



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

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021



Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,

г. Саратов, Россия,

alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация. Образная сфера, которую можно обозначить понятием *Dramatik*, представлена в музыке И. С. Баха в очень широком диапазоне, простираясь от настроений элегичности до сгущённого драматизма и даже трагизма мировосприятия. Его элегика получала претворение в градациях от просветлённой грусти до подчёркнутой меланхолии. С наибольшей отчётливостью драматическая образность заявляет о себе в музыке Баха в ходе передачи мотивов жизненной борьбы. В противоположность борениям горделиво-титанической природы Бах не раз обращался к обрисовке смятенного человеческого духа, что естественно было связано с повышенной экспрессией и усложнённым психологизмом. Чаще всего в драматическом ключе разрабатывал композитор идею жизненного пути, которая являлась его большим художественным открытием. Прекрасно осознавая весь драматизм человеческого существования, Бах выдвинул в своём творчестве гуманистическую концепцию деятельного противостояния мраку и скорби, а также то, что по смысловой сути можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

Ключевые слова: творчество И. С. Баха, сфера драматических образов, элегика, мотивы жизненной борьбы, идея жизненного пути, гуманистическая концепция

Для цитирования: Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 7–21.

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*

Alexander I. Demchenko

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

Abstract. That figurative sphere which may be defined by the conception of *Dramatik* is presented in Johann Sebastian Bach's music in a very broad range, spanning from elegiac moods to a condensed dramaticism and even certain tragic qualities of world perception. His elegiac qualities have been interpreted in the range from emphatic sadness to emphasized melancholy. Dramatic figurativeness asserts itself with the greatest amount of distinctness in Bach's music when the motives of depiction of the struggle of life are depicted. In contrast to the struggles of a proud titanic nature, Bach turned upon numerous times to depicting the perturbed human spirit, which was naturally connected with heightened expression and complex psychologism. The composer elaborated most frequently the idea of the path of life, which was his first artistic discovery. Comprehending perfectly well the entire drama of human existence, Bach brought out in his music a humanistic conception of stirring confrontation with darkness and grief, and also that which according to its semantic essence may be defined by such conceptions as the special tenderness of the soul and deep commiseration to the sufferings of man.

Keywords: Johann Sebastian Bach's musical legacy, sphere of dramatic images, elegy, motives of life struggle, idea of the path of life, humanistic concept

For citation: Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 7–21. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

Диапазон публикуемых в последнее время материалов, касающихся творчества И. С. Баха, остаётся весьма обширным. Однако с точки зрения предлагаемой серии статей, пожалуй, только одна публикация приближается к исследуемой здесь проблематике [1]. В остальном известные нам материалы, как правило, обращены к частным вопросам семейных традиций, воспринятых великим композитором [2], либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдель-

но взятых произведений [3] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [4].

Слово, вынесенное в заголовок данного очерка (*нем.* драматизм), имеет все основания для его употребления в контексте музыки Баха, где сплошь и рядом наблюдается воссоздание состояний, подчёркнуто проблемных по образному строю, чрезвычайно напряжённых по характеру. Вкупе с тоскливо-сумеречной



настроенностью и скорбными ламентациями оно говорит 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).

Собственно 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 «Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*» [5], 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, важную роль в воссоздании подобных настроений играет столь любимый композитором тембр гобоя). И это может быть представлено в тоне 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.

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 понижающие 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*).

Два очень сходных по вербальному смыслу и музыкальному характеру произведения – **Кантата № 56** и **Кантата № 82** – написаны для баса, сочинены предположительно в 1831–1832 годах, обе пятичастные 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 – эта тембровая комбинация даёт по-особому матовый, ностальгический тон.

Ещё один момент, отличающий Кантату № 56 от Кантаты № 82, – неожиданное введение хора в последней части этой, казалось бы, безусловно сольной композиции, что воспринимается 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»).

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 не доставать 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 «*Распи 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 празднично-игровом ключе, очень динамично, с неугомонной, затейливой весёлостью и радостно пританцовывая!

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. Вторая (*Fuga*) представляет собой истинно полифонический, многогранный поток в его волнообразном развёртывании: подъёмы и спады, нагнетания и разрежения, наплывы героической решимости и лирические отступления. Финал (*Allegro*) выдержан в практически безостановочном движении на конструктивной основе бурной токкатно-этудной моторики с эффектами «эха» (импульс-отголосок). И обе эти части настроены на волну упорных, напряжённейших преодолений в их масштабном развороте, как бы испытывая предельные выразительные возможности инструмента.

Что касается нечётных частей, то патетический монолог исходного *Grave* внутренне готовит почву для последующего взрыва действительности (особенно явственным это становится на этапе перехода к Фуге), а третья (*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).

Иной драматургический баланс находим в **Английских сюитах № 5 и № 6**. Центральной осью композиции в каждой из них становится 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-юбилея. 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 взвихренно-патетических преамбулы и постскриптума. И наконец, всю кульминационную тяжесть разворота неустанных преодолений берёт на себя монументальнейшая вторая фуга, находящаяся в золотой точке сечения.

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 продолжительнее Фуги. Мало того, что контуры темы полифонического раздела зарождаются в материале коды Фантазии, но и сама Фуга, поначалу вступая 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 (ломанные аккорды, гирлянды фигураций и гаммообразных пассажей). В одной из статей мне уже приходилось писать, что «открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика – это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом <...> 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 кончитáто] – *взволнованный, возбуждённый стиль*» [6, с. 15].

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.

В противоположность подобным борениям горделиво-титанической природы 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 ведомы мучительные сомнения и колебания, чувство жизненного дискомфорта, острые противоречия, сильнейшие катаклизмы и потрясения, то есть всё то, что, например, 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*» (из характерных примеров можно назвать теноровые арии № 8 из *Магнификата D dur*, № 76 из «*Страстей по Матфею*» и особенно № 19 из «*Страстей по Иоанну*»).

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 альты*») воспроизводится без какой-либо патетики, но с несравненным по тонкости раскрытием специфики состояния.

Совершенно исключительный случай находим в «*№ 2. Ария и хорал*» из **Кантаты № 158**. Средствами двухплановой 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*»). В то же время как бы звучащий



голос свыше стремится наставить его на путь истинный (в опоре на исходный тезис произведения – «*Да пребудет мир с тобой*»). Тем не менее заблудший, всецело замкнутый на собственных переживаниях, не внемлет и продолжает толковать о своём.

В музыке Баха очень широко представлен круг образов, связанных с восприятием 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.

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 безнадежности 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. Такова, к примеру, **Кантата № 4** («Христос

лежал в оковах смерти»), которая 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 этой кантате-драме несёт в себе ощущение внутренней усталости, безрадостности и обречённости.

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.

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 и 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 надвременном 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 тяжкой 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.

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 древо*»). 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 размазываемая лента бытия, уходящего в бескрайние дали Времени и Пространства.

Очень близкий тому образ находим и в оркестрово-хоровой фреске *Kyrie eleison*, открывающей третью 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 размазываемой нити бытия – в формах фугированного изложения, в текучей фактуре плетения линий 5-голосного хора, в их наложениях и «прорастаниях» одного из другого.

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 поведью нравственного императива,

причём изрекается этот этический постулат как глас народный, то есть в качестве 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»).

Насколько важна была для Баха идея долженствования, доказывает неожиданный разворот в драматическую плоскость музыкального повествования рождественской **Кантаты № 61**. Кажется бы, всё здесь предполагает действие, осязаемое 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 «№ 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 хора в разных голосах. Базисом раскрытия этой 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.

В столь характерной для философской системы творчества Баха этике сто-

ического долженствования один из краеугольных камней его гуманистической концепции состоял в деятельном противостоянии мраку и скорби, но не менее важным базовым началом этой концепции было то, что по смысловой сути можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

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 при том 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 альты и тенора из *Магнатика D dur*.

Чувствительность настроения часто подчёркивается особым 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.

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 прослаивают 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 обнадежить страдальца.

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 люб-

ви 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.

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 музыкальном искусстве данной эпохи, – круг образов, объединяемых понятием *lamento* (ит. *жалоба, плач*).

Диапазон смысловых градаций данной образной сферы достаточно широк. С одной стороны, представлены весьма сдержанные по своему эмоциональному тону 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 волнуют 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 альты), и скрипки *solo*, оплетающей своим прихотливым мелодическим узором вокальную линию и несущей в себе нежность сочувственных увещаний. Богатство граней мысли и чувства поддержано певучим гармоническим фоном остальных струнных с *pizzicato* баса.

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 погребённого*». 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 оstinатности, 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.

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 тремя 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).

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 *cantata-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 статье «Нетленный Иоганн Себастьян: *Sapiens*» [6], и солирующий в ней гобой в последующем становится, в сущности, лейт-тембром с характерной для него меланхолической окрашенностью.

Важнейшей стороной в передаче лamentoзных состояний оказывается их пронизанность глубокой сочувственностью, душевной теплотой, состраданием к бедствиям человеческим. И, может быть, ещё более важное проявление баховского гуманизма состоит здесь в реализации той идеи, которую мы привычно определяем фразой «от мрака к свету». То, что было заповедано в словах «№ 2. Хор» («Умножились скорби в сердце моём, но утешения Твои улаживают 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» («Возрадуи-

ся, душа! Возвеселись, сердце! Удались, печаль! Исчезни, скорбь!») к праздничному ликованию в «№ 11. Хор», который завершается туттийным сиянием *Alleluia*.

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 абсолютно-го взаимопонимания, единения сердец, бьющихся в унисон, а чарующая пластика имитационного контрапункта *solì* овеивается «райским пением» скрипки (№ 3) или гобоя (№ 6).

Кантату № 53 можно назвать «монокантатой», поскольку она односторонняя 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 «Стою 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 мнутся и колеблются, когда они друг друга обличают, а себя оправдывать дерзают – тогда их совесть сама себя терзает и пытает*». И вместо этого – состояние благодного 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 увещание, то есть очевидно стремление композитора умиротворить, образумить заблудших. Видимо, он воистину верил, что любовь и красота спасительны.

В своей музыке Иоганн Себастьян Бах не раз поднимался к высотам идеально возвышенной гармоничности, вдохновенно передавая мгновенья лучезарного света и полного умиротворения. Мне уже приходилось отмечать наиболее характерные варианты подобных состояний: «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**» [7, с. 15].

Или это мог быть «ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии» [там же] – таково светоносное струение фигураций в **Прелюдии C dur** из первого тома ХТК, 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). 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» [там же] и в которой таится сокровенный флёр грусти о скоротечности человеческой жизни, – **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.

Продолжение следует

Список источников

1. Митрофанова А. 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. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и фуга *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

4. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. 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

5. 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

6. Демченко А. И. Эпоха Барокко – магистрали художественного творчества. Очерк третий // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 6. С. 9–16. DOI: 10.30853/manuscript.2019.6.1

7. Демченко А. И. Эпоха Барокко – магистрали художественного творчества. Очерк пятый // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. № 8. С. 9–15. DOI: 10.30853/manuscript.2019.8.1

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. Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue *d moll* “Dorian” for Organ BWV 538 as a Subject of Musical and Theoretical Analysis. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021. Vol. 9, No. 4, pp. 103–116. (In Russ.)

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116

4. Fang A., Liu A., Seetharaman P., Pardo B. 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

5. 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

6. Demchenko A. I. Baroque Epoch – Artwork Directions. *Manuscript*. Tambov: Gramota, 2019. No. 6, pp. 9–16. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2019.6.1

7. Demchenko A. I. Baroque Epoch – Artwork Directions. *Manuscript*. Tambov: Gramota. 2019. No. 8, pp. 9–15. (In Russ.) DOI: 10.30853/manuscript.2019.8.1

Information about the author:

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

Поступила в редакцию / Received: 20.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 23.11.2022

