



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

### Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

**Аннотация.** В художественном наследии И. С. Баха совершенно особое место занимает то, что связано с понятием *sapiens*, определяя этим сферу медитативности в её чрезвычайно широком диапазоне: от непритязательных страниц светлого раздумья до глубинно философских откровений. В статье рассматривается самый объёмный спектр граней истолкования этой образной системы по линии усиления напряжённости соответствующих состояний и их насыщения проблемностью. Здесь и настроения пасторальной созерцательности, и рефлексии, выдержанные в характере сумрачной элегии, и скорбные ламентации, пронизанные ощущением безнадежности жизненного пути, что не раз приближало медитативную музыку Баха к грани трагических констатаций. Высшей драгоценностью наделена философская лирика композитора, передающая высоты мыслящего духа, верх самоуглублённости, максимальное напряжение интеллектуального процесса, погружение в раздумья о самом важном в существовании человека, то есть всё то, что суммирует в себе понятие *homo sapiens* в его сокровенном значении. Следовательно, в исторической перспективе Иоганн Себастьян предстал в музыкальном искусстве своего времени подлинным художником-мыслителем, а уровень достигнутого им в данном отношении навсегда остался эталоном.

**Ключевые слова:** творчество И. С. Баха, Бах как мыслитель, медитативность, философская лирика

**Для цитирования:** Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–28.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

## Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

### The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens*

Alexander I. Demchenko

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia,  
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

**Abstract.** In J. S. Bach's artistic legacy an absolutely special position is held by what is connected with the conception of *sapiens*, defining therewith the sphere of meditateness in its extremely broad range: from the unpretentious pages of light reflection to profound philosophical revelations. The article examines the most capacious spectrum of the boundaries of interpretations of this figurative system along the line of acceleration of intensification of the corresponding states of being and their saturation of the presence of problems. This includes the moods of pastoral contemplation, reflectivity carried out in the vein of tenebrous elegy, as well as mournful lamentations permeated with a feeling of the hopelessness of the path of life, which very often brought Bach's meditative music close to the borderline of tragic utterances. Of the highest value are the composer's philosophical verses, which convey the heights of the thinking spirit, the pinnacle of self-centricity, a maximal tension of the intellectual process, immersion into thought about what is most important in the life of the human being, i.e., everything which sums up in itself the concept of *homo sapiens* in its intimate meaning. It follows that in the historical perspective Johann Sebastian appeared in the musical art of his time as a genuine artist and thinker, while the level of what he achieved in this regards shall remain a touchstone forever.

**Keywords:** J. S. Bach's artistic legacy, Bach as a thinker, meditateness, philosophical verses

**For citation:** Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 17–28. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

Диапазон публикуемых в последнее время материалов, касающихся творчества И. С. Баха, остаётся весьма обширным. Однако с точки зрения предлагаемой статьи, пожалуй, только единственная публикация приближается к исследуемой здесь проблематике [1]. В остальном известные нам материалы, как правило, обращены к частным вопросам семейных традиций, воспри-

нятых великим композитором [2], либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдельно взятых произведений [3; 4] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [5].

Определение *sapiens* (лат. разумный), более всего известное всем по хрестоматийному *homo sapiens*, используется 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 в пределах от непритязательных страниц светлого раздумья до глубинно философских откровений, но в любом случае этим состояниям присуща подчёркнутая одухотворённость, причём чаще всего они выдержаны 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 пасторальной созерцательности, не обременённых какой-либо озабоченностью и часто протекающих в тоне 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.

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 **Кантате № 75**: здесь в **Арии** (№ 3) композитор бесконечно длит величаво-покойное состояние, связанное с чувством глубокого пиетета перед 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.

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 сущ-

ности, 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).

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.

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.

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, «жестикаляция» усложнённой мелизматики).

Накал колоссального внутреннего переживания соединяется с категориями надлично-всеобщего, выводя в конечном счёте к столь нормативному для барочного классицизма величественному императиву нравственного должествования, зовущему к высоким деяниям во имя жизни. Причём реализуется это только в опоре на струнные, поддержанные клавирином, но добиваясь сверхнасыщенности фактурного массива.

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 клавириных 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, и в отношении изобретательности оно 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 ракоходные 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» только 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 fuga *c moll* (BWV 546), Прелюдия и fuga *e moll* (BWV 548), Фантазия и fuga *g moll* (BWV 542) обращена вовне, к поиску «мировым проблемам» (не случайно 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 психологических вибраций ищущего сознания. Но это только островки затишья перед очередным броском в измерение колоссальных масштабов.

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 осязаемое, 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 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, медитация 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 спокойное состояние раздумий-рассуждений, в котором выделен оттенок величаво-торжественной приподнятости, окрашенной в лирические тона просветлённой элегичности.

Рассматриваемому типу «золотой середины» баховского интеллектуализма целиком соответствует клавирная **Партия № 6** как наиболее развёрнутая и насыщенная проблемностью в данной серии. Тон всему последующему задаёт здесь открывающая сюиту Токката, с её подчеркнуто серьёзно-углублённый складом, естественно, заведомо вызывающим сумрачно-минорную окраску (*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»).

В той же Токкате порой проскальзывают штрихи вольной фантазии, артистического блеска, светской утонченности. 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.

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 сочинениям: **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 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 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.

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, оттеня главенствующую настроенность то ораторской декламационностью, то лирической нотой, то танцевальным элементом, но в любом случае в четырёх из шести частей привносятся 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 проблемно-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.

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 поднимающаяся над земным пространством в горние выси, но сутью своей обращённая в горестном сочувствии к брэнной 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 ткуются зыбкие импресии 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.

Отдельного разговора заслуживает *Sinfonia*, открывающая **Кантату № 21**. Это одно из высших откровений Иоганна Себастьяна. Запечатлённое здесь молит-

венно-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...*») вызвала 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.

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.

Особенно многочисленны медитативные элегии в необозримом массиве хоральных прелюдий, и, при всей схожести образно-смыслового инварианта, каждая из подобных хоральных прелюдий отмечена своим «почерком», иллюстрацией чему послужат три предлагаемых ниже образца.

**Хоральная прелюдия (BWV 639)** – 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.

**Хоральная прелюдия (BWV 659)** – не утрачивая ностальгической сочувственности, но тем не менее возносясь в величаво-возвышенной медитации над «суею сует», сознание отдаёт предпочтение некой отрешённости и даже бесстрастной отчуждённости от «слишком человеческого».

**Хоральная прелюдия (BWV 638)** – 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.

...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 впечатлений 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.

*Продолжение следует*

## Список источников

1. Митрофанова А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach // Review of Artistic Education. April 2020. No. 19(1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Сваровская В. А. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: смысловые основы целого // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 11. С. 51–62. DOI: 10.17223/26188929/11/8
4. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga *d moll* «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
5. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach // Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

*Информация об авторе:*

**А. И. Демченко** – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

## References

1. Mitrofanova A. A. Leibnits and Bach: Universality of Thinking in Understanding the Idea of Absolute. *Journal of Musical Science*. 2019. No. 4, pp. 5–13. (In Russ.). DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10021
2. Medňanský K. Period Influence on the Work of Johann Sebastian Bach. *Review of Artistic Education*. April 2020. No. 19(1), pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. Svarovskaya V. A. “Well-Tempered Clavier” by J. S. Bach: Semantic Foundations of the Unity. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2021. No. 11, pp. 51–62. (In Russ.) DOI: 10.17223/26188929/11/8
4. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue *d moll* “Dorian” for Organ BWV 538 as a Subject of Musical and Theoretical Analysis. *Musical Art and Education*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 103–116. (In Russ.) DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116
5. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. Bach or Mock? A Grading Function for Chorales in the Style of J. S. Bach. *Machine Learning for Media Discovery (ML4MD) Workshop at ICML*. 17 Jul 2020. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

*Information about the author:*

**Alexander I. Demchenko** – Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate and Head of the International Center for Comprehensive Art Studies.

## Библиографический список

1. Демченко А. И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х. Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. 271 с.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
4. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.
5. Журова Е. Б. Смысловые миры музыки Иоганна Себастьяна Баха. М.: Первый том, 2021. 280 с.
6. И. С. Бах и музыкальная практика немецкого Барокко. М.: Московская консерватория, 2016. 360 с.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Часть 2. М.: Музыка, 1980. 287 с.
9. Мейнел Э. Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его женой Анной Магдаленой Бах, урождённой Вюлькен. М.: Классика-XXI, 2000. 184 с.
10. Петров Ю. П. Тайнопись музыки барокко. М.: Музыка, 2019. 440 с.
11. Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1986. 373 с.

12. Савельев В. С., Мищенко О. В. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия *f moll* BWV 639 // Текст художественный: смысл и структура. Петрозаводск: PVPrint, 2021. С. 526–536.
13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 109 с.
14. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. М.: Музгиз, 1963. 447 с.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.
16. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 153 с.
17. Fabian D. Bach Performance Practice. London: Routledge, 2018. 328 p.
18. Lebrun E. Johann Sebastian Bach. Paris: Bleu nuit éditeur, 2016. 176 p.
19. Schwarm B. Encyclopedia Britannica. 19 Apr. 2019.  
URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Art-of-Fugue> (accessed 20.07.2022).
20. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 704 p.

Поступила в редакцию / Received: 17.05.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.09.2022

