеборгский симфонический оркестр, Оркестр радио Франции и Симфонический оркестр Yomiuri Nippon.

Программа 2024-25 гг. включает выступления дирижёра с Парижским камерным оркестром (Orchestre de Chambre de Paris) и Симфоническим оркестром Киото (Kyoto Symphony Orchestra), Национальным симфоническим оркестром Вашингтона (National Symphony Orchestra Washington), Оркестром Филадельфии (The Philadelphia Orchestra), Симфоническим оркестром Новой Зеландии (New Zealand Symphony Orchestra), Симфоническим оркестром Бильбао (Orquesta Simfónica de Bilbao), Государственным оркестром Сан Паоло (Orquestra Simfònica do Estado de São Paulo) и другими (https://bachcollegiumjapan.org/en/).

Судзуки Масааки преподаёт на музыкальном факультете токийского Университета искусств, где им инициировано открытие отделения старинной музыки. С 2009 г. он приглашённый профессор хорового дирижирования Йельского университета, удостоен многих наград и премий, в том числе Кавалерского креста Германии – Ордена «За заслуги перед Федеративной Республикой Германия» [2].

Музыкантов ансамбля, руководимого Судзуки, отличает точность интонирования на подлинных исторических инструментах, безупречное немецкое произношение представителей интернационального хорового состава, отчётливая интерпретация сложной полифонической фактуры.

«Японская Бах-коллегия» участвует в создании фильмов, в которых звучат композиции Баха. К таким картинам относятся «Красный воробей» (2018), «Слишком поздно» (2015), «Страсти по Иоанну» (2001) и др. Следует отметить, что произведения Баха звучат в японском кино самых разных жанров. Широко известны мелодрама «Страх и трепет» (2003), романтическая комедия «Мама папа амбар» (2003), аниме-мюзикл «Ину-О: Рождение легенды» (2023).

Теме музыки Иоганна Себастьяна Баха в японском кинематографе был посвящён доклад Анастасии К. Ведяковой, с которым известная российская скрипачка в сентябре 2019 г. выступила на Бах-симпозиуме в Дрездене [7].

Деятельность Музея музыкальных инструментов Хамамацу

Богатейшей коллекцией записей произведений Баха располагает японский Музей музыкальных инструментов, основанный в 1995 г. в городе Хамамацу, префектура Сидзуока (https://music.apple.com/us/album/courteous-bach-on-blanchet-hamamatsu-museum-of/1457530807). Этот регион славится производством европейских музыкальных инструментов.

Международная программа «Хамамацу – город музыки» способствовала формированию музейной коллекции, включающей более 1300 инструментов разных стран мира. Музей известен в Японии и за её пределами, как образовательный и просветительский центр. Здесь проводятся музыкальные вечера и концерты выдающихся японских исполнителей классической музыки.

Виртуальная фонотека музея представляет альбомы клавесиниста Накано Син Ичиро (Bach at Home, https://music.apple.com/ru/album/bach-at-home/1789445492), флейтиста Арита Масахиро (https://music.apple.com/ru/album/j-s-bach-works-for-flute/1777206870) и других известных японских исполнителей произведений Баха.

Влияние Баха на современных японских музыкантов

Классическую музыку в Японии интерпретируют представители самых разных музыкальных направлений, хотя практика современных обработок в силу исторических причин отстаёт от западной.

Существует немало примеров, которые свидетельствуют о влиянии музыки Баха на представителей современной популярной и рок музыки. Так, японская рок-группа Sakanaction (さかんアクション), основанная в 2005 г. Кусакари Ами, поразила своих почитателей композицией «Это потому, что вечерами я слушал музыку Баха» (サカナクション / 『バッハの旋律を夜に聴いたせいです= https://www.youtube.com/watch?v=DHMhz2Adois).

Песня в стиле поп- и электро была вдохновлена личным опытом вокалиста группы Ямагути Итиро. Её высоко оценили японские музыкальные критики, отметив содержание и развитие сюжета, литературные достоинства текста, оригинальный ритм композиции и вокальные данные исполнителей. За видео, в котором Ямагути танцует с манекенами, соединёнными с ним металлическими стержнями, музыкант был удостоен специальной премии Space Shower Music Video Awards (2012). Песня имела коммерческий успех и получила специальный золотой сертификат японской ассоциации звукозаписывающих компаний.

История создания песни связана с шокирующим землетрясением и цунами 2011 г. в Тохоку. После пережитых событий музыка Баха не только оказалась для Ямагучи Итиро лучшей восстановительной терапией, но и вдохновила его на создание фильма о чувствах, которые он испытывал, слушая великие произведения по ночам, лишь ненадолго преодолевая бессонницу. Песня рассказывает о любви и обычной жизни, описывает образы, увиденные Ямагути во сне, выходит за рамки времени и жанра.

Публикации, посвящённые изучению творчества Баха

«Материалы для жизни художника одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец – в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков». Это строки из произведения Владимира Федоровича Одоевского (1804–1869) «Себастиян Бах», воплотившего образ композитора в художественной литературе и впервые опубликованного в 1843 г. как часть философского романа «Русские ночи» [5].

В тексте медитативной новеллы переплетены художественный вымысел и факты биографии Баха. Первый перевод этого произведения на японский язык выполнил Ниси Сюсей, автор исследований по истории русской литературы, кино и телевидения [4;20].

Заслуженное признание в мировой музыкальной науке снискал вклад японских музыковедов, изучающих творчество Баха в историко-биографическом, стилистическом, текстологическом аспектах. Японских исследователей интересует история создания отдельных сочинений, их формы, структуры, закономерности баховского языка и его символики, проблемы исполнительской и издательской практики и др.

Основой изучения творчества композитора остаётся работа с его рукописями, начатая в фундаментальных трудах немецких авторов по систематизации и датировке сохранившихся манускриптов, определению принадлежности к наследию Баха, установлению подлинного текста и подготовки его к изданию.

Проблемы авторства, символики, высоты тона в сочинениях Баха, исследуемые с начала XX в. британскими и американскими музыковедами, продолжают японские учёные. Изучению хронологии творчества композитора посвящены исследования Ёситаке Кобаяси (小林義武, 1942–2013). Публикуются произведения Иоганна Себастьяна Баха с комментариями на японском языке [11], переиздаются труды, посвящённые оркестровым произведениям композитора [25;26].

Книга «Композиторы эпохи барокко» объединяет более тридцати статей, которые отражают широкий спектр научных дискуссий о жизни и творчестве Баха и способствуют дальнейшему изучению его наследия. Представленные исследования рассматривают новые направления баховедения и предназначены как для студентов-музыковедов, так и для опытных специалистов. Редактор издания, профессор Ё Томита (富田庸), редактор энциклопедии Баха в Кембриджском университете, занимается изучением рукописей Баха, является основателем онлайн-библиографии Баха [23;24]. Об исследованиях выдающегося японского баховеда рассказывает фильм Дэниеля Мартина Льюиса «Беседы о Бахе» (Daniel Martyn Lewis Bach Conversations Dr Yo Tomita. 富田庸博士 https://youtu.be/5g0upQ4m1Rk).

Значимый вклад в международные исследования творчества Баха, Моцарта и других европейских композиторов внёс профессор Исояма Тадаси (礒山, 1946–2018), работы которого переведены на европейские языки, https://researchmap.jp/read0030282?lang=en) [16]. Кантатам И. С. Баха (Neue Bach-Ausgabe I/34) посвящено диссертационное исследование Хигути Рюити (樋口隆一). Вице-президент Международного музыковедческого общества, профессор Хигути – ведущий исследователь и активный дирижер. Он обучался в Тюбингенском университете (Eberhard Karls Universität Tübingen) у Г. фон Дадельсена и У. Зигеле, получил докторскую степень (1979). Наставником Хигути по дирижированию был А. Н. Сумской. Хигути Рюити имеет опыт работы в церкви Св. Марии в Штутгатте. В 2000 г. он основал Академию Баха Мейдзи Гакуин в Токио. Эта музыкальная ассоциация, руководимая Хигути, даёт шесть концертов в год, а также регулярно исполняет крупные произведения И. С. Баха в капелле Университета Мэйдзи Гакуин, где профессор Хигути является деканом факультета. Выдающийся исследователь творчества Баха удостоен Киотской музыкальной премии (1988) и премии Цудзи (1989);

награжден Австрийским крестом Почета (2001) за научную и исполнительскую деятельность и вклад в популяризацию музыки Иоганна Себастьяна Баха и Арнольда Шёнберга.

Исследователь творчества Баха, Эбата Нобуаки (江端伸昭) назван самым активным участником веб-программ «Bach Digital», материалы которых доступны на трёх языках: английском, немецком и японском. В академической литературе высоко оценивается личный вклад профессора Осуми Кинья (大角欣矢), под руководством которого в последние годы проведён целый ряд исследований, посвящённых Баху, в Токийском университете искусств, старейшей и самой престижной музыкальной консерватории Японии [13, 140].

Некоторые концепции, связанные с изучением восприятия Баха в Японии и в значительной степени основанные на социологических исследованиях, рассматривает Томас Кресси. Автор отмечает, что стремительная культурная вестернизация послевоенной Японии принесла в 1960-1980-е гг. экономический успех, развитие японского среднего класса и средств массовой информации, растущую доступность музыки и музыкальных инструментов. Значительно увеличилось число слушателей и почитателей классической музыки, коллекционеров музыкальных записей, исполнителей-любителей и профессиональных музыкантов, что привело к расцвету японского музыковедения. Исследователи отмечают необходимость социологического подхода и для дальнейшего, более детального рассмотрения упомянутых факторов послевоенного периода. Следует принимать во внимание не только данные о колоссальном росте японского среднего класса и роли, которую музыка играла в повседневной жизни (что было связано с возможностью приобретать музыкальные инструменты, радио и проигрыватели), но и проведение эмпирических исследований процесса вхождения музыки Баха в реальность японского общества [13].

В контексте этномузыкологии, ориентированной на Японию, упоминаются споры вокруг вклада японцев в западную музыку. Так, профессор Кен-ити Сасаки в книге «Азиатская эстетика» отмечает разочарование западных учёных, когда они обнаруживают, что проблемы современной Японии едва ли не идентичны тем, что существуют на Западе. Исследуя художественные традиции стран Восточной, Юго-Восточной и Южной Азии, книга фокусируется не на отличительных эстетических чертах, а, скорее, на общих характеристиках, которые определяют эстетику азиатской цивилизации в целом. Коллективная монография представляет мнения специалистов в области философии, литературы, истории искусств, религии и сравнительного изучения культур. Пять разделов книги посвящены японской, корейской, китайской, индийской и юго-восточной азиатской эстетике. Отдельные главы содержат глубокие исследования конкретных традиций, охватывающие классические и современные эстетические формы. Подчёркивается, что японскую культуру характеризует открытость к разнообразным культурным, в том числе и музыкальным влияниям [21].

Йенс Ф. Лаурсон в своей статье «Дом Баха в Японии» задаётся вопросом о том, где в настоящее время находится лучший в мире оркестр и хор Баха. Называя такие европейские города, как Лейпциг, Берлин, Амстердам и Лондон,

автор особое внимание уделяет Кобе, Японской Бах-коллегии и её основателю Судзуки Масааки [18]. Называя Японию одной из самых светских стран мира, лютеранский теолог Мэри Фарроу описывает страстное увлечение японцев музыкой христианского композитора-классика Иоганна Себастьяна Баха в контексте евангелизации страны, которая началась в 1549 г. [15]. Этой теме посвящён целый ряд работ, опубликованных в первой четверти XXI в. Среди них статьи Уве Симона-Нетто «И. С. Бах в Японии» (2000, 2007), «Евангелие от И. С. Баха» (2000), «Миссионерская тайна Баха» (2004), «Почему Япония сходит с ума по И. С. Баху: японская тоска по надежде» (2005), «Как Бах стал хитом в Японии» (2016), а также статья Мэри Резак «Как красота музыки Баха евангелизовала Японию. Интервью с Уве Симон-Нетто» (2016) [22].

Уве Симон-Нетто комментирует утверждение английского теолога и биолога Артура Пикока о том, что «Искусство фуги», сборник из 14 фуг и 4 канонов, водя рукой Баха, написал сам Святой Дух. Разделяя эту мысль, Ёсикадзу Токудзэн, ректор лютеранской семинарии Японии приводит поразительную статистику. Менее 1 процента из 127 миллионов японцев принадлежат к христианской конфессии, еще 8–10 процентов выражают интерес к христианству. Токудзэн полагает, что бóльшая часть последних соприкоснулись с христианством именно через музыку Иоганна Себастьяна Баха.

Симон-Нетто приводит историю теолога Масуда Масаси, преподавателя Университета Софии в Токио, интерес которого к христианству впервые пробудило исполнение Гленном Гульдом «Вариаций Гольдберга». Эта музыка, по словам Масуда побудила его исследовать её духовные истоки. Следует добавить, что исполнение Гленна Гульда и его запись признаны во всём мире одними лучших. Теме выдающихся записей произведений И. С. Баха посвящены эссе Аллана Козинна [17].

Уве Симон-Нетто цитирует Судзуки Масааки, основателя Японской Бах-коллегии, который убеждён, что людям нужна надежда в христианском смысле слова. Судзуки отмечает, что в японском языке слова «надежда» в этом смысле нет. Используются слова: ibo (kibou 希望надеяться, уповать, предвкушать), но они, скорее, связаны с желанием, и nozomi (望ましいnozomashī, желаемое, желанное), как недостижимое. Слушатели, по словам Судзуки, после концертов нередко хотят поговорить с ним о том, что не принято обсуждать в японском обществе, например, о смерти, и просят объяснить им, как слово «надежда» понимают христиане.

Судзуки, как отмечает Симон-Нетто, видит себя миссионером, распространителем послания Баха, которое называет библейским. Автор исследования отсылает читателя к высказыванию шведского теолога, лютеранского архиепископа Натана Сёдерблома (1866–1931), который называл музыку Баха «пятым Евангелием». Судзуки, который является членом Реформатской церкви, во время репетиций комментирует Писание, стремясь передавать музыкантам-нехристианам более глубокое понимание музыки Баха. Японская органистка Юко Маруяма, рассказывает, что именно Бах познакомил её с христианством:

«Когда я играю фугу, я чувствую, как Бах разговаривает с Богом» (https://www.preachingtoday.com/illustrations/2007/december/1122407.html).

Профессор математики Чарльз Форд, объясняя, каким образом абстрактные произведения немецкого композитора XVIII в. приводят азиатских исполнителей и слушателей к Христу, полагает, что музыка Баха отражает совершенную красоту мироздания, к которому так восприимчиво сознание японцев. «Бах оказал такое же воздействие и на меня, западного учёного», – объясняет Форд. «Фуга – лучший способ, который Бог дал нам, чтобы наслаждаться его творением», утверждает Генри Герике, органист и хормейстер семинарии Конкордия в Сент-Луисе [22].

В статье «Сверхъестественная сила» музыки Баха Эндрю Ларс Уилсон комментирует фрагмент публикации Фукаи Ририко «Бах и я» в ежеквартальном журнале «Новые исследования наследия Лютера» (Luther Research News, ルター研究所ニュース № 80, стр. 7). Фукаи Ририко (深井 李々子), преподаватель Японского лютеранского колледжа, органистка Токийской лютеранской центральной церкви (NRK) и органистка Японской евангелическо-лютеранской церкви Камата, отмечает, что при переводе прилагательного “сверхъестественное”, используют японское слово 不思議, fushigi, которое обозначает нечто странное или беспрецедентное (в буддизме термин понимается, как “непознаваемое”). Фукаи Ририко не считает музыку Баха таинственной или сверхъестественной и приводит слово (神秘, shinpi, божественная тайна), которое за пределами Японии понимается как “мистицизм”. Органистка полагает, что слушая Баха мы вовсе не пребываем в некоем неопределенном (曖昧, aimai) духовном облаке незнания. По мысли Фукаи Ририко, человек, слушая музыку Баха, чувствует ту свежую и убедительную рациональность, ту ясную реальность, которая и доставляет ему здоровое удовольствие [27].

Заключение

В статьи представлен ряд публикаций, посвящённых творческому наследию И. С. Баха, истории распространения музыки Баха в Японии и её влиянию на японское общество и современную японскую культуру.

В процессе исследования изучалась информация, касающаяся:

- исполнения музыки Баха вокальными ансамблями и оркестрами;
- примеров сольного исполнения произведений Баха на клавесине, скрипке, классической гитаре, саксофоне, органе, традиционных японских инструментах;
- включения музыки И. С. Баха в произведения экранного искусства;
- воплощения образа И. С. Баха в художественной литературе и её перевода на японский язык;
- презентации произведений Баха в международных творческих и исследовательских проектах, музейных и фестивальных программах.

Выделены наиболее важные вопросы, интересующие исследователей:

- воздействие наследия композитора на различные музыкальные жанры и творчество современных исполнителей джазовой и популярной музыки;

- восприятие произведений Баха слушателями и эффекты, производимые на их физическое и эмоциональное состояние;

- интерпретация музыкального наследия Баха в разных культурных контекстах.

Представленные материалы могут быть полезны культурологам, искусствоведам, музееведам, аспирантам и студентам творческих и гуманитарных вузов.

Литература

1. Дудин В. Японский Бах в филармонии // Санкт-Петербургские ведомости 2017 https://spbvedomosti.ru/news/culture/yaponskiy_bakh_v_nbsp_filarmonii/

2. Лысенков А. Н. Японский фанат Баха. – Российский государственный музыкальный телерадиоцентр 29.04.2019 URL: https://muzcentrum.ru/news/33645-yaponskij-fanat-bakha (дата обращения: 20.02.2025).

3. Международные философские чтения «Россия и Германия: что мы друг для друга?», октябрь 2012 г. / М-во образования и науки Российской Федерации, Дальневосточный федеральный ун-т, Почетное консульство Федеративной респ. Германия; науч. ред. О. Л. Грановская. – Владивосток: Дальневосточный феде-ральный ун-т, 2013. – 78 с.

4. Ниси, Сюсэй. Полифоничность как смыслообразующая структура в нарративном кино: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. – Москва, 1998. – 151 с.

5. Одоевский В. Ф. Русские ночи. М.: Nobel Press.2024. – 638 с.

6. Смит Б. К., Ахмыловская Л.А. Кросскультурные инициативы в АТР // Культура Тихоокеанского побережья // Владивосток: Дальнаука, 2007. – 284 с. С.177–181.

7. Суркова О. Фантазия для скрипки и органа // Смоленская газета 25 января 2020 г. URL: https://smolgazeta.ru/culture/71888-fantaziya-dlya-skripki-i-organa.html (дата обращения: 14.02.2025)..

8. Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино». Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2008. – 111 с.

9. Филармонический оркестр Балтийского моря и ансамбль Bach Collegium Japan выступят в Концертном зале Мариинского театра. – Российский государственный музыкальный телерадиоцентр 21.04.2016 URL: https://muzcentrum.ru/news/253-2016/19127-filarmonicheskij-orkestr-baltijskogo-morya-i-ansambl-bach-collegium-japan-vystupyat-v-kontsertnom-zale-mariinskogo-teatra (дата обращения: 19.02.2025).

10. Bach in Japan // Christianity Today https://www.christianitytoday.com/2007/07/bach-in-japan/ (дата обращения: 17.02.25).

11. Bach Invention Zen-on Piano Library [Japanese commentary text and musical score] Tokyo: Zen'ongakufushuppansha. 2015. – 92 p.

12. Catalog of the Gaspar Cassadó & Hara Chieko collection books and journals (non-Japanese), books and journals (Japanese), music scores, music scores (manuscripts), sound recordings, programs, etc. Tokyo: Tamagawa univ. museum of education, 2016. – 515 p.

13. Cressy T.A. The Case of Bach and Japan: Some Concepts and their Possible Significance // Understanding Bach. 2016. №11, – P.140–146.

14. Cressy T. A. The Tokyo Music School and the Beginnings of Bach in Japan // The 11th International Symposium on the Comparative Study of Chinese and Japanese Music Essay Collection, China: Xinjiang Institute of the Arts, 2015. – P. 163–173.

15. Farrow M. How the beauty of Bach's music evangelized Japan | Catholic News Agency. URL: https://www.catholicnewsagency.com/news/33593/how-the-beauty-of-bachs-music-evangelized-japan (дата обращения: 17.02.2025).

16. Isoyama T. Bach Tokyo: Kodansha Gendaishinsho, 1990.

17. Kozinn A. The New York Times Essential Library: Classical Music: A Critic's Guide to the 100 Most Important Recordings, New York: Times Books, 2004. – 384 p.

18. Laurson J.F. Bach At Home In Japan // Forbes Apr 18, 2016. URL: https://www.forbes.com/sites/jenslaurson/2016/04/17/bach-at-home-in-japan/ (дата обращения: 17.02.25).

19. Lewis D.M. Bach Conversations Dr Yo Tomita. 富田庸博士 https://youtu.be/5g0upQ4m1Rk (дата обращения: 17.02.25).

20. Nishi S. Vladimir Odoevsky V., S. Sebastian Bach. Tokyo: Alt-arts LLC 2017. – 124 p.

21. Sasaki K.I. Asian Aesthetics. Singapore: National University of Singapore Press, 2011. – 328 p.

22. Siemon-Netto U. J. S. Bach in Japan| Articles // First Things, June 2000. URL: https://www.firstthings.com/article/2000/06/j-s-bach-in-japan (дата обращения: 12.02.25).

23. Tomita Y. Bach (The Baroque Composers) 1st Edition. Milton Park: Routledge, 2011. – 612 p.

24. Tomita Y., Robin A. Leaver R.A., Jan Smaczny J. Exploring Bach's B-minor Mass. Cambridge: Cambridge University Press; Belfast: Queen's University, 2013. – 341 p.

25. Terry C.S. Bach's Orchestra. Hamburg: Native American Books, 2007 (Oxford University Press, 1932). – 250 p.

26. Terry C. S. The Music of Bach: an Introduction. Kent: Hassell Street Press, 2021. – 148 p.

27. Wilson A. L. The “Uncanny Power” of Bach's Music. Church organist and teacher Ririko Fukai reflects on her journey with the pipe organ. 2023 URL: https://bachinjapan.substack.com/p/the-uncanny-power-of-bachs-music (дата обращения: 10.02.25).

Александр Рыкель (Саратов)

Полифоническая поэма

Какая странная судьба!

Великий Бах, забытый Бах…
Творец, чей дар не ведал равных,
Ушёл, почти не зная славы,
Почти, затерянный в веках.

В немецком тихом городке
В урочный час под кирхи сводом
Хоралы пели всем приходом
И в неизменном парике

В потёртом бархатном камзоле
Согласно повседневной роли
Он водружался за орган –
Бах Иоганн Себастиан.

Церковных служб сопровожденье,
Часы ремесленных трудов
За скромное вознагражденье…
Что ж, он был к этому готов!

Ученья долгую дорогу
Он одолел за пядью пядь,
Чтобы творить во славу Бога
И хлеб насущный добывать.

В тиши штудировал когда-то
Методу старых мастеров –
Порой бывало скучновато...
Но он был к этому готов:

Посредством знания исходных
Непререкаемых лекал
Храм полифонии свободной
Усердный зодчий воздвигал.

В единстве разума и чувства
Была достигнута черта,
Когда искусство безыскусно,
А сложность кажется проста.

Явился миру исполин:
От царства фуги император,
Всесильный маг-импровизатор –
Души органа властелин.

Его услышав, Рейнкен древний
Промолвил: «Вынужден признать:
Вы – лучший мастер и последний,
Кому доступно так играть!

Пигмеям нынешним под силу
Лишь дребезжанье клавесина;
Нас позабудут стариков
Дух времени, видать, таков…»

Рождалась новая эпоха:
Отбросив гнёт церковных риз,
В покои славного Барокко
Входил надменный Классицизм.

Изрёк он с дерзостью холодной,
Что фуги боле не нужны,
Что циклы танцев старомодных,
Однообразны и скучны,

Что лаконичную сонату
Диктует современный стиль:
Былых премудростей не надо –
Отжившее сдаём в утиль!

И дети разошлись с отцами,
Став новой музыки творцами;
Была ценителей толпа
На одобренье не скупа.

Такая странная судьба…

Светлая интермедия (Анна Магдалена)

Он к нам приехал в гости,
И мне сказал отец:
«Твоей руки он просит.
Подумай – он вдовец

И далеко не молод,
И четверо детей…
Груз может стать тяжёлым
Для девичьих плечей».

Гость был высок и плотен,
В речах учтив, но смел:
«Я слышал, Вы поёте? –
Прошу!» – и тут же сел,

Не спрашивая ноты,
За старый клавикорд.
А дальше было что-то
Волшебное… Mein Gott!

Не подберу сравнений:
Спустившийся с высот,
Со мной общался гений…
Я знала наперёд –

Любви родится чудо,
Отцу сказала я:
«Его женой я буду.
Благослови меня!»

Какая щедрая судьба!

Он был большой семьи глава,
Детей прилежный воспитатель,
Морали строгой почитатель,
Хотя досужая молва

Ему приписывала вольность –
Порой несдержанность в словах,
Порой в поступках непристойность…
Во время оно юный Бах

С Марией Барбарой (невестой)
Уединился в церкви местной,
Где, не дождавшись прихожан,
Эксплуатировал орган.

Распоряженьем бургомистра
Он был от службы отстранён,
А позже должности лишён
И город сей покинул быстро.

Что ж! В годы молодости ранней,
А также в зрелые года
Благочестивый лютеранин
Ханжою не был никогда.

Он был ревнителем Канона,
Воцерковлённым с детских лет,
Сквозь все невзгоды примирённо
Взирающим на Божий свет.

Он был простым, душою бодрым,
В делах житейских – мудрецом,
В трудах – настойчивым и твёрдым,
А дома – любящим отцом.

Средь сыновей не Йохан Кристоф,
Не Карл Филипп Эммануил,
Отцу всех ближе старший был –
Сын, ставший знатным органистом –

Бездельник, мот и грубиян
Несносный Вильгельм Фридеман,
Везде отца сопровождавший
И неизменно досаждавший.

Но, слыша мощь его Фантазий,
Звучащих рокотом лавин,
Отец был счастлив: *«Он прекрасен!
Се есть возлюбленный мой сын!»*

Увы, с пером и тушью знаться
Строптивый отрок не привык,
А дивный мир импровизаций
Существовал один лишь миг.

Филипп Эммануил собой
Являл пример совсем иной –
Рациональный, методичный,
Он был клавесинист отличный.

Отец создал сюиты, фуги –
Свой труд потомкам завещал,
А сын большой трактат издал,
Дабы сумели наши руки

Всё верно воспроизвести,
Что полагалось донести.

Но в сочинениях своих,
Веленью века сообразных,
Он избегал дорог былых,
Осознавая: труд напрасный

В манере прежней сочинять –
Не оборотишь время вспять!

Ученики… Их было много
И каждый шёл своим путём,
Ведомый мудрым педагогом –
Судьёй, наставником, отцом.

Разлился по Земле широко
Ручей со множеством притоков –
К нему не зарастёт тропа.
Такая щедрая судьба…

Тёмная интермедия (Фридеман)

Я – никто, я тень его,
Тень – и больше ничего…

В нём всю жизнь кумира видел –
И любил, и ненавидел.
Отчего? Да оттого,
Что всегда лишь тень его!
Были долгие уроки
Так прекрасны, так глубоки,
Обретал я мастерство…
А в итоге – тень его!

Он таскал меня с собою,
Чтоб блистал своей игрою
Сын возлюбленный его…
Много ль стоит? – Ничего.

Я присваивал порою
(И злорадствовал, не скрою)
Сочинения его.
Что взять с тени? – Ничего.

Тень не вспомнят, не услышат,
На могиле лишь напишут
В довершение всего:
«Сын возлюбленный его»

Свершилась гения судьба…

Хранитель Бах, служитель Бах,
Во тьме времён не знают равных
Лучи твоей растущей славы –
Ты уходил, чтоб жить в веках!

Земное время на исходе,
Сгустился темноты покров…
Он знал, что час его приходит –
Что ж, он был к этому готов;

Уже под хладом смертной тени
Продиктовал хорал последний
Филиппу, сыну своему:
«Всхожу к престолу Твоему».

Его община отпевала
И дуновением с вершин
Под сводом тихо прозвучало:
«*Приди, возлюбленный Мой сын*».

Александр Демченко (Саратов)

Бахиана. Приложение

Основные произведения И.С.Баха

Вокально-оркестровые и хоровые композиции
Кантата № 4 (1708)
Кантата № 10 (1724)
Кантата № 12 (1714)
Кантата № 17 (1726)
Кантата № 19 (1726)
Кантата № 21 (1714)
Кантата № 26 (1724)
Кантата № 31 (1715)
Кантата № 51 (1730)
Кантата № 56 (1732)
Кантата № 78 (1724)
Кантата № 80 (1730)
Кантата № 140 (1731)
Кантата № 198 (1727)
Кантата № 202 (1725)
Кантата № 205 («Умиротворённый Эол», 1725)
Кантата № 208 («Охотничья», 1716)
Кантата № 211 («Кофейная», 1732)
Кантата № 212 («Крестьянская», 1742)
Кантата № 215 (1734)
Страсти по Иоанну (1724)
Страсти по Матфею (1736)
Месса *h-moll* (1738)
Магнификат (1733)
Рождественская оратория (1734)
Мотет № 3 (1723)

Оркестровые и концертные жанры
Бранденбургские концерты (№ 1–6, 1711–1720)
Сюиты для оркестра (№ 1–4, 1721–1730)
Концерт для двух скрипок с оркестром (1723)
Концерты для клавира с оркестром (№ 1–6, 1730–1742)
Концерты для двух клавиров с оркестром (№ 1–2, 1730-е)

Для органа
Хоральные прелюдии (св. 150)
Трио-сонаты (*BWV* 535–530)
Токката и фуга *F-dur* (*BWV* 540)
Фантазия и фуга *g-moll* (*BWV* 542)
Прелюдия и фуга *a-moll* (*BWV* 543)
Прелюдия и фуга *e-moll* (*BWV* 548)
Токката, Адажио и фуга *C-dur* (*BWV* 564)
Токката и фуга *d-moll* (*BWV* 565)
Пассакалья *c-moll* (*BWV* 582)
Концерт для органа *a-moll* (*BWV* 593)

Для клавира
«Хорошо темперированный клавир», том I (1722)
«Хорошо темперированный клавир», том II (1744)
Английские сюиты (№ 1–6, 1720–1722)
Французские сюиты (№ 1–6, 1722)
Партиты (№ 1–6, 1725–1726)
Токкаты (№ 1–7, 1710)
Инвенции (№ 1–30, 1723)
Итальянский концерт (1734)
Хроматическая фантазия и фуга (1723)
Гольдберг-вариации (1741)

Для скрипки и виолончели
Сонаты для скрипки и клавира (№ 1–6, 1717–1723)
Сонаты (№ 1–3) и партиты (№ 1–3) для скрипки *solo* (1720)
Сюиты для виолончели *solo* (№ 1–6, 1720)

Без указания состава
«Музыкальное приношение» (1747)
«Искусство фуги» (1740–1750)

Музыкальные фрагменты (mp 3)

01. Кантата № 4 – № 1. *Sinfonia* и № 2. Хор
К.Рихтер (2.46)

02. Кантата № 8 – № 3. Речитатив
Х.Риллинг (1.00)

03. Кантата № 10 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.23)

04. Кантата № 10 – № 6. Речитатив
Х.Риллинг (1.29)

05. Кантата № 12 – № 2. Хор
Х.Риллинг (3.14)

06. Кантата № 17 – № 1. Хор
К.Рихтер (1.19)

07. Кантата № 19 – № 1. Хор
Х.Риллинг (1.19)

08. Кантата № 21 – № 1. *Sinfonia*
М.Клемент (гобой, 2.55)

09. Кантата № 26 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.25)

10. Кантата № 33 – № 3. Ария
Д.Хамари (2.42)

11. Кантата № 56 – № 1. Ария
Д.Фишер-Дискау (2.54)

12. Кантата № 56 – № 5. Хорал
К.Рихтер (2.07)

13. Кантата № 60 – № 1. Ария и Хорал
К.Рихтер (2.25)

14. Кантата № 61 – № 1. Хор
Х.Риллинг (2.32)

15. Кантата № 64 – № 1. Хор
К.Рихтер (2.21)

16. Кантата № 78 – № 2. Ария (Дуэт)
С.Сондецкис (1.49)

17. Кантата № 78 – № 2. Ария (Дуэт)
А.Свешников (5.54)

18. Кантата № 105 – № 3. Ария
А.Аугер (2.54)

19. Кантата № 137 – № 1. Хор
К.Рихтер (1.42)

20. Кантата № 178 – № 5. Хорал и Речитатив
К.Рихтер (1.25)

21. Кантата № 198 – № 4. Речитатив
Г.Шрекенбан (1.05)
22. Кантата № 202 – № 1. Ария
Т.Слюис (2.26)

23. Кантата № 211 – № 2 Ария
И.Гати (1.46)

24. «Страсти по Иоанну» – № 1. Хор
К.Рихтер (4.09)

25. «Страсти по Иоанну» – № 15. Хорал
К.Рихтер (1.01)

26. «Страсти по Иоанну» – № 19. Ария
Э.Хефлигер (1.31)

27. «Страсти по Иоанну» – № 21. Хорал
К.Рихтер (1.08)

28. «Страсти по Иоанну» – № 54. Хор
К.Рихтер (1.38)

29. «Страсти по Иоанну» – № 61. Речитатив, № 62. Ариозо
Э.Херлигер (1.30)

30. «Страсти по Иоанну» – № 67. Хор
К.Рихтер (2.52)

31. «Страсти по Матфею» – № 21. Хорал
К.Рихтер (1.19)

32. «Страсти по Матфею» – № 33а. Ария (Дуэт)
Х.Туппер (2.31)

33. «Страсти по Матфею» – № 33б. Хор
К.Рихтер (1.21)

34. «Страсти по Матфею» – № 35. Хорал
К.Рихтер (1.49)

35. «Страсти по Матфею» – № 47. Ария
О.Вехнер (3.37)

36. «Страсти по Матфею» – № 53. Хорал
К.Рихтер (1.27)

37. Месса *h-moll* – I. *Kyrie eleison*
Г.Караян (2.33)

38. Месса *h-moll* – IV. *Gloria excelsis*
К.Рихтер (2.01)

39. Месса *h-moll* – XI. *Cum Sancto Spiritu*
К.Рихтер (3.32)

40. Месса *h-moll* – XII. *Credo in unum Deum*
К.Рихтер (3.02)

41. Месса *h-moll* – XV. *Et incarnatus est*
К.Рихтер (1.26)

42. Месса *h-moll* – XX. *Sanctus*
Р.Шоу (2.50)

43. Магнификат – № 6. Дуэт
Х.Риллинг (2.19)

44. Рождественская оратория – № 1. Хор
П.Шрейер (3.00)

45. Рождественская оратория – № 43. Хор
О.Йохум (2.08)

46. Мотет № 3 (*BWV* 227)
Й.Веселка (1.30)

47. Мотет № 6 (*BWV* 230)
Х.Грюсс (2.42)

48. Бранденбургский концерт № 1 – II часть
К.Рихтер (1.50)

49. Бранденбургский концерт № 2 – II часть
Г.Караян (2.37)

50. Бранденбургский концерт № 3 – I часть
Г.Караян (1.31)

51. Бранденбургский концерт № 4 – I часть
Г.Караян (1.29)

52. Бранденбургский концерт № 5 – I часть
Г.Караян (2.00)

53. Сюита для оркестра № 2 – Увертюра
Г.Караян (2.54)

54. Сюита для оркестра № 2 – Рондо
К.Мюнхингер (1.06)

55. Сюита для оркестра № 2 – Бурре
К.Мюнхингер (1.59)

56. Сюита для оркестра № 2 – Полонез
К.Мюнхингер (1.19)

57. Сюита для оркестра № 2 – *Badinerie*
К.Мюнхингер (1.25)

58. Сюита для оркестра № 3 – Ария
Г.Караян (2.01)

59. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV* 1043) – I часть
Х.Шеринг, М.Ассон (2.13)

60. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV* 1043) – II часть
А.Тоцци, Ф.Маччи (2.19)

61. Концерт для двух скрипок с оркестром (*BWV* 1043) – III часть
А.Тоцци, Ф.Маччи (1.34)

62. Концерт для клавира с оркестром *d-moll* (*BWV* 1052) – I часть
Т.Пиннок (2.10)

63. Концерт для клавира с оркестром *f-moll* (*BWV* 1056) – II часть
Д.Башкиров (1.30)

64. Хоральная прелюдия (*BWV* 638)
П.Сиполниекс (1.44)

65. Хоральная прелюдия (*BWV* 639)
М.Шапюи́ (2.10)

66. Хоральная прелюдия (*BWV* 645)
М.Шапюи́ (1.21)

67. Хоральная прелюдия (*BWV* 650)
Л.Дигрис (1.09)

68. Хоральная прелюдия (*BWV* 659)
Л.Рогг (1.54)

69. Хоральная прелюдия (*BWV* 711)
М.Шапюи́ (1.21)

70. Трио-соната для органа (*BWV* 526)
К.Йохансен (1.53)

71. Токката и фуга *F-dur* (*BWV* 540) – Токката
Р.Кёблер (1.41)

72. Токката и фуга *d-moll* (*BWV 565)*
И.Браудо (5.20)

73. Токката, адажио и фуга *C-dur* (*BWV* 564) – *Adagio*
Г.Гродберг (2.29)

74. Фантазия и фуга для органа *g-moll* (*BWV* 542) – Фантазия
Л.Рогг (2.55)

75. Пассакалья *c-moll* (*BWV* 582)
Д.Шорземпра́ (2.18)

76. Прелюдия и фуга *C-dur* (ХТК I)
С.Рихтер (3.04)

77. Прелюдия и фуга *c-moll* (ХТК I) – Прелюдия
Б.Верле́ (1.31)

78. Прелюдия и фуга *c-moll* (ХТК I) – Фуга
Б.Верле́ (1.36)

79. Прелюдия и фуга *Cis-dur* (ХКК I) – Прелюдия
Б.Верле́ (1.24)

80. Прелюдия и фуга *d-moll* (ХТК I) – Прелюдия
Б.Верле́ (1.40)

81. Прелюдия и фуга *es-moll* (ХТК I) – Прелюдия
С.Рихтер (2.02)

82. Прелюдия и фуга *g-moll* (ХТК I)
С.Рихтер (3.12)

83. Прелюдия и фуга *b-moll* (ХТК I)
С.Рихтер (4.00)

84. Прелюдия и фуга *d-moll* (ХТК II)
Г.Леонхард (2.33)

85. Прелюдия и фуга *fis-moll* (ХТК II).
С.Рихтер (3.52)

86. Пять прелюдий –
***c-moll, es-moll, g-moll, b-moll,* из ХТК I и *d-moll* из ХТК II**
С.Рихтер (2.27)

87. Английская сюита № 2 – Прелюд
Г.Гулд (2.13)

88. Английская сюита № 2 – Бурре II
А.Куртис (1.09)

89. Английская сюита № 3 – Сарабанда
А.Шифф (3.44)

90. Английская сюита № 3 – Гавот
А.Шифф (1.35)

91. Английская сюита № 4 – Жига
А.Шифф (1.29)

92. Английская сюита № 5 – Паспье
А.Шифф (1.13)

93. Английская сюита № 6 – Сарабанда
С.Рихтер (2.50)

94. Английская сюита № 6 – Гавот
Г.Гулд (1.32)

95. Французская сюита № 2 – Сарабанда
А.Куртис (1.51)

96. Французская сюита № 5 – Гавот
А.Куртис (1.18)

97. Партита для клавира № 1 – Прелюдия
С.Фейнберг (1.24)

98. Партита для клавира № 1 – Жига
С.Фейнберг (2.03)

99. Партита для клавира № 2 – *Sinfonia*
Р.Тьюрек (3.22)

100. Партита для клавира № 6 – Токката
Р.Тьюрек (2.57)

101. Партита для клавира № 6 – Куранта
Р.Тьюрек (1.06)

102. Итальянский концерт – I часть
Р.Кёркпатрик (1.47)

103. Токката *D-dur* (*BWV* 912)
Г.Гулд (1.39)

104. Токката *e-moll* (*BWV* 914)
А.Любимов (1.14)

105. Токката *g-moll* (*BWV* 915)
П.Хантай (1.40)

106. Хроматическая фантазия и фуга (*BWV* 903)
П.Хантай (2.03)

107. Гольдберг-вариации – Вариация XXV
Г.Соколов (2.20)

108. Гольдберг-вариации – Вариация XXVI
Г.Соколов (1.00)

109. Инвенция *F-dur* (*BWV* 779)
А.Шифф (0.50)

110. Инвенция *a-moll* (*BWV* 784)
А.Шифф (1.17)

111. *Sinfonia Es-dur* (*BWV* 791)
Г.Гулд (1.50)

112. *Sinfonia f-moll* (*BWV* 795)
А.Шифф (1.42)

113. Маленькая прелюдия *C-dur* (*BWV* 933)
А.Любимов (1.21)

114. Маленькая прелюдия *d-moll* (*BWV* 940)
П.Егоров (1.23)

115. Маленькая прелюдия *c-moll* (*BWV* 999)
Р.Кёркпатрик (1.04)

116. Соната для скрипки и клавира № 1 – I часть
А.Грюмьо́ (3.11)

117. Соната для скрипки и клавира № 4 – I часть
С.Куйкен (2.10)

118. Соната для скрипки и клавира № 4 – II часть
И.Ойстрах (1.01)

119. Соната для скрипки *solo* № 1 – *Adagio*
Б.Новотны (1.57)

120. Соната для скрипки *solo* № 2 – *Andante*
Н.Мильштейн (2.09)

121. Партита для скрипки *solo* № 2 – Чакона
А.Грюмьо́ (1.16)

122. Партита для скрипки *solo* № 3 – Гавот
А.Грюмьо́ (0,50)

123. Сюита для виолончели *solo* № 5 – Прелюдия
М.Ростропович (3.04)

124. Фуга *D-dur*
Swingle Singers (1.35)

125. *Vivace*
Swingle Singers (1.49)

126. *И.К.Бах*
Концертная симфония *E-dur* – II часть
Э.Халстед (1.48)

127. *К.Ф.Э.Бах*
Симфония № 2 – I часть
Х.Кох (0.55)

128. *К.Ф.Э.Бах*
Концерт для флейты с оркестром – III часть
К.Мэллон (0.53)

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (BWV)

Аббревиатура ***BWV*** (произн. *бэ-вэ-фау*) – общепринятое сокращение от нем. *Bach-Werke-Verzeichnis* («Каталог работ Баха»). Имется в виду система нумерации, принятая для сочинений И.С.Баха в каталоге Вольфганга Шмидера *«Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach»* (1950). Нумерация по BWV является общепринятым способом ссылки на сочинения Баха (например, Пассакалья и фуга до минор для органа (*BWV* 582). Каталог Шмидера несколько раз обновлялся, при этом сочинения, авторство Баха в которых было оспорено, переносились в Приложение *(Anhang)*, добавлялись вновь обнаруженные сочинения и т.д. Последнюю версию *BWV* подготовили в 1998 году Альфред Дюрр и Ёситакэ Кобаяси.

Кантаты (1—224)

- BWV 1 — Wie schön leuchtet der Morgenstern
- BWV 2 — Ach Gott, vom Himmel sieh darein
- BWV 3 — Ach Gott, wie manches Herzeleid
- BWV 4 — Christ lag in Todesbanden
- BWV 5 — Wo soll ich fliehen hin
- BWV 6 — Bleib bei uns, denn es wird Abend werden
- BWV 7 — Christ unser Herr zum Jordan kam
- BWV 8 — Liebster Gott, wenn wird ich sterben
- BWV 9 — Es ist das Heil uns kommen her
- BWV 10 — Meine Seel erhebt den hello
- BWV 11 — Lobet Gott in seinen Reichen
- BWV 12 — Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
- BWV 13 — Meine Seufzer, meine Tränen
- BWV 14 — Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
- BWV 15 — Denn du wirst meine Seele nicht inder Hölle lassen
- BWV 16 — Herr Gott, dich loben wir
- BWV 17 — Wer Dank opfert, der preiset mich
- BWV 18 — Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt
- BWV 19 — Es erhub sich ein Streit
- BWV 20 — O Ewigkeit, du Donnerwort
- BWV 21 — Ich hatte viel Bekümmernis
- BWV 22 — Jesus nahm zu sich die Zwölfe
- BWV 23 — Du wahrer Gott und Davids Sohn
- BWV 24 — Ein ungefärbt Gemüte
- BWV 25 — Es ist nichts Gesundes an meinem Lebe
- BWV 26 — Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
- BWV 27 — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende

- BWV 28 — Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende
- BWV 29 — Wir danken dir, Gott, wir danken dir
- BWV 30 — Freue dich, erlöste Schar
- BWV 30a — Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen
- BWV 31 — Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret
- BWV 32 — Liebster Jesu, mein Verlangen
- BWV 33 — Allein zu dir, Herr Jesu Christ
- BWV 34 — O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe
- BWV 34a — O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe
- BWV 35 — Geist und Seele wird verwirret
- BWV 36 — Schwingt freudig euch empor
- BWV 36 — Schwingt freudig euch empor
- BWV 36a — Steigt freudig in die Luft
- BWV 36b — Die Freude reget sich
- BWV 36c — Schwingt freudig euch empor
- BWV 37 — Wer da gläubet und getauft wird
- BWV 38 — Aus tiefer Not schrei ich zu dir
- BWV 39 — Brich dem Hungrigen dein Brot
- BWV 40 — Darzu ist erschienen der Sohn Gottes
- BWV 41 — Jesu, nun sei gepreiset
- BWV 42 — Am Abend aber desselbigen Sabbats
- BWV 43 — Gott fähret auf mit Jauchzen
- BWV 44 — Sie werden euch in den Bann tun
- BWV 45 — Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
- BWV 46 — Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei
- BWV 47 — Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden
- BWV 48 — Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen
- BWV 49 — Ich geh und suche mit Verlangen
- BWV 50 — Nun ist das Heil und die Kraft
- BWV 51 — Jauchzet Gott in allen Landen
- BWV 52 — Falsche Welt, dir trau ich nicht
- BWV 53 — Schlage doch gewünschte Stunde
- BWV 54 — Widerstehe doch der Sünde
- BWV 55 — Ich armer Mensch, ich Sündenknecht
- BWV 56 — Ich will den Kreuzstab gerne tragen
- BWV 57 — Selig ist der Mann
- BWV 58 — Ach Gott, wie manches Herzeleid
- BWV 59 — Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
- BWV 60 — O Ewigkeit, du Donnerwort
- BWV 61 — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 62 — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 63 — Christen, ätzet diesen Tag
- BWV 64 — Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget
- BWV 65 — Sie werden aus Saba alle kommen

- BWV 66 — Erfreuet ech, ihr Herzen
- BWV 66a — Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück
- BWV 67 — Halt im Gedachtnis Jesum Christ
- BWV 68 — Also hat Gott die Welt geliebt
- BWV 69 — Lobe den Herrn, meine Seele
- BWV 69a — Lobe den Herrn, meine Seele
- BWV 70 — Wachet! betet! betet! wachet!
- BWV 70a — Wachet! betet! betet! wachet!
- BWV 71 — Gott ist mein König
- BWV 72 — Alles nur nach Gottes Willen
- BWV 73 — Herr, wie du willt, so schicks mit mir
- BWV 74 — Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
- BWV 75 — Die Elenden sollen essen
- BWV 76 — Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
- BWV 77 — Du sollt Gott, deinen Herren, lieben
- BWV 78 — Jesu, der du meine Seele
- BWV 79 — Gott, der Herr, ist Sonn und Schild
- BWV 80 — Ein feste Burg ist unser Gott
- BWV 80a — Alles, was von Gott geboren
- BWV 80b — Ein feste Burg ist unser Gott
- BWV 81 — Jesus schläft, was soll ich hoffen
- BWV 82 — Ich habe genug
- BWV 83 — Erfreute Zeit im neuen Bunde
- BWV 84 — Ich bin vergnügt mit meinem Glücke
- BWV 85 — Ich bin ein guter Hirt
- BWV 86 — Wahrlich, wahrlich, ich sage euch
- BWV 87 — Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen
- BWV 88 — Siehe, ich will viel Fischer aussenden
- BWV 89 — Was soll ich aus dir machen, Ephraim
- BWV 90 — Es reißet euch ein schrecklich Ende
- BWV 91 — Gelobet seist du, Jesu Christ
- BWV 92 — Ich hab in Gottes Herz und Sinn
- BWV 93 — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 94 — Was frag ich nach der Welt
- BWV 95 — Christus, der ist mein Leben
- BWV 96 — Herr Christ, der einge Gottessohn
- BWV 97 — In allen meinen Taten
- BWV 98 — Was Gott tut, das ist wohlgetan
- BWV 99 — Was Gott tut, das ist wohlgetan
- BWV 100 — Was Gott tut, das ist wohlgetan
- BWV 101 — Nimm von uns, Herr, du treuer Gott
- BWV 102 — Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
- BWV 103 — Ihr werdet weinen und heulen
- BWV 104 — Du Hirte Israel, höre

- BWV 105 — Herr, gehe nicht ins Gericht
- BWV 106 — Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
- BWV 107 — Was willst du dich betrüben
- BWV 108 — Es ist euch gut, daß ich hingehe
- BWV 109 — Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben
- BWV 110 — Unser Mund sei voll Lachens
- BWV 111 — Was mein Gott will, das g'scheh allzeit
- BWV 112 — Der Herr ist mein getreuer Hirt
- BWV 113 — Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
- BWV 114 — Ach, lieben Christen, seid getrost
- BWV 115 — Mache dich, mein Geist, bereit
- BWV 116 — Du Friedefürst, Herr Jesu Christ
- BWV 117 — Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut
- BWV 118 — O Jesu Christ, mein's Lebens Licht
- BWV 119 — Preise, Jerusalem, den Herrn
- BWV 120 — Gott, man lobet dich in der Stille
- BWV 120a — Herr Gott, Beherrscher aller Dinge
- BWV 120b — Gott, man lobet dich in der Stille
- BWV 121 — Christum wir sollen loben schon
- BWV 122 — Das neugeborne Kindelein
- BWV 123 — Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
- BWV 124 — Meinen Jesum laß ich nicht
- BWV 125 — Mit Fried und Freud ich fahr dahin
- BWV 126 — Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
- BWV 127 — Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott
- BWV 128 — Auf Christi Himmelfahrt allein
- BWV 129 — Gelobet sei der Herr, mein Gott
- BWV 130 — Herr Gott, dich loben wir
- BWV 131 — Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
- BWV 131a — Fuge in g aus BWV 131, Satz 5
- BWV 132 — Bereitet die Wege, bereitet die Bahn
- BWV 133 — Ich freue mich in dir
- BWV 134 — Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß
- BWV 134a — Die Zeit, die Tag und Jahre macht
- BWV 135 — Ach Herr, mich armen Sünder
- BWV 136 — Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz
- BWV 137 — Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren
- BWV 138 — Warum betrübst du dich, mein Herz
- BWV 139 — Wohl dem, der sich auf seinen Gott
- BWV 140 — Wachet auf, ruft uns die Stimme
- BWV 141 — Das ist je gewißlich wahr
- BWV 142 — Uns ist ein Kind geboren
- BWV 143 — Lobe den Herrn, meine Seele
- BWV 144 — Nimm, was dein ist, und gehe hin

- BWV 145 — Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen
- BWV 146 — Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen
- BWV 147 — Herz und Mund und Tat und leben
- BWV 147a — Herz und Mund und Tat und Leben
- BWV 148 — Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
- BWV 149 — Man singet mit Freuden vom Sieg
- BWV 150 — Nach dir, Herr, verlanget mich
- BWV 151 — Süßer Trost, mein Jesus kömmt
- BWV 152 — Tritt auf die Glaubensbahn
- BWV 153 — Schau, lieber Gott, wie meine Feind
- BWV 154 — Mein liebster Jesus ist verloren
- BWV 155 — Mein Gott, wie lang, ach lange
- BWV 156 — Ich steh mit einem Fuß im Grabe
- BWV 157 — Ich lasse nicht, du segnest mich denn
- BWV 158 — Der Friede sei mit dir
- BWV 159 — Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem
- BWV 160 — Ich weiß, das mein Erlöser lebt
- BWV 161 — Komm, du süße Todesstunde
- BWV 162 — Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
- BWV 163 — Nur jedem das Seine
- BWV 164 — Ihr, die ihr euch von Christo nennet
- BWV 165 — O heilges Geist- und Wasserbad
- BWV 166 — Wo gehest du hin?
- BWV 167 — Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
- BWV 168 — Tue Rechnung! Donnerwort
- BWV 169 — Gott soll allein mein Herze haben
- BWV 170 — Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
- BWV 171 — Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm
- BWV 172 — Erschallet, ihr Lieder
- BWV 173 — Erhöhtes Fleisch und Blut
- BWV 173a — Durchlauchster Leopold
- BWV 174 — Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
- BWV 175 — Er rufet seinen Schafen mit Namen
- BWV 176 — Es ist ein trotzig und verzagt Ding
- BWV 177 — Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
- BWV 178 — Wo Gott der Herr nicht bei uns hält
- BWV 179 — Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei
- BWV 180 — Schmücke dich, o liebe Seele
- BWV 181 — Leichtgesinnte Flattergeister
- BWV 182 — Himmelskönig, sei willkommen
- BWV 183 — Sie werden euch in den Bann tun
- BWV 184 — Erwünschtes Freudenlicht
- BWV 184a — Erwünschtes Freudenlicht
- BWV 185 — Barmherziges Herze der ewigen Liebe

- BWV 186 — Ärgre dich, o Seele, nicht
- BWV 186a — Ärgre dich, o Seele, nicht
- BWV 187 — Es wartet alles auf dich
- BWV 188 — Ich habe meine Zuversicht
- BWV 189 — Meine Seele rühmt und preist
- BWV 190 — Singet dem Herrn ein neues Lied
- BWV 190a — Singet dem Herrn ein neues Lied
- BWV 191 — Gloria in excelsis Deo
- BWV 192 — Nun danket alle Gott
- BWV 193 — Ihr Tore zu Zion
- BWV 193a — Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter
- BWV 194 — Höchsterwünschtes Freudenfest
- BWV 195 — Dem Gerechten muß das Licht
- BWV 196 — Der Herr denket an uns
- BWV 197 — Gott ist unsre Zuversicht
- BWV 197a — Ehre sei Gott in der Höhe
- BWV 198 — Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl
- BWV 199 — Mein Herze schwimmt in Blut
- BWV 200 — Bekennen will ich seinen Namen
- BWV 201 — Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde
- BWV 202 — Weichet nur, betrübte Schatten
- BWV 203 — Amore traditore
- BWV 204 — Ich bin in mir vergnügt
- BWV 205 — Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft
- BWV 205a — Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht
- BWV 206 — Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde
- BWV 207 — Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten
- BWV 207a — Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten
- BWV 207a — Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten
- BWV 208 — Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd
- BWV 208a — Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd
- BWV 209 — Non sa che sia dolore
- BWV 210 — O holder Tag, erwünschte Zeit
- BWV 210a — O angenehme Melodei
- BWV 211 — Schweigt stille, plaudert nicht
- BWV 212 — Mer hahn en neue Oberkeet
- BWV 213 — Laßt uns sorgen, laßt uns wachen
- BWV 214 — Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!
- BWV 215 — Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen
- BWV 216 — Vergnügte Pleißen-Stadt
- BWV 216a — Erwählte Pleißen-Stadt
- BWV 217 — Gedenke, Herr, wie es uns gehet
- BWV 218 — Gott der Hoffnung erfülle euch
- BWV 219 — Siehe, es hat überwunden der Löwe

- BWV 220 — Lobt ihn mit Herz und Munde
- BWV 221 — Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz
- BWV 222 — Mein Odem ist schwach
- BWV 223 — Meine Seele soll Gott loben
- BWV 224 — Reißt euch los, bekränkte Sinnen

Мотеты (225—231)

- BWV 225 — Singet dem Herrn ein neues Lied
- BWV 226 — Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf
- BWV 227 — Jesu, meine Freude
- BWV 228 — Fürchte dich nicht, ich bin bei dir
- BWV 229 — Komm, Jesu, komm!
- BWV 230 — Lobet den Herrn alle Heiden (псалом 117)
- BWV 231 — Sei Lob und Preis mit Ehren (ошибочно, на самом деле является частью незаконченной кантаты Телемана)

Литургические произведения на латинском языке (232—243a)

- BWV 232 — Месса си минор
- BWV 233 — Месса фа мажор
- BWV 233a — Kyrie фа мажор (альтернативная версия BWV 233)
- BWV 234 — Месса ля мажор
- BWV 235 — Месса соль минор
- BWV 236 — Месса соль мажор
- BWV 237 — Sanctus до мажор
- BWV 238 — Sanctus ре мажор
- BWV 239 — Sanctus ре минор
- BWV 240 — Sanctus соль мажор
- BWV 241 — Sanctus ре мажор (аранжировка *Sanctus* из мессы Керла *Missa superba*)
- BWV 242 — Christe Eleison соль минор
- BWV 243 — Магнификат ре мажор
- BWV 243a — Магнификат ми-бемоль мажор (более ранняя версия BWV 243)

Пассионы и оратории (244—249)

- BWV 244 — Страсти по Матфею
- BWV 244a — Klagt, Kinder, klagt es aller Welt (траурная кантата по князю Леопольду Ангальт-Кётенскому)
- BWV 244b — Страсти по Матфею (ранняя версия)
- BWV 245 — Страсти по Иоанну
- BWV 245a — Himmel reisse, Welt erbebe (ария из второй версии Страстей по Иоанну)
- BWV 245b — Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel (ария из второй версии Страстей по Иоанну)

- BWV 245c — Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen (ария из второй версии Страстей по Иоанну)
- BWV 246 — Страсти по Луке (ошибочно, автор неизвестен)
- BWV 247 — Страсти по Марку (либретто сохранилось, но музыка почти полностью утеряна)
- BWV 248 — Рождественская оратория
- BWV 249 — Пасхальная оратория

Светские кантаты (249a, b)
- BWV 249a — Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen
- BWV 249b — Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne

Хоралы (250—438)
- BWV 250 — Was Gott tut, das ist wohlgetan
- BWV 251 — Sei Lob und Ehr' Dem höchsten Gut
- BWV 252 — Nun danket alle Gott
- BWV 253 — Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ
- BWV 254 — Ach Gott, erhör' mein Seufzen
- BWV 255 — Ach Gott und Herr
- BWV 256 — Ach lieben Christen, seid getrost
- BWV 257 — Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
- BWV 258 — Wo Gott der Herr nicht bei uns hält
- BWV 259 — Ach, was soll ich Sünder machen
- BWV 260 — Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
- BWV 261 — Allein zu dir, Herr Jesu Christ
- BWV 262 — Alle Menschen müssen sterben
- BWV 263 — Alles ist an Gottes Segen
- BWV 264 — Als der gütige Gott
- BWV 265 — Als Jesus Christus in der Nacht
- BWV 266 — Als vierzig Tag nach Ostern
- BWV 267 — An Wasserflüssen Babylon
- BWV 268 — Auf, auf, mein Herz, und du mein ganzer Sinn
- BWV 269 — Aus meines Herzens Grunde
- BWV 270 — Befiehl du deine Wege
- BWV 271 — Befiehl du deine Wege
- BWV 272 — Befiehl du deine Wege
- BWV 273 — Christ, der du bist der helle Tag
- BWV 274 — Christe, der du bist Tag und Licht
- BWV 275 — Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde
- BWV 276 — Christ ist erstanden
- BWV 277 — Christ lag in Todesbanden
- BWV 278 — Christ lag in Todesbanden
- BWV 279 — Christ lag in Todesbanden
- BWV 280 — Christ, unser Herr, zum Jordan kam
- BWV 281 — Christus, der ist mein Leben

- BWV 282 — Christus, der ist mein Leben
- BWV 283 — Christus, der uns selig macht
- BWV 284 — Christus, ist erstanden, hat überwunden
- BWV 285 — Da der Herr Christ zu Tische saß
- BWV 286 — Danket dem Herren
- BWV 287 — Dank sei Gott in der Höhe
- BWV 288 — Das alte Jahr vergangen ist
- BWV 289 — Das alte Jahr vergangen ist
- BWV 290 — Das walt' Gott Vater und Gott Sohn
- BWV 291 — Das walt' mein Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist
- BWV 292 — Den Vater dort oben
- BWV 293 — Der du bist drei in Einigkeit
- BWV 294 — Der Tag, der ist so freudenreich
- BWV 295 — Des heil'gen Geistes reiche Gnad'
- BWV 296 — Die Nacht ist kommen
- BWV 297 — Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz
- BWV 298 — Dies sind die heil'gen zehn Gebot'
- BWV 299 — Dir, dir, Jehova, will ich singen
- BWV 300 — Du grosser Schmerzensmann
- BWV 301 — Du, o schönes Weltgebäude
- BWV 302 — Ein' feste Burg ist unser Gott
- BWV 303 — Ein' feste Burg ist unser Gott
- BWV 304 — Eins ist Not! ach Herr, dies Eine
- BWV 305 — Erbarm' dich mein, o Herre Gott
- BWV 306 — Erstanden ist der heil'ge Christ
- BWV 307 — Es ist gewisslich an der Zeit
- BWV 308 — Es spricht der Unweisen Mund wohl
- BWV 309 — Es stehn vor Gottes Throne
- BWV 310 — Es wird schier der letzte Tag herkommen
- BWV 311 — Es woll' uns Gott genädig sein
- BWV 312 — Es woll' uns Gott genädig sein
- BWV 313 — Für Freuden lasst uns springen
- BWV 314 — Gelobet seist du, Jesu Christ
- BWV 315 — Gib dich zufrieden und sei stille
- BWV 316 — Gott, der du selber bist das Licht
- BWV 317 — Gott, der Vater, wohn' uns bei
- BWV 318 — Gottes Sohn ist kommen
- BWV 319 — Gott hat das Evangelium
- BWV 320 — Gott lebet noch
- BWV 321 — Gottlob, es geht nunmehr zu Ende
- BWV 322 — Gott sei gelobet und gebenedeiet/Meine Seele erhebet den Herrn
- BWV 323 — Gott sei uns gnädig
- BWV 324 — Meine Seele erhebet den Herrn

- BWV 325 — Heilig, heilig
- BWV 326 — Herr Gott, dich loben alle wir
- BWV 327 — Vor deinen Thron tret' ich hiermit
- BWV 328 — Herr, Gott, dich loben wir
- BWV 329 — Herr, ich denk' an jene Zeit
- BWV 330 — Herr, ich habe missgehandelt
- BWV 331 — Herr, ich habe missgehandelt
- BWV 332 — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
- BWV 333 — Herr Jesu Christ, du hast bereit't
- BWV 334 — Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
- BWV 335 — Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht
- BWV 336 — Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott
- BWV 337 — Herr, nun lass in Frieden
- BWV 338 — Herr, straf mich nicht in deinem Zorn
- BWV 339 — Herr, wie du willst, so schick's mit mir
- BWV 340 — Herzlich lieb hab ich dich, o Herr
- BWV 341 — Heut' ist, o Mensch, ein grosser Trauertag
- BWV 342 — Heut' triumphieret Gottes Sohn
- BWV 343 — Hilf, Gott, dass mir's gelinge
- BWV 344 — Hilf, Herr Jesu, lass gelingen
- BWV 345 — Ich bin ja, Herr, in deiner Macht
- BWV 346 — Ich dank' dir Gott für all' Wohltat
- BWV 347 — Ich dank' dir, lieber Herre
- BWV 348 — Ich dank' dir, lieber Herre
- BWV 349 — Ich dank' dir schon durch deinen Sohn
- BWV 350 — Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne
- BWV 351 — Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt
- BWV 352 — Jesu, der du meine Seele
- BWV 353 — Jesu, der du meine Seele
- BWV 354 — Jesu, der du meine Seele
- BWV 355 — Jesu, der du selbsten wohl
- BWV 356 — Jesu, du mein liebstes Leben
- BWV 357 — Jesu, Jesu, du bist mein
- BWV 358 — Jesu, meine Freude
- BWV 359 — Jesu meiner Seelen Wonne
- BWV 360 — Jesu, meiner Freuden Freude
- BWV 361 — Jesu, meines Herzens Freud'
- BWV 362 — Jesu, nun sei gepreiset
- BWV 363 — Jesus Christus, unser Heiland
- BWV 364 — Jesus Christus, unser Heiland
- BWV 365 — Jesus, meine Zuversicht
- BWV 366 — Ihr Gestirn', ihr hohlen Lüfte
- BWV 367 — In allen meinen Taten
- BWV 368 — In dulci jubilo

- BWV 369 — Keinen hat Gott verlassen
- BWV 370 — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist
- BWV 371 — Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit
- BWV 372 — Lass, o Herr, dein Ohr sich neigen
- BWV 373 — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 374 — Lobet den Herren, denn er ist freundlich
- BWV 375 — Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
- BWV 376 — Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
- BWV 377 — Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'
- BWV 378 — Meine Augen schliess' ich jetzt
- BWV 379 — Meinen Jesum lass' ich nicht, Jesus
- BWV 380 — Meinen Jesum lass' ich nicht, weil
- BWV 381 — Meines Lebens letzte Zeit
- BWV 382 — Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin
- BWV 383 — Mitten wir im Leben sind
- BWV 384 — Nicht so traurig, nicht so sehr
- BWV 385 — Nun bitten wir den heiligen Geist
- BWV 386 — Nun danket alle Gott
- BWV 387 — Nun freut euch, Gottes Kinder all'
- BWV 388 — Nun freut euch, lieben Christen g'mein
- BWV 389 — Nun lob', mein' Seel', den Herren
- BWV 390 — Nun lob', mein Seel', den Herren
- BWV 391 — Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit
- BWV 392 — Nun ruhen alle Wälder
- BWV 393 — O Welt, sieh hier dein Leben
- BWV 394 — O Welt, sieh hier dein Leben
- BWV 395 — O Welt, sieh hier dein Leben
- BWV 396 — Nun sich der Tag geendet hat
- BWV 397 — O Ewigkeit, du Donnerwort
- BWV 398 — O Gott, du frommer Gott
- BWV 399 — O Gott, du frommer Gott
- BWV 400 — O Herzensangst, o Bangigkeit
- BWV 401 — O Lamm Gottes, unschuldig
- BWV 402 — O Mensch, bewein' dein' Sünde gross
- BWV 403 — O Mensch, schaue Jesum Christum an
- BWV 404 — O Traurigkeit, o Herzeleid
- BWV 405 — O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
- BWV 406 — O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
- BWV 407 — O wir armen Sünder
- BWV 408 — Schaut, ihr Sünder
- BWV 409 — Seelen-Bräutigam
- BWV 410 — Sei gegrüsset, Jesu gütig
- BWV 411 — Singet dem Herrn ein neues Lied
- BWV 412 — So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht

- BWV 413 — Sollt' ich meinem Gott nicht singen
- BWV 414 — Uns ist ein Kindlein heut' gebor'n
- BWV 415 — Valet will ich dir geben
- BWV 416 — Vater unser im Himmelreich
- BWV 417 — Von Gott will ich nicht lassen
- BWV 418 — Von Gott will ich nicht lassen
- BWV 419 — Von Gott will ich nicht lassen
- BWV 420 — Warum betrübst du dich, mein Herz
- BWV 421 — Warum betrübst du dich, mein Herz
- BWV 422 — Warum sollt' ich mich denn grämen
- BWV 423 — Was betrübst du dich, mein Herze
- BWV 424 — Was bist du doch, o Seele, so betrübet
- BWV 425 — Was willst du dich, o meine Seele
- BWV 426 — Weltlich Ehr' und zeitlich Gut
- BWV 427 — Wenn ich in Angst und Not
- BWV 428 — Wenn mein Stündlein vorhanden ist
- BWV 429 — Wenn mein Stündlein vorhanden ist
- BWV 430 — Wenn mein Stündlein vorhanden ist
- BWV 431 — Wenn wir in höchsten Nöten sein
- BWV 432 — Wenn wir in höchsten Nöten sein
- BWV 433 — Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut
- BWV 434 — Wer nur den liebe Gott lässt walten
- BWV 435 — Wie bist du, Seele, in mir so gar betrübt
- BWV 436 — Wie schön leuchtet der Morgenstern
- BWV 437 — Wir glauben all' an einen Gott
- BWV 438 — Wo Gott zum Haus nicht gibt sein' Gunst

Песни и арии (439—518)

- BWV 439 — Ach, dass nicht die letzte Stunde
- BWV 440 — Auf, auf! die rechte Zeit ist hier
- BWV 441 — Auf! auf! mein Herz, mit Freuden
- BWV 442 — Beglückter Stand getreuer Seelen
- BWV 443 — Beschraenkt, ihr Weisen dieser Welt
- BWV 444 — Brich entzwei, mein armes Herze
- BWV 445 — Brunnquell aller Gueter
- BWV 446 — Der lieben Sonnen Licht und Pracht
- BWV 447 — Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder
- BWV 448 — Der Tag mit seinem Lichte
- BWV 449 — Dich bet'ich an, mein hoechster Gott
- BWV 450 — Die bittre Leidenszeit beginnet abermal
- BWV 451 — Die goldene Sonne, voll Freud' und Wonne
- BWV 452 — Dir, dir Jehovah, will ich singen
- BWV 453 — Eins ist Not! ach Herr, dies Eine
- BWV 454 — Ermuntre dich, mein schwacher Geist
- BWV 455 — Erwuergtes Lamm, das die verwahrten Siegel

- BWV 456 — Es glaenzet der Christen
- BWV 457 — Es ist nun aus mit meinem Leben
- BWV 458 — Es ist vollbracht! vergiss ja nicht
- BWV 459 — Es kostet viel, ein Christ zu sein
- BWV 460 — Gib dich zufrieden und sei stille
- BWV 461 — Gott lebet noch; Seele, was verzagst du doch?
- BWV 462 — Gott, wie gross ist deine Guete
- BWV 463 — Herr, nicht schicke deine Rache
- BWV 464 — Ich bin ja, Herr, in deiner Macht
- BWV 465 — Ich freue mich in dir
- BWV 466 — Ich halte treulich still und liebe
- BWV 467 — Ich lass' dich nicht
- BWV 468 — Ich liebe Jesum alle Stund'
- BWV 469 — Ich steh' an deiner Krippen hier
- BWV 470 — Jesu, Jesu, du bist mein
- BWV 471 — Jesu, deine Liebeswunden
- BWV 472 — Jesu, meines Glaubens Zier
- BWV 473 — Jesu, meines Herzens Freud
- BWV 474 — Jesus ist das schoenste Licht
- BWV 475 — Jesus, unser Trost und Leben
- BWV 476 — Ihr Gestirn', ihr hohen Lufte
- BWV 477 — Kein Stuendlein geht dahin
- BWV 478 — Komm, suesser Tod, komm, sel'ge Ruh!
- BWV 479 — Kommt, Seelen, dieser Tag
- BWV 480 — Kommt wieder aus der finstern Gruft
- BWV 481 — Lasset uns mit Jesu ziehen
- BWV 482 — Liebes Herz, bedenke doch
- BWV 483 — Liebster Gott, wann werd' ich sterben?
- BWV 484 — Liebster Herr Jesu! wo bleibest du so lange?
- BWV 485 — Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
- BWV 486 — Mein Jesu, dem die Seraphinen
- BWV 487 — Mein Jesu! was fuer Seelenweh
- BWV 488 — Meines Lebens letzte Zeit
- BWV 489 — Nicht so traurig, nicht so sehr
- BWV 490 — Nur mein Jesus ist mein Leben
- BWV 491 — O du Liebe meiner Liebe
- BWV 492 — O finstre Nacht
- BWV 493 — O Jesulein Suess, o Jesulein mild
- BWV 494 — O liebe Seele, zieh' die Sinnen
- BWV 495 — O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
- BWV 496 — Seelen-Bräutigam, Jesu, Gottes Lamm!
- BWV 497 — Seelenweide, meine Freude
- BWV 498 — Selig, wer an Jesum denkt
- BWV 499 — Sei gegruesset, Jesu guetig

- BWV 500 — So gehst du nun, mein Jesu, hin
- BWV 501 — So giebst du nun, mein Jesu, gute Nacht
- BWV 502 — So wuensch' ich mir zu guter Letzt
- BWV 503 — Steh' ich bei meinem Gott
- BWV 504 — Vergiss mein nicht, dass ich dein nicht
- BWV 505 — Vergiss mein nicht, vergiss mein nicht
- BWV 506 — Was bist du doch, o Seele, so betruebet
- BWV 507 — Wo ist mein Schaeflein, das ich liebe
- BWV 508 – Bist du bei mir (на мелодию Готфрида Генриха Штёлцля)
- BWV 509 – Gedenke doch, mein Geist
- BWV 510 – Gib dich zufrieden
- BWV 511 – Gib dich zufrieden
- BWV 512 – Gib dich zufrieden
- BWV 513 – O Ewigkeit, du Donnerwort
- BWV 514 – Schaffs mit mir, Gott
- BWV 515 – So oft ich meine Tobackspfeife
- BWV 515a – So oft ich meine Tobackspfeife
- BWV 516 – Warum betrübst du dich
- BWV 517 – Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen
- BWV 518 – Willst du dein Herz mir schenken

Песни (519—523)
- BWV 519 — Hier lieg' ich nun
- BWV 520 — Das walt' mein Gott
- BWV 521 — Gott mein Herz dir Dank
- BWV 522 — Meine Seele, lass es gehen
- BWV 523 — Ich gnüge mich an meinem Stande

Кводлибет (524)
- BWV 524 — Кводлибет

Органные произведения

Трио-сонаты для органа (525—530)
- BWV 525 — Ми-бемоль мажор
- BWV 526 — До минор
- BWV 527 — Ре минор
- BWV 528 — Ми минор
- BWV 528a — Анданте ре минор (альтернативная версия второй части BWV 528)
- BWV 529 — До мажор
- BWV 530 — Соль мажор

Прелюдии и фуги, токкаты и фуги, фантазии и фуги для органа (531—581)

- BWV 531 — Прелюдия и фуга До мажор
- BWV 532 — Прелюдия и фуга Ре мажор
- BWV 532a — Фуга Ре мажор (альтернативная версия BWV 532)
- BWV 533 — Прелюдия и фуга Ми минор («Маленькая»)
- BWV 534 — Прелюдия и фуга Фа минор
- BWV 535 — Прелюдия и фуга Соль минор
- BWV 535a — Прелюдия и фуга Соль минор (альтернативная, упрощённая версия BWV 535)
- BWV 536 — Прелюдия и фуга Ля мажор
- BWV 536a — Прелюдия и фуга Ля мажор (альтернативная версия BWV 536, основанная на оригинальной рукописи)
- BWV 537 — Фантазия (прелюдия) и фуга До минор
- BWV 538 — Токката и фуга Ре минор («Дорийская»)
- BWV 539 — Прелюдия и фуга Ре минор
- BWV 539a — Фуга Ре минор (BWV 1000 — её лютневая аранжировка, вторая часть BWV 1001 — скрипичная)
- BWV 540 — Токката и фуга Фа мажор
- BWV 541 — Прелюдия и фуга Соль мажор
- BWV 542 — Фантазия и фуга соль минор («Большая»)
- BWV 542a — Фуга Соль минор (альтернативная версия фуги из BWV 542)
- BWV 543 — Прелюдия и фуга Ля минор
- BWV 544 — Прелюдия и фуга Си минор
- BWV 545 — Прелюдия и фуга До мажор
- BWV 545a — Прелюдия и фуга До мажор (альтернативная версия BWV 545)
- BWV 545b — Прелюдия, трио и фуга Си мажор (альтернативная версия BWV 545)
- BWV 546 — Прелюдия и фуга До минор
- BWV 547 — Прелюдия и фуга До мажор
- BWV 548 — Прелюдия и фуга Ми минор («Большая»)
- BWV 549 — Прелюдия и фуга До минор
- BWV 550 — Прелюдия и фуга Соль мажор
- BWV 551 — Прелюдия и фуга Ля минор
- BWV 552 — Прелюдия и фуга Ми-бемоль мажор («Св. Анна»)
- Восемь маленьких прелюдий и фуг (553—560; ошибочно, возможно, сочинены Иоганном Тобиасом Кребсом)
- BWV 553 — Маленькая прелюдия и фуга До мажор
- BWV 554 — Маленькая прелюдия и фуга Ре минор
- BWV 555 — Маленькая прелюдия и фуга Ми минор
- BWV 556 — Маленькая прелюдия и фуга Фа мажор
- BWV 557 — Маленькая прелюдия и фуга Соль мажор

- BWV 558 — Маленькая прелюдия и фуга Соль минор
- BWV 559 — Маленькая прелюдия и фуга Ля минор
- BWV 560 — Маленькая прелюдия и фуга Си-бемоль мажор
- BWV 561 — Фантазия и фуга Ля минор (ошибочно)
- BWV 562 — Фантазия и фуга До минор (фуга не закончена)
- BWV 563 — Фантазия с имитацией Си минор
- BWV 564 — Токката, адажио и фуга До мажор
- BWV 565 — Токката и фуга Ре минор (авторство оспаривается)
- BWV 566 — Токката и фуга Ми минор
- BWV 566a — Токката Ми мажор (ранняя версия BWV 566)
- BWV 567 — Прелюдия До мажор
- BWV 568 — Прелюдия Соль мажор
- BWV 569 — Прелюдия Ля минор
- BWV 570 — Фантазия До мажор
- BWV 571 — Фантазия (концерт) Соль мажор (ошибочно)
- BWV 572 — Фантазия Соль мажор
- BWV 573 — Фантазия До мажор (незавершённая, из Нотной тетради Анны Магдалены Бах)
- BWV 574 — Фуга До минор
- BWV 574a — Фуга До минор (альтернативная версия BWV 574)
- BWV 575 — Фуга До минор
- BWV 576 — Фуга Соль мажор
- BWV 577 — Фуга Соль мажор «a la Gigue» (авторство оспаривается)
- BWV 578 — "Малая" органная фуга Соль минор
- BWV 579 — Фуга на тему Арканджело Корелли (из Op. 3, № 4) Си минор
- BWV 580 — Фуга Ре мажор (ошибочно)
- BWV 581 — Фуга Соль мажор (ошибочно, сочинена Гомилиусом)
- BWV 581a — Фуга Соль мажор (ошибочно)

Пассакалья и фуга до минор для органа (582)

- BWV 582 — Пассакалья и фуга до минор

Трио и другие произведения для органа (583—591)

- BWV 583 — Трио ре минор (ошибочно)
- BWV 584 — Трио соль минор (ошибочно)
- BWV 585 — Трио до минор (ошибочно, Иоганн Фридрих Фаш)
- BWV 586 — Трио соль мажор (ошибочно, Телеман)
- BWV 587 — Ария фа мажор (ошибочно, Франсуа Куперен)
- BWV 588 — Канцона ре минор
- BWV 589 — Alla breve ре мажор (ошибочно)
- BWV 590 — Пастораль фа мажор (возможно, первая часть не закончена)
- BWV 591 — Маленький гармонический лабиринт (Kleines harmonisches Labyrinth) (ошибочно, возможно, принадлежит Иоганну Давиду Хайнихену)

Концерты для органа (592—598)

- BWV 592 — Концерт соль мажор (переложение концерта герцога Иоганна Эрнста)
- BWV 592a — Концерт соль мажор (аранжировка BWV 592)
- BWV 593 — Концерт ля минор (переложение скрипичного концерта Op. 3/8 RV522 А.Вивальди)
- BWV 594 — Концерт до мажор (переложение скрипичного концерта `Grosso Mogul` Ре мажор RV208 А.Вивальди)
- BWV 595 — Концерт до мажор (переложение концерта герцога Иоганна Эрнста)
- BWV 596 — Концерт ре минор (переложение концерта кончерто гросco, Op. 3/11 RV565 А.Вивальди)
- BWV 597 — Концерт ми-бемоль мажор (источник неизвестен)
- BWV 598 — Pedalexercitium (Педальное упражнение) соль минор (импровизация, записанная К. Ф. Э. Бахом, не завершено)

Хоральные прелюдии I: Органная тетрадь (599—644)

- BWV 599 — Адвент — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 600 — Адвент — Gott, durch deine Güte (или Gottes-Sonh ist kommen)
- BWV 601 — Адвент — Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn (или Herr Gott, nun sei gepreiset)
- BWV 602 — Адвент — Lob sei dem allmächtigen Gott
- BWV 603 — Рождество — Puer natus in Bethlehem
- BWV 604 — Рождество — Gelobet seist du, Jesu Christ
- BWV 605 — Рождество — Der Tag, der ist so freudenreich
- BWV 606 — Рождество — Vom Himmel hoch, da komm' ich her
- BWV 607 — Рождество — Vom Himmel kam der Engel Schar
- BWV 608 — Рождество — In dulci jubilo
- BWV 609 — Рождество — Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
- BWV 610 — Рождество — Jesu, meine Freude
- BWV 611 — Рождество — Christum wir sollen loben schon
- BWV 612 — Рождество — Wir Christenleut'
- BWV 613 — Новый год — Helft mir Gottes Güte preisen
- BWV 614 — Новый год — Das alte Jahr vergangen ist
- BWV 615 — Новый год — In dir ist Freude
- BWV 616 — Сретение — Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin
- BWV 617 — Сретение — Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf
- BWV 618 — Великий пост — O Lamm Gottes, unschuldig
- BWV 619 — Великий пост — Christe, du Lamm Gottes
- BWV 620 — Великий пост — Christus, der uns selig macht
- BWV 620a — Великий пост — Christus, der uns selig macht (ранняя версия BWV 620)
- BWV 621 — Великий пост — Da Jesus an dem Kreuze stund
- BWV 622 — Великий пост — O Mensch, bewein dein Sünde groß

- BWV 623 — Великий пост — Wir danken dir, Herr Jesu Christ
- BWV 624 — Великий пост — Hilf Gott, daß mir's gelinge
- BWV 625 — Пасха — Christ lag in Todesbanden
- BWV 626 — Пасха — Jesus Christus, unser Heiland
- BWV 627 — Пасха — Christ ist erstanden
- BWV 628 — Пасха — Erstanden ist der heil'ge Christ
- BWV 629 — Пасха — Erschienen ist der herrliche Tag
- BWV 630 — Пасха — Heut' triumphieret Gottes Sohn
- BWV 631 — Пятидесятница — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist
- BWV 631a — Пятидесятница — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist (ранняя версия BWV 631)
- BWV 632 — Пятидесятница — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 633 — Пятидесятница — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 634 — Пятидесятница — Liebster Jesu, wir sind hier (ранняя версия BWV 633)
- BWV 635 — Dies sind die heil'gen zehn Gebot'
- BWV 636 — Vater unser im Himmelreich
- BWV 637 — Durch Adams Fall ist ganz verderbt
- BWV 638 — Es ist das Heil uns kommen her
- BWV 639 — Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ
- BWV 640 — In dich hab' ich gehoffet, Herr
- BWV 641 — Wenn wir in höchsten Nöten sein
- BWV 642 — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 643 — Alle Menschen müssen sterben
- BWV 644 — Ach wie nichtig, ach wie flüchtig

Хоральные прелюдии II: Шюблеровские хоралы (645—650)

- BWV 645 — Wachet auf, ruft uns die Stimme
- BWV 646 — Wo soll ich fliehen hin (или Auf meinen lieben Gott)
- BWV 647 — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 648 — Meine Seele erhebt den Herren
- BWV 649 — Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ
- BWV 650 — Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter

Хоральные прелюдии III: Лейпцигские хоралы (651—668)

- BWV 651 — Фантазия на Komm, Heiliger Geist, Herre Gott
- BWV 651a — Фантазия (прелюдия) на Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (ранняя веймарская редакция BWV 651)
- BWV 652 — Komm, Heiliger Geist, Herre Gott
- BWV 652a — Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (ранняя веймарская редакция BWV 652)
- BWV 653 — An Wasserflüssen Babylon
- BWV 653a — An Wasserflüssen Babylon alio modo a 4 (ранняя веймарская редакция BWV 653)

- BWV 653b — An Wasserflüssen Babylon (оригинальная веймарская редакция BWV 653)
- BWV 654 — Schmücke dich, o liebe Seele
- BWV 654a — Schmücke dich, o liebe Seele (ранняя веймарская редакция BWV 654)
- BWV 655 — Трио на Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 655a — Трио на Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (ранняя веймарская редакция BWV 655)
- BWV 655b — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 655c — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 656 — O Lamm Gottes, unschuldig
- BWV 656a — O Lamm Gottes, unschuldig (ранняя веймарская редакция BWV 656)
- BWV 657 — Nun danket alle Gott (ранняя веймарско-лейпцигская редакция)
- BWV 658 — Von Gott will ich nicht lassen
- BWV 658a — Fantasia super: Von Gott will ich nicht lassen (ранняя веймарская редакция BWV 658)
- BWV 659 — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 659a — Fantasia super: Nun komm, der Heiden Heiland (ранняя веймарская редакция BWV 659)
- BWV 660 — Trio super: Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 660a — Nun komm, der Heiden Heiland (ранняя веймарская редакция BWV 660)
- BWV 660b — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 661 — Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 661a — Nun komm, der Heiden Heiland (ранняя веймарская редакция BWV 661)
- BWV 662 — Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
- BWV 662a — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (ранняя веймарская редакция BWV 662)
- BWV 663 — Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
- BWV 663a — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (ранняя веймарская редакция BWV 663)
- BWV 664 — Trio на Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
- BWV 664a/b — Trio на Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (ранняя веймарская редакция/набросок BWV 664)
- BWV 665 — Jesus Christus, unser Heiland
- BWV 665a — Jesus Christus, unser Heiland (in organo pleno) (ранняя веймарская редакция BWV 665)
- BWV 666 — Jesus Christus, unser Heiland (alio modo)
- BWV 666a — Jesus Christus, unser Heiland (ранняя веймарская редакция BWV 666)
- BWV 667 — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist

- BWV 667a/b — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist (ранние веймарские редакции BWV 667)
- BWV 668 — Vor deinen Thron tret' ich (фрагмент)
- BWV 668a — Wenn wir in höchsten Nöten (Diktatschrift: Fragment)

Хоральные прелюдии IV: «Немецкая органная месса», III том сборника Clavier-Übung (669—689)

- BWV 669 — Kyrie (большая версия) — Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit
- BWV 670 — Kyrie (большая версия) — Christe, aller Welt Trost
- BWV 671 — Kyrie (большая версия) — Kyrie, Gott heiliger Geist
- BWV 672 — Kyrie (маленькая версия) — Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit
- BWV 673 — Kyrie (маленькая версия) — Christe, aller Welt Trost
- BWV 674 — Kyrie (маленькая версия) — Kyrie, Gott heiliger Geist
- BWV 675 — Gloria — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (маленькая версия)
- BWV 676 — Gloria — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (большая версия)
- BWV 677 — Gloria — Фугетта на Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (маленькая версия)
- BWV 678 — Десять заповедей — Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (большая версия)
- BWV 679 — Десять заповедей — Фугетта на Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (маленькая версия)
- BWV 680 — Credo — Wir glauben all' an einen Gott (большая версия)
- BWV 681 — Credo — Фугетта на Wir glauben all' an einen Gott (маленькая версия)
- BWV 682 — Отче наш — Vater unser im Himmelreich (большая версия)
- BWV 683 — Отче наш — Vater unser im Himmelreich (маленькая версия)
- BWV 683a — Отче наш — Vater unser im Himmelreich (маленькая версия, вариант BWV 683)
- BWV 684 — Крещение — Christ, unser Herr, zum Jordan kam (большая версия)
- BWV 685 — Крещение — Christ, unser Herr, zum Jordan kam (маленькая версия)
- BWV 686 — Покаяние — Aus tiefer Not schrei ich zu dir (большая версия)
- BWV 687 — Покаяние — Aus tiefer Not schrei ich zu dir (маленькая версия)
- BWV 688 — Причастие — Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt (большая версия)
- BWV 689 — Причастие — Фуга на Jesus Christus, unser Heiland (маленькая версия)

Хоральные прелюдии V: Кирнбергерские хоральные прелюдии (690—713)

- BWV 690 — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 691 — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 691a — Wer nur den lieben Gott läßt walten
- BWV 692 — Ach, Gott und Herr (ошибочно, сочинено Иоганном Готфридом Вальтером)
- BWV 692a — Ach, Gott und Herr (ошибочно, сочинено Иоганном Готфридом Вальтером)
- BWV 693 — Ach, Gott und Herr (ошибочно, сочинено Иоганном Готфридом Вальтером)
- BWV 694 — Wo soll ich fliehen hin
- BWV 695 — Christ lag in Todesbanden
- BWV 695a — Christ lag in Todesbanden
- BWV 696 — Фугетта: Christum wir sollen loben schon
- BWV 697 — Фугетта: Gelobet seist du, Jesu Christ
- BWV 698 — Фугетта: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn
- BWV 699 — Фугетта: Nun komm, der Heiden Heiland
- BWV 700 — Vom Himmel hoch, da komm' ich her
- BWV 701 — Фугетта: Vom Himmel hoch, da komm' ich her
- BWV 702 — Фугетта: Das Jesulein soll doch mein Trost
- BWV 703 — Фугетта: Gottes-Sohn ist kommen
- BWV 704 — Фугетта: Lob sei dem allmächtigen Gott
- BWV 705 — Durch Adams Fall ist ganz verderbt
- BWV 706 — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 707 — Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt
- BWV 708 — Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt
- BWV 708a — Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt
- BWV 709 — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 710 — Wir Christenleut'
- BWV 711 — Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
- BWV 712 — In dich hab' ich gehoffet, Herr
- BWV 713 — Фантазия: Jesu, meine Freude
- BWV 713a — Фантазия: Jesu, meine Freude

Различные хоральные прелюдии (714—764)

- BWV 714 — Ach Gott und Herr
- BWV 715 — Allein Gott in der Höh sei Ehr
- BWV 716 — Fuga super Allein Gott in der Höh sei Ehr
- BWV 717 — Allein Gott in der Höh sei Ehr'
- BWV 718 — Christ lag in Todes banden
- BWV 719 — Der Tag, der ist so freudenreich
- BWV 720 — Ein feste Burg ist unser Gott
- BWV 721 — Erbarm dich mein, o Herre Gott
- BWV 722 — Gelobet seist du, Jesu Christ
- BWV 723 — Gelobet seist du, Jesu Christ

- BWV 724 — Gott, durch deine Güte (Gottes Sohn ist kommen)
- BWV 725 — Herr Gott, dich loben wir
- BWV 726 — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
- BWV 727 — Herzlich tut mich verlangen
- BWV 728 — Jesus, meine Zuversicht (из Нотной тетради Анны Магдалены Бах)
- BWV 729 — In dulci jubilo
- BWV 730 — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 731 — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 732 — Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
- BWV 733 — Meine Seele erhebt den Herren (магнификат)
- BWV 734 — Nun freut euch, lieben Christen/Es ist gewisslich an der Zeit
- BWV 735 — Valet will ich dir geben
- BWV 736 — Valet will ich dir geben
- BWV 737 — Vater unser im Himmelreich
- BWV 738 — Von Himmel hoch, da komm' ich her
- BWV 738a — Von Himmel hoch, da komm' ich her (вариант)
- BWV 739 — Wie schön leuchtet der Morgenstern
- BWV 740 — Wir glauben all' an einen Gott, Vater (ошибочно)
- BWV 741 — Ach Gott, von Himmel sieh' darein
- BWV 742 — Ach Herr, mich armen Sünder
- BWV 743 — Ach, was ist doch unser Leben
- BWV 744 — Auf meinen lieben Gott (ошибочно, возможно, принадлежит Иоганну Тобиасу Кребсу)
- BWV 745 — Aus der Tiefe rufe ich (ошибочно, принадлежит К. Ф. Э. Баху)
- BWV 746 — Christ ist erstanden (ошибочно, принадлежит И. К. Ф. Фишеру)
- BWV 747 — Christus, der uns selig macht
- BWV 748 — Gott der Vater wohn' uns bei (ошибочно, принадлежит Иоганну Готфриду Вальтеру)
- BWV 748a — Gott der Vater wohn' uns bei
- BWV 749 — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
- BWV 750 — Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht
- BWV 751 — In dulci jubilo
- BWV 752 — Jesu, der du meine Seele
- BWV 753 — Jesu, meine Freude
- BWV 754 — Liebster Jesu, wir sind hier
- BWV 755 — Nun freut euch, lieben Christen
- BWV 756 — Nun ruhen alle Wälder
- BWV 757 — O Herre Gott, dein göttlich's Wort
- BWV 758 — O Vater, allmächtiger Gott
- BWV 759 — Schmücke dich, o liebe Seele (ошибочно, сочинено Гомилиусом)

- BWV 760 — Vater unser im Himmelreich (ошибочно, сочинено Георгом Бёмом)
- BWV 761 — Vater unser im Himmelreich (ошибочно, сочинено Георгом Бёмом)
- BWV 762 — Vater unser im Himmelreich
- BWV 763 — Wie schön leuchtet der Morgenstern
- BWV 764 — Wie schön leuchtet der Morgernstern

Партиты и хоральные вариации (765—771)

- BWV 765 — Хоральная партита «Wir glauben all' an einen Gott» (ошибочно)
- BWV 766 — Хоральная партита «Christ, der du bist der helle Tag» фа минор
- BWV 767 — Хоральная партита «O Gott, du frommer Gott» до минор
- BWV 768 — Хоральная партита «Sei gegrüsset, Jesu gütig» соль минор
- BWV 769 — Канонические вариации на «Vom Himmel hoch, da komm' ich her»
- BWV 770 — Хоральные вариации «Ach, was soll ich Sünder machen» (ошибочно)
- BWV 771 — Хоральные вариации «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (ошибочно, возможно, принадлежат Веттеру)

Произведения для клавесина

Инвенции и Синфонии (772—801)

Инвенции (772—786)

- BWV 772 — № 1 до мажор
- BWV 773 — № 2 до минор
- BWV 774 — № 3 ре мажор
- BWV 775 — № 4 ре минор
- BWV 776 — № 5 ми-бемоль мажор
- BWV 777 — № 6 ми мажор
- BWV 778 — № 7 ми минор
- BWV 779 — № 8 фа мажор
- BWV 780 — № 9 фа минор
- BWV 781 — № 10 соль мажор
- BWV 782 — № 11 соль минор
- BWV 783 — № 12 ля мажор
- BWV 784 — № 13 ля минор
- BWV 785 — № 14 си-бемоль мажор
- BWV 786 — № 15 си минор

Синфонии (Трехголосные инвенции)(787—801)

- BWV 787 — № 1 до мажор

- BWV 788 — № 2 до минор
- BWV 789 — № 3 ре мажор
- BWV 790 — № 4 ре минор
- BWV 791 — № 5 ми-бемоль мажор
- BWV 792 — № 6 ми мажор
- BWV 793 — № 7 ми минор
- BWV 794 — № 8 фа мажор
- BWV 795 — № 9 фа минор
- BWV 796 — № 10 соль мажор
- BWV 797 — № 11 соль минор
- BWV 798 — № 12 ля мажор
- BWV 799 — № 13 ля минор
- BWV 800 — № 14 си-бемоль мажор
- BWV 801 — № 15 си минор

Четыре дуэта из сборника Clavier-Übung III (802—805)
- BWV 802 — ми минор
- BWV 803 — фа мажор
- BWV 804 — соль мажор
- BWV 805 — ля минор

Английские сюиты (806—811)
- BWV 806 — № 1 ля мажор
- BWV 807 — № 2 ля минор
- BWV 808 — № 3 соль минор
- BWV 809 — № 4 фа мажор
- BWV 810 — № 5 ми минор
- BWV 811 — № 6 ре минор

Французские сюиты (812—817)
- BWV 812 — № 1 ре минор
- BWV 813 — № 2 до минор
- BWV 814 — № 3 си минор
- BWV 815 — № 4 ми-бемоль мажор
- BWV 815a — № 4 ми-бемоль мажор (несколько дополнительных частей)
- BWV 816 — № 5 соль мажор
- BWV 817 — № 6 ми мажор

Различные сюиты (818—824)
- BWV 818 — Сюита ля минор
- BWV 818a — Сюита ля минор (альтернативная версия BWV 818)
- BWV 819 — Сюита ми-бемоль мажор

- BWV 819a — Сюита ми-бемоль мажор (альтернативная версия первой части BWV 819)
- BWV 820 — Увертюра (сюита) фа мажор
- BWV 821 — Сюита си-бемоль мажор
- BWV 822 — Сюита соль минор
- BWV 823 — Сюита фа минор
- BWV 824 — Сюита ля минор

Клавирные партиты из сборника Clavier-Übung I (825—830)
- BWV 825 — № 1 си-бемоль мажор
- BWV 826 — № 2 до минор
- BWV 827 — № 3 ля минор
- BWV 828 — № 4 ре мажор
- BWV 829 — № 5 соль мажор
- BWV 830 — № 6 ми минор

Французская увертюра из сборника Clavier-Übung II (831)
- BWV 831 — Увертюра во французском стиле си минор

Части сюит (832—845)
- BWV 832 — Партита ля мажор
- BWV 833 — Прелюдия и партита фа мажор
- BWV 834 — Аллеманда до минор
- BWV 835 — Аллеманда ля минор
- BWV 836 — Аллеманда соль минор
- BWV 837 — Аллеманда соль минор
- BWV 838 — Аллеманда и куранта соль мажор
- BWV 839 — Сарабанда соль минор
- BWV 840 — Куранта соль мажор
- BWV 841 — Менуэт соль мажор (из Нотной тетради Анны Магдалены Бах)
- BWV 842 — Менуэт соль минор
- BWV 843 — Менуэт соль мажор
- BWV 844 — Скерцо ре минор
- BWV 844a — Скерцо ре минор (альтернативная версия BWV 844)
- BWV 845 — Жига фа минор

Хорошо темперированный клавир (846—893)

Том 1 (846—869)
- BWV 846 — Прелюдия и фуга № 1 до мажор

- BWV 846a — Прелюдия и фуга № 1 до мажор (альтернативная версия BWV 846)
- BWV 847 — Прелюдия и фуга № 2 до минор
- BWV 848 — Прелюдия и фуга № 3 до-диез мажор
- BWV 849 — Прелюдия и фуга № 4 до-диез минор
- BWV 850 — Прелюдия и фуга № 5 ре мажор
- BWV 851 — Прелюдия и фуга № 6 ре минор
- BWV 852 — Прелюдия и фуга № 7 ми-бемоль мажор
- BWV 853 — Прелюдия и фуга № 8 ми-бемоль минор
- BWV 854 — Прелюдия и фуга № 9 ми мажор
- BWV 855 — Прелюдия и фуга № 10 ми минор
- BWV 855a — Прелюдия и фуга № 10 ми минор (альтернативная версия BWV 855)
- BWV 856 — Прелюдия и фуга № 11 фа мажор
- BWV 857 — Прелюдия и фуга № 12 фа минор
- BWV 858 — Прелюдия и фуга № 13 фа-диез мажор
- BWV 859 — Прелюдия и фуга № 14 фа-диез минор
- BWV 860 — Прелюдия и фуга № 15 соль мажор
- BWV 861 — Прелюдия и фуга № 16 соль минор
- BWV 862 — Прелюдия и фуга № 17 ля-бемоль мажор
- BWV 863 — Прелюдия и фуга № 18 соль-диез минор
- BWV 864 — Прелюдия и фуга № 19 ля мажор
- BWV 865 — Прелюдия и фуга № 20 ля минор
- BWV 866 — Прелюдия и фуга № 21 си-бемоль мажор
- BWV 867 — Прелюдия и фуга № 22 си-бемоль минор
- BWV 868 — Прелюдия и фуга № 23 си мажор
- BWV 869 — Прелюдия и фуга № 24 си минор

Том 2 (870—893)

- BWV 870 — Прелюдия и фуга № 1 до мажор
- BWV 870a — Прелюдия и фуга № 1 до мажор (альтернативная версия BWV 870)
- BWV 870b — Прелюдия до мажор (альтернативная версия BWV 870)
- BWV 871 — Прелюдия и фуга № 2 до минор
- BWV 872 — Прелюдия и фуга № 3 до-диез мажор
- BWV 872a — Прелюдия и фуга № 3 до-диез мажор (альтернативная версия BWV 872)
- BWV 873 — Прелюдия и фуга № 4 до-диез минор
- BWV 874 — Прелюдия и фуга № 5 ре мажор
- BWV 875 — Прелюдия и фуга № 6 ре минор
- BWV 875a — Прелюдия ре минор (альтернативная версия BWV 875)
- BWV 876 — Прелюдия и фуга № 7 ми-бемоль мажор
- BWV 877 — Прелюдия и фуга № 8 ре-диез минор
- BWV 878 — Прелюдия и фуга № 9 ми мажор
- BWV 879 — Прелюдия и фуга № 10 ми минор

- BWV 880 — Прелюдия и фуга № 11 фа мажор
- BWV 881 — Прелюдия и фуга № 12 фа минор
- BWV 882 — Прелюдия и фуга № 13 фа-диез мажор
- BWV 883 — Прелюдия и фуга № 14 фа-диез минор
- BWV 884 — Прелюдия и фуга № 15 соль мажор
- BWV 885 — Прелюдия и фуга № 16 соль минор
- BWV 886 — Прелюдия и фуга № 17 ля-бемоль мажор
- BWV 887 — Прелюдия и фуга № 18 соль-диез минор
- BWV 888 — Прелюдия и фуга № 19 ля мажор
- BWV 889 — Прелюдия и фуга № 20 ля минор
- BWV 890 — Прелюдия и фуга № 21 си-бемоль мажор
- BWV 891 — Прелюдия и фуга № 22 си-бемоль минор
- BWV 892 — Прелюдия и фуга № 23 си мажор
- BWV 893 — Прелюдия и фуга № 24 си минор

Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги (894—923)

- BWV 894 — Прелюдия и фуга ля минор
- BWV 895 — Прелюдия и фуга ля минор
- BWV 896 — Прелюдия и фуга ля мажор
- BWV 897 — Прелюдия и фуга ля минор
- BWV 898 — Прелюдия и фуга си-бемоль мажор на тему (сомнительно)
- BWV 899 — Прелюдия и фугетта ре минор
- BWV 900 — Прелюдия и фугетта ми минор
- BWV 901 — Прелюдия и фугетта фа мажор
- BWV 902 — Прелюдия и фугетта соль мажор
- BWV 902a — Прелюдия соль мажор (альтернативная версия BWV 902)
- BWV 903 — Хроматическая фантазия и фуга ре минор
- BWV 903a — Хроматическая фантазия ре минор (альтернативная версия BWV 903)
- BWV 904 — Фантазия и фуга ля минор
- BWV 905 — Фантазия и фуга ре минор
- BWV 906 — Фантазия и фуга до минор
- BWV 907 — Фантазия и фугетта си-бемоль мажор
- BWV 908 — Фантазия и фугетта ре мажор
- BWV 909 — Концерт и фуга до минор
- BWV 910 — Токката фа-диез минор
- BWV 911 — Токката до минор
- BWV 912 — Токката ре мажор
- BWV 913 — Токката ре минор
- BWV 914 — Токката ми минор
- BWV 915 — Токката соль минор
- BWV 916 — Токката соль мажор
- BWV 917 — Фантазия соль минор
- BWV 918 — Фантазия до минор
- BWV 919 — Фантазия до минор

- BWV 920 — Фантазия соль минор
- BWV 921 — Прелюдия до минор
- BWV 922 — Прелюдия ля минор
- BWV 923 — Прелюдия си минор (ошибочно, вероятно, написана Вильгельмом Иеронимом Пахельбелем)

Маленькие прелюдии из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (924—932)

- BWV 924 — Прелюдия до мажор
- BWV 924a — Прелюдия до мажор
- BWV 925 — Прелюдия ре мажор
- BWV 926 — Прелюдия ре минор
- BWV 927 — Преамбула фа мажор
- BWV 928 — Прелюдия фа мажор
- BWV 929 — Прелюдия соль минор
- BWV 930 — Прелюдия соль минор
- BWV 931 — Прелюдия ля минор
- BWV 932 — Прелюдия ми минор

Шесть маленьких прелюдий (933—938)

- BWV 933 — До мажор
- BWV 934 — До минор
- BWV 935 — Ре минор
- BWV 936 — Ре мажор
- BWV 937 — Ми мажор
- BWV 938 — Ми минор

Пять прелюдий из коллекции Иоганна Петера Келлнера (939—943)

- BWV 939 — До мажор
- BWV 940 — Ре минор
- BWV 941 — Ми минор
- BWV 942 — Ля минор
- BWV 943 — До мажор

Фуги и фугетты (944—962)

- BWV 944 — Фуга ля минор
- BWV 945 — Фуга ми минор
- BWV 946 — Фуга до мажор
- BWV 947 — Фуга ля минор
- BWV 948 — Фуга ре минор
- BWV 949 — Фуга ля мажор
- BWV 950 — Фуга ля мажор на тему Альбинони
- BWV 951 — Фуга си минор на тему Альбинони
- BWV 951a — Фуга си минор (альтернативная версия BWV 951)

- BWV 952 — Фуга до мажор
- BWV 953 — Фуга до мажор
- BWV 954 — Фуга си-бемоль мажор на тему Рейнкена
- BWV 955 — Фуга си-бемоль мажор
- BWV 956 — Фуга ми минор
- BWV 957 — Фуга соль мажор
- BWV 958 — Фуга ля минор
- BWV 959 — Фуга ля минор
- BWV 960 — Фуга ми минор
- BWV 961 — Фугетта до минор
- BWV 962 — Фугетта ми минор

Сонаты и их части (963—970)

- BWV 963 — Соната ре мажор
- BWV 964 — Соната ре минор (переложение сонаты № 2 для скрипки соло, BWV 1003)
- BWV 965 — Соната ля минор (по *Hortus Musicus* Рейнкена, №№ 1—5)
- BWV 966 — Соната до мажор (по *Hortus Musicus* Рейнкена, №№ 11—15)
- BWV 967 — Соната ля минор (только одна часть, переложение сонаты неизвестного автора)
- BWV 968 — Адажио соль мажор (по первой части сонаты № 3 для скрипки соло, BWV 1005)
- BWV 969 — Анданте соль минор
- BWV 970 — Престо ре минор

Итальянский концерт из сборника Clavier-Übung II (971)

- BWV 971 — Итальянский концерт фа мажор

Переложения концертов других композиторов для клавира (972—987)

- BWV 972 — Концерт ре мажор (переложение концерта Вивальди Op. 3/7 RV567)
- BWV 973 — Концерт соль мажор (переложение концерта Вивальди Op. 7/2 RV188)
- BWV 974 — Концерт ре минор (переложение Концерта ре минор для гобоя Марчелло)
- BWV 975 — Концерт соль минор (переложение концерта Вивальди Op. 4/6 RV316a)
- BWV 976 — Концерт до мажор (переложение концерта Вивальди Op. 3/12 RV265)
- BWV 977 — Концерт до мажор (источник неизвестен, возможно, переложение концерта Марчелло)
- BWV 978 — Концерт фа мажор (переложение концерта Вивальди Op. 3/3 RV310)

- BWV 979 — Концерт си минор (источник неизвестен, возможно, переложение концерта Торелли для скрипки)
- BWV 980 — Концерт соль мажор (переложение концерта Вивальди Op. 4/1 RV383a)
- BWV 981 — Концерт до минор (возможно, переложение концерта Марчелло Op. 1/2)
- BWV 982 — Концерт си-бемоль мажор (переложение концерта графа Иоганна Эрнста Op. 1/1)
- BWV 983 — Концерт соль минор (источник неизвестен)
- BWV 984 — Концерт до мажор (переложение концерта графа Иоганна Эрнста) (see BWV 595 for organ version)
- BWV 985 — Концерт соль минор (переложение концерта Телемана)
- BWV 986 — Концерт соль мажор (переложение концерта, приписываемого Телеману)
- BWV 987 — Концерт ре минор (переложение концерта графа Иоганна Эрнста Op. 1/4)

Вариации и другие произведения для клавира (988—994)

- BWV 988 — Гольдберг-вариации (ария с 30 вариациями, напечатанная в сборнике Clavier-Übung IV)
- BWV 989 — Ария с вариациями в итальянском стиле, ля минор
- BWV 992 — Каприччо на отъезд любимого брата си-бемоль мажор
- BWV 993 — Каприччо ми мажор
- BWV 994 — Аппликация до мажор (из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха)

Произведения для солирующих неклавишных инструментов

Произведения для лютни соло (995—1000)

- BWV 995 — Сюита соль минор (транскрипция сюиты No. 5 для виолончели, BWV 1011)
- BWV 996 — Сюита ми минор
- BWV 997 — Сюита до минор
- BWV 998 — Прелюдия, фуга и аллегро ми-бемоль мажор
- BWV 999 — Прелюдия до минор
- BWV 1000 — Фуга соль минор

Сонаты и партиты для скрипки соло (1001—1006)

- BWV 1001 — Соната № 1 соль минор
- BWV 1002 — Партита № 1 си минор
- BWV 1003 — Соната № 2 ля минор
- BWV 1004 — Партита № 2 ре минор
- BWV 1005 — Соната № 3 до мажор
- BWV 1006 — Партита № 3 ми мажор

- BWV 1006a — Сюита ми мажор для лютни (транскрипция скрипичной партиты № 3, BWV 1006)

Сюиты для виолончели соло (1007—1012)

- BWV 1007 — № 1 соль мажор
- BWV 1008 — № 2 ре минор
- BWV 1009 — № 3 до мажор
- BWV 1010 — № 4 ми-бемоль мажор
- BWV 1011 — № 5 до минор
- BWV 1012 — № 6 ре мажор

Партита для флейты соло (1013)

- BWV 1013 — Партита ля минор

Произведения для дуэта клавесина с другим инструментом

Произведения для скрипки и клавира (1014—1026)

- BWV 1014 — Соната для скрипки и клавира си минор
- BWV 1015 — Соната для скрипки и клавира ля мажор
- BWV 1016 — Соната для скрипки и клавира ми мажор
- BWV 1017 — Соната для скрипки и клавира до минор
- BWV 1018 — Соната для скрипки и клавира фа минор
- BWV 1018a — Адажио для скрипки и клавира фа минор (ранняя версия 3 части BWV 1018)
- BWV 1019 — Соната для скрипки и клавира соль мажор
- BWV 1019a — Соната для скрипки и клавира соль мажор (ранняя версия BWV 1019)
- BWV 1020 — Соната для скрипки (или флейты) и клавесина соль минор (сегодня её приписывают К. Ф. Э. Баху — H 542.5)
- BWV 1021 — Соната для скрипки и генерал-баса соль мажор
- BWV 1022 — Соната для скрипки и клавира фа мажор (сомнительно)
- BWV 1023 — Соната для скрипки и генерал-баса ми минор
- BWV 1024 — Соната для скрипки и генерал-баса до минор (сомнительно)
- BWV 1025 — Сюита для скрипки и клавира ля минор (сомнительно)
- BWV 1026 — Фуга для скрипки и клавира соль минор (сомнительно)

Сонаты для виолы да гамба и клавира (1027—1029)

- BWV 1027 — № 1 соль мажор (переложение BWV 1039)
- BWV 1027a — Трио соль мажор для органа (переложение 4 части BWV 1027)
- BWV 1028 — № 2 ре мажор
- BWV 1029 — № 3 соль минор

Сонаты для флейты и клавира (1030—1036)

- BWV 1030 — Соната для флейты и клавира си минор

- BWV 1030b — Соната соль минор для клавира и неизвестного инструмента (предположительно, гобоя или виолы да гамба) — ранняя версия BWV 1030, только клавирная партия которой сохранилась
- BWV 1031 — Соната для флейты и клавира ми-бемоль мажор
- BWV 1032 — Соната для флейты и клавира ля мажор
- BWV 1033 — Соната для флейты и генерал-баса до мажор
- BWV 1034 — Соната для флейты и генерал-баса ми минор
- BWV 1035 — Соната для флейты и генерал-баса ми мажор
- BWV 1036 - Соната для флейты и клавира ми минор или № 5 , 1 часть

Трио-сонаты (1036—1040)

- BWV 1036 — Ре минор для двух скрипок и клавира
- BWV 1037 — До мажор для двух скрипок и клавира
- BWV 1038 — Соль мажор для флейты, скрипки и клавира
- BWV 1039 — Соль мажор для двух флейт и генерал-баса
- BWV 1040 — Фа мажор для гобоя, скрипки и генерал-баса

Концерты и сюиты для оркестра

Скрипичные концерты (1041—1045)

- BWV 1041 — Скрипичный концерт Ля минор
- BWV 1042 — Скрипичный концерт Ми мажор
- BWV 1043 — Концерт для двух скрипок Ре минор
- BWV 1044 — Концерт для флейты, скрипки и клавира Ля минор («Тройной концерт») — адаптация клавирных прелюдии и фуги Ля минор BWV 894 (части 1 и 3) и средней части органной сонаты Ре минор BWV 527 (часть 2).
- BWV 1045 — Часть скрипичного концерта Ре мажор
- BWV 1056R — Скрипичный концерт Соль минор (под BWV 1056 значится концерт для клавира и струнных Фа минор, который считается переложением утерянного скрипичного концерта)

Бранденбургские концерты (1046—1051)

- BWV 1046 — Бранденбургский концерт № 1
- Allegro, Adagio, Allegro, Adagio и Allegro, Menuetto, Polacca.
- BWV 1046a — Трёхголосная инвенция Фа мажор (ранняя версия BWV 1046)
- BWV 1047 — Бранденбургский концерт № 2 Фа мажор
- Allegro, Andante, Allegro assai.
- BWV 1048 — Бранденбургский концерт № 3 Соль мажор
- Allegro, Adagio, Allegro.
- BWV 1049 — Бранденбургский концерт № 4 Соль мажор
- Allegro, Andante, Presto.
- BWV 1050 — Бранденбургский концерт № 5 Ре мажор
- Allegro, Affettuoso, Allegro.
- BWV 1050a — Концерт Ре мажор (ранняя версия BWV 1050)

- BWV 1051 — Бранденбургский концерт № 6 Си-бемоль мажор
- Allegro, Allegro ma non tanto, Allegro.

Концерты для клавесинов (1052—1065)

- BWV 1052 — Концерт для клавесина и струнных Ре минор (переложение утерянного скрипичного концерта)

(восстановлены: 1 и 2 часть — BWV 146 (Sinfonia, Coro), 3 часть — BWV 188 (Sinfonia))

- BWV 1053 — Концерт для клавесина и струнных Ми мажор (возможно, переложение утерянного концерта для гобоя)

(восстановлены: 1 и 2 часть — BWV 169 (Sinfonia, Aria № 5), 3 часть — BWV 49 (Sinfonia))

- BWV 1054 — Концерт для клавесина и струнных Ре мажор (переложение скрипичного концерта BWV 1042)
- BWV 1055 — Концерт для клавесина и струнных Ля мажор (переложение утерянного концерта)
- BWV 1056 — Концерт для клавесина и струнных Фа минор (возможно, переложение утерянного скрипичного концерта)

(восстановлены: 2 часть — BWV 156 (Sinfonia))

- BWV 1057 — Концерт для клавесина, 2 блокфлейт и струнных Фа мажор (переложение Бранденбургского концерта № 4, BWV 1049)
- BWV 1058 — Концерт для клавесина и струнных Соль минор (переложение скрипичного концерта BWV 1041)
- BWV 1059 — Концерт для клавесина Ре минор (восстановлен из BWV 35 по фрагменту из 9-ти совпадающих тактов)
- BWV 1060 — Концерт для 2 клавесинов и струнных До минор (переложение утерянного концерта для скрипки и гобоя)
- BWV 1061 — Концерт для 2 клавесинов и струнных До мажор (оригинальная версия для 2 клавесинов — BWV 1061a)
- BWV 1062 — Концерт для 2 клавесинов и струнных До минор (переложение концерта для 2 скрипок BWV 1043)
- BWV 1063 — Концерт для 3 клавесинов и струнных Ре минор
- BWV 1064 — Концерт для 3 клавесинов и струнных До мажор (переложение утерянного концерта для 3 скрипок)
- BWV 1065 — Концерт для 4 клавесинов и струнных Ля минор (переложение концерта для 4 скрипок Вивальди Op. 3/10, RV580)

Сюиты для оркестра (1066 — 1071)

- BWV 1066 — Сюита для оркестра № 1 До мажор (для деревянных духовых, струнных и генерал-баса)
- Увертюра, куранта, гавоты I и II, форлана, менуэты I и II, бурре I и II, паспье I и II.
- BWV 1067 — Сюита для оркестра № 2 Си минор (для флейты, струнных и генерал-баса)
- Увертюра, рондо, сарабанда, бурре I и II, полонез, менуэт, скерцо.

- BWV 1068 — Сюита для оркестра № 3 Ре мажор (для гобоев, труб, литавр, струнных и генерал-баса)
- Увертюра, ария, гавоты I и II, бурре, жига.
- BWV 1069 — Сюита для оркестра № 4 Ре мажор (для гобоев, фагота, труб, литавр, струнных и генерал-баса)
- Увертюра, бурре I и II, гавот, менуэты I и II, rejouissance («праздник»).
- BWV 1070 — Сюита для оркестра Соль минор (ошибочно, В.Ф. Бах)
- BWV 1071 — Трёхголосная инвенция Фа мажор (ранее сгруппированная с оркестровыми сюитами, сейчас известна как BWV 1046a)

Каноны (1072 — 1078)

- BWV 1072 — Canon trias harmonica a 8
- BWV 1073 — Canon a 4 perpetuus
- BWV 1074 — Canon a 4
- BWV 1075 — Canon a 2 perpetuus
- BWV 1076 — Canon triplex a 6
- BWV 1077 — Canone doppio sopr'il soggetto
- BWV 1078 — Canon super fa mi a 7 post tempus misicum

Поздние контрапунктические произведения (1079 — 1080)

- BWV 1079 — Музыкальное приношение (Musikalisches Opfer)
- BWV 1080 — Искусство фуги (Die Kunst der Fuge)

Работы, открытые после первоначального составления списка

Разное (BWV 1081 — 1089)

- BWV 1081 — Credo in unum Deum фа мажор (для хора)
- BWV 1082 — Suscepit Israel puerum suum (для хора)
- BWV 1083 — Tilge, Höchster, meine Sünden (Мотет, пародия на «Stabat Mater» Перголези)
- BWV 1084 — O hilf, Christe, Gottes Sohn (хорал)
- BWV 1085 — O Lamm Gottes, unschuldig (хоральная прелюдия)
- BWV 1086 — Canon concordia discors (для органа)
- BWV 1087 — 14 канонов на первые 8 нот темы Гольдберг-вариаций
- BWV 1088 — So heb ich denn mein Auge sehnlich auf (ария для баса)
- BWV 1089 — Da Jesus an dem Kreutze stund (хорал)

Ноймейстерские хоралы (BWV 1090 — 1120)

- BWV 1090 — Wir Christenleut
- BWV 1091 — Das alte Jahr vergangen ist
- BWV 1092 — Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf
- BWV 1093 — Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
- BWV 1094 — O Jesu, wie ist dein Gestalt
- BWV 1095 — O Lamm Gottes unschuldig
- BWV 1096 — Christe, der du bist Tag und Licht (или Wir danken dir, Herr Jesu Christ)
- BWV 1097 — Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not

- BWV 1098 — Wir glauben all an einen Gott
- BWV 1099 — Aus tiefer Not schrei ich zu dir
- BWV 1100 — Allein zu dir, Herr Jesu Christ
- BWV 1101 — Durch Adams Fall ist ganz verderbt
- BWV 1102 — Du Friedefürst, Herr Jesu Christ
- BWV 1103 — Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
- BWV 1104 — Wenn dich Unglück tut greifen an
- BWV 1105 — Jesu, meine Freude
- BWV 1106 — Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost
- BWV 1107 — Jesu, meines Lebens Leben
- BWV 1108 — Als Jesus Christus in der Nacht
- BWV 1109 — Ach Gott, tu dich erbarmen
- BWV 1110 — O Herre Gott, dein göttlich Wort
- BWV 1111 — Nun lasset uns den Leib begrab'n
- BWV 1112 — Christus, der ist mein Leben
- BWV 1113 — Ich hab mein Sach Gott heimgestellt
- BWV 1114 — Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
- BWV 1115 — Herzlich lieb hab ich dich, o Herr
- BWV 1116 — Was Gott tut, das ist wohlgetan
- BWV 1117 — Alle Menschen müssen sterben
- BWV 1118 — Werde munter, mein Gemüte
- BWV 1119 — Wie nach einer Wasserquelle
- BWV 1120 — Christ, der du bist der helle Tag

Разные произведения для органа (BWV 1121 — 1126)

- BWV 1121 — Фантазия
- BWV 1122 — Denket doch, Ihr Menschenkinder
- BWV 1123 — Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gut
- BWV 1124 — Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ
- BWV 1125 — O Gott, du frommer Gott
- BWV 1126 — Lobet Gott, unsern Herrn
- BWV 1128 — Wo Gott der Herr nicht bei uns hält

Строфическая ария (BWV 1127)

- BWV 1127 — Alles mit Gott, und nichts ohn' ihn (открыта в июне 2005 года)

BWV Anh. 43 — 189 (приложение)

Разное

- BWV Anh. 43 — Фуга — органное произведение
- BWV Anh. 44 — Фуга — органное произведение
- BWV Anh. 45 — Фуга — органное произведение
- BWV Anh. 46 — Трио — органное произведение

- BWV Anh. 47 — Ach Herr, mich armen Sünder — сомнительное произведение
- BWV Anh. 48 — Allein Gott in der Höh' sei Ehr — сомнительное произведение
- BWV Anh. 49 — Ein feste Burg ist unser Gott — сомнительное произведение
- BWV Anh. 50 — Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort — сомнительное произведение
- BWV Anh. 51 — Erstanden ist der heilige Christ — сомнительное произведение
- BWV Anh. 52 — Freu dich sehr, o meine Seele — сомнительное произведение
- BWV Anh. 53 — Freu dich sehr, o meine Seele — сомнительное произведение
- BWV Anh. 54 — Helft mir Gottes Güte preisen — сомнительное произведение
- BWV Anh. 55 — Herr Christ, der einig' Gottes Sohn — сомнительное произведение
- BWV Anh. 56 — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' — сомнительное произведение
- BWV Anh. 57 — Jesu Leiden, Pein und Tod — сомнительное произведение
- BWV Anh. 58 — Jesu, meine Freude — сомнительное произведение
- BWV Anh. 59 — Jesu, meine Freude — сомнительное произведение
- BWV Anh. 60 — Non lob', mein' Seel' den Herren — сомнительное произведение
- BWV Anh. 61 — O Mensch, bewein' dein' Sünde groß — сомнительное произведение
- BWV Anh. 62a — Sei Lob und Ehr mit hohem Preis — сомнительное произведение
- BWV Anh. 62b — Sei Lob und Ehr mit hohem Preis — сомнительное произведение
- BWV Anh. 63 — Von Himmel hoch — сомнительное произведение
- BWV Anh. 64 — Von Himmel hoch — сомнительное произведение
- BWV Anh. 65 — Von Himmel hoch — сомнительное произведение
- BWV Anh. 66 — Wachet auf, ruft uns die Stimme — сомнительное произведение
- BWV Anh. 67 — Was Gott tut, das ist wohlgetan — сомнительное произведение
- BWV Anh. 68 — Wer nur den lieben Gott läßt walten — сомнительное произведение
- BWV Anh. 69 — Wir glauben all' an einen Gott — сомнительное произведение

- BWV Anh. 70 — Wir glauben all' an einen Gott — сомнительное произведение
- BWV Anh. 71 — Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält — сомнительное произведение
- BWV Anh. 72 — Canon — сомнительное произведение
- BWV Anh. 77 — Herr Christ, der einig' Gottes Sohn — сомнительное произведение
- BWV Anh. 78 — Wenn wir in höchsten Nöten sein — сомнительное произведение
- BWV Anh. 79 — Befiehl du deine Wege — сомнительное произведение
- BWV Anh. 107 — Фуга — сомнительное произведение
- BWV Anh. 108 — Фуга — сомнительное произведение
- BWV Anh. 109 — Фуга — сомнительное произведение
- BWV Anh. 110 — Фуга — сомнительное произведение
- BWV Anh. 111 — Largo & Allegro — сомнительное произведение
- BWV Anh. 112 — Grave — сомнительное произведение

Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (BWV Anh. 113 — 132)

- BWV Anh. 113 — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 114 — Менуэт — приписывается Христиану Петцольду
- BWV Anh. 115 — Менуэт — приписывается Христиану Петцольду
- BWV Anh. 116 — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 117a — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 117b — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 118 — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 119 — Полонез — сомнительное произведение
- BWV Anh. 120 — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 121 — Менуэт — сомнительное произведение
- BWV Anh. 122 — Марш — К. Ф. Э. Бах
- BWV Anh. 123 — Полонез — К. Ф. Э. Бах
- BWV Anh. 124 — Марш — К. Ф. Э. Бах
- BWV Anh. 125 — Полонез — К. Ф. Э. Бах
- BWV Anh. 126 — Musette — сомнительное произведение
- BWV Anh. 127 — Марш — сомнительное произведение
- BWV Anh. 128 — Полонез — сомнительное произведение
- BWV Anh. 129 — Соло — К. Ф. Э. Бах
- BWV Anh. 130 — Полонез — Иоганн Адольф Хассе
- BWV Anh. 131 — Пьеса — сомнительное произведение
- BWV Anh. 132 — Менуэт — сомнительное произведение

Другие сомнительные произведения (BWV Anh. 133 — 153)

- BWV Anh. 133 — Фантазия
- BWV Anh. 134 — Скерцо
- BWV Anh. 135 — Буслеска

- BWV Anh. 136 — Трио
- BWV Anh. 137 — L'Intrada della Caccia
- BWV Anh. 138 — Continuazione della Caccia
- BWV Anh. 139 — Il Fine delle Caccia — I
- BWV Anh. 140 — Il Fine delle Caccia — II
- BWV Anh. 141 — Псалом O Gott die Christenhalt
- BWV Anh. 142 — Псалом 110
- BWV Anh. 143 — Полонез
- BWV Anh. 144 — Полонез-трио
- BWV Anh. 145 — Марш
- BWV Anh. 146 — Марш
- BWV Anh. 147 — La Combattuta
- BWV Anh. 148 — Скерцо
- BWV Anh. 149 — Менуэт
- BWV Anh. 150 — Трио
- BWV Anh. 151 — Концерт
- BWV Anh. 152 — Концерт
- BWV Anh. 153 — Соната

Ложно приписываемые произведения (BWV Anh. 158 — 189)

- BWV Anh. 158 — Ария Andro dall' colle al prato
- BWV Anh. 159 — Мотет Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn
- BWV Anh. 160 — Мотет Jauchzet dem Herrn, alle Welt
- BWV Anh. 161 — Мотет Kundlich gross ist das gottselige Geheimnis
- BWV Anh. 162 — Мотет Lob und Ehre und Weishelt und Dank
- BWV Anh. 163 — Мотет Merk aud, mein Herz, und sieh dorthin
- BWV Anh. 164 — Мотет Nun danket alle Gott
- BWV Anh. 165 — Мотет Unser Wandel ist im Himmel
- BWV Anh. 177 — Прелюдия и фуга
- BWV Anh. 178 — Токката *quasi Fantasia* и фуга
- BWV Anh. 179 — Фантазия
- BWV Anh. 180 — Фуга
- BWV Anh. 181 — Фуга
- BWV Anh. 182 — Пассакалья
- BWV Anh. 183 — Рондо, *Les Bergeries* — Франсуа Куперен, содержится в Нотной тетради Анны Магдалены Бах
- BWV Anh. 184 — Соната
- BWV Anh. 185 — Соната
- BWV Anh. 186 — Соната
- BWV Anh. 187 — Трио
- BWV Anh. 188 — Соната (концерт) для 2 клавесинов
- BWV Anh. 189 — Концерт ля минор

Восстановленные концерты

Все нижеперечисленные концерты восстановлены из концертов для клавира (Бах часто делал переложения своих произведений для разных инструментов, и некоторые из оригинальных произведений ныне утеряны).

- BWV 1052r — Скрипичный концерт ре минор
- BWV 1053r — Концерт для oboe d'amore ре мажор / концерт для гобоя фа мажор
- BWV 1055r — Концерт для oboe d'amore ля мажор
- BWV 1056r — Скрипичный концерт соль минор / концерт для гобоя соль минор
- BWV 1059r — Концерт для гобоя ре минор (восстановлен на основе концерта BWV 1059 и кантаты BWV 35 — наиболее спорная реконструкция, потому что из оригинального произведения до наших дней дошло только 10 тактов)
- BWV 1060r — Концерт для скрипки и гобоя до минор/ре минор
- BWV 1064r — Концерт для трёх скрипок ре мажор

Сведения об авторах

Ахмыловская Лариса Алексеевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры лингводидактики, заслуженный работник науки и образования, почётный профессор Российской академии естествознания.

Гэ Шиюй (Китай) – ассистент-стажёр Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Иоанн Богомил (Береславский) (Испания) – писатель, музыкант, педагог, доктор богословия, почётный председатель Независимой ассоциации российских религиозных писателей и философов, специальный консультант Международной ассоциации «Преподаватели за мир» (неправительственная организация при ООН, ЮНИСЕФ, ЮНЕСКО).

Казьмина Елена Олеговна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Кривонос Светлана Ивановна (Донецк) – старший преподаватель кафедры общего фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Матвеева Елена Юрьевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А.Герасимова.

Недоспасова Анна Павловна (Новосибирск) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки, артистка Ансамбля ранней музыки *«Insula Magica»* Новосибирской государственной филармонии.

Рыкель Александр Ефимович (Саратов) – пианист, поэт, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, дипломант Всероссийского конкурса.

Свистуненко Татьяна Анатольевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, приглашённый профессор Университета Калифорнии в Санта Барбаре.

Смирнова Наталья Михайловна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Стецкая Любовь Антоновна (Донецк) – заведующая кафедрой общего фортепиано, доцент Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

Филиппова Ольга Андреевна (Москва) – клавесинистка, музыковед, профессор кафедры органа и клавесина Российской академии музыки имени Гнесиных, солистка ансамблей старинной музыки *NeoBarocco* и *Miludus*.

Фрейверт Людмила Борисовна (Тула) – кандидат философских наук, председатель научно-методического и художественного совета Тульской региональной общественной организации «Наша традиция».

Содержание

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк первый 3

Иоанн Богомил (Испания)
Играя Баха. Нерукописные заметки на полях Архетипа
Из цикла «Фортепиано как орфеон» 18

Наталья Смирнова (Саратов)
Парадоксы клавирного творчества И.С.Баха 31

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк второй 38

Татьяна Свистуненко (Саратов)
Монографии о творчестве И.С.Баха 47

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк третий 55

Наталья Смирнова (Саратов)
Сравнительный анализ исполнительских прочтений
на примере «Хроматической фантазии и фуги» И.С.Баха 69

Анна Недоспасова (Новосибирск), Гэ Шиюй (Китай)
Об изменениях исполнительских подходов в фортепианной трактовке
сочинений И.С.Баха: Ланг Ланг играет «Гольдберг-вариации» 74

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк четвёртый 82

Любовь Стецкая, Светлана Кривонос (Донецк)
Символизм в христианской нумерологии как основополагающий принцип
гармонии эпохи Барокко (на примере прелюдий и фуг *C-dur* и *cis-moll*
из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха) 98

Людмила Фрейверт (Тула)
Композиция фуги в свете концепции стиля барокко у Г.Вёльфлина и опыт анализа образного смысла её индивидуальной формы (на примере фуги *dis-moll*/I И.С.Баха) 105

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк пятый 127

Татьяна Свистуненко (Саратов)
Некоторые аспекты полемики относительно времени создания И.С.Бахом обработок сонат И.А.Рейнкена из сборника «Hortus musicus».... 138

Ольга Филиппова (Москва)
Особенности реализации партии континуов музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. По материалам исторических источников..... 144

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк шестой..... 151

Наталья Смирнова (Саратов)
«Хорошо темперированный клавир» И.С.Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано 170

Елена Матвеева (Москва)
Образ Баха в кинематографе..... 180

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк седьмой..... 191

Елена Казьмина (Тамбов)
Бахиана С.В.Рахманинова..... 230

Наталья Смирнова (Саратов)
Противоречия аутентики и возможности активизации в учебном процессе..... 239

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Очерк восьмой..... 247

Лариса Ахмыловская (Москва)
Творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха в Японии: страницы истории и влияние на современную культуру 261

Александр Рыкель (Саратов)
Полифоническая поэма 273

Александр Демченко (Саратов)
Бахиана. Приложение
Основные произведения И.С.Баха 279

Музыкальные фрагменты (mp 3) 281

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke
von Johann Sebastian Bach (BWV) 290

Сведения об авторах 329

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 77

По материалам XVIII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XVIII»
Art-Barocco II

31 марта 2025 года

Редакторы Н.Ю.Киреева, С.П.Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П.Шлыковой

Подписано к печати 18.04.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 20,8. Уч.-изд. л. 19. Тираж 50. Заказ 22.

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1