

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023



Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict*

Александр Иванович Демченко

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

Аннотация. Термин *Postict* используется здесь для обозначения заключительных суждений, адресованных творчеству Баха. И первое из них относится к тому уникальному явлению, которое представляет собой династия Баха. Эволюционировавшая на протяжении трёх столетий, она внесла неоценимый вклад в музыкальное искусство Германии. Исключительным фактом стало и то, что Иоганн Себастьян Бах как самый значительный представитель семейства воспитал четверых сыновей (Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль, Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан), снискавших в качестве композиторов широкую известность. К столь характерной для творчества самого Иоганна Себастьяна всеохватности амплитуды стилей, касающихся прошлого и его современности, необходимо присоединить запрограммированный великим композитором широкий спектр стилевых прогнозов на будущее. Прозрения Баха более всего касались той эпохи, которая шла на смену баховскому времени — имеется в виду эпоха Просвещения и такие существенные для её музыкального искусства фигуры, как Доменико Скарлатти, Глюк, Моцарт и Бетховен. Намечал он и определённые блики Романтической эпохи, ассоциируемые со стилями Шуберта, Мендельсона, Брамса и ряда других авторов. Если же обсуждать предвосхищения музыки XX столетия, то прежде всего следует отметить необахианство как самую влиятельную ветвь неоклассицизма.

Ключевые слова: художественное наследие И. С. Баха, музыкальная династия Бахов, необахианство

Для цитирования: Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Postict* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 8–23.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

The Imperishable Johann Sebastian: *Postict*

Alexander I. Demchenko

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

Abstract. The term *Postict* is used here to denote the conclusive perceptions addressed to Bach's music. And the first of them pertains to that unique phenomenon which the Bach dynasty represents. Having evolved during the course of three centuries, it has brought in an invaluable contribution to the German art of music. A distinguished fact is that Johann Sebastian Bach as the most significant representative of the family brought up four sons (Wilhelm Friedemann, Carl Philip Emmanuel, Johann Christoph Friedrich and Johann Christian), who obtained broad recognition as composers. To the inclusivity of amplitude of styles so characteristic to Johann Sebastian himself related to the past and to his contemporaneity it is necessary to add the broad spectrum of stylistic prognoses for the future programmed by the great composer. Bach's insights most of all touched that epoch which came up to take the place of Bach's era — it is referred to the Era of Enlightenment and the figures so essential to it such as Domenico Scarlatti, Gluck, Mozart and Beethoven. It also envisaged certain overtones of the Romantic Era associated with the styles of Schubert, Mendelssohn, Brahms and a number of other composers. If we are to discuss the forestalling of 20th century music, first of all we must highlight the Neo-Bach movement as the most influential branch of neoclassicism.

Keywords: J. S. Bach's artistic heritage, the musical dynasty of the Bach, the Neo-Bach movement

For citation: Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Postict*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 8–23. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.008-023

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

семейных традиций, воспринятых 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]. После трёх предыдущих статей, где рассматривались семантические аспекты, обозначенные

понятиями *Sapiens, Dramatik* и *Universum* [6; 7; 8], здесь предлагается обратиться к категории *Postict*, подразумевающей завершающие умозаключения касательно творческого наследия великого композитора.

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). Этот завершающий очерк серии начнём с обзора тех, кто предшествовал Иоганну Себастьяну в *династии Бахов*, ставшей для истории музыкального искусства совершенно уникальным явлением, поскольку в неё в общей сложности вошли около 80 представителей. И, к слову, отметим весьма примечательную деталь: в качестве наследственного с поразительной устойчивостью первым именем фигурировало *Иоганн*, однако при этом *Иоганн Себастьян* оказался единственным.

Завершая воссозданную им хронику династии, Бах 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 1723)». К приведённой «номенклатуре» его музыкальных амплуа необходимо присоединить такие, как скрипач, альтист и клавесинист.

Теперь обратимся к тем, кто следовал за ним в этом семействе. Если присмотреться к родословной крупнейших композиторов Европы всех времён и народов,

то, оказывается, 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.

Менее заметным был **Иоганн Кристоф Фридрих**, или «бюккебургский» Бах (1732–1795, иногда второе имя пишут Христоф) — будучи по возрасту предпоследним из знаменитых братьев, он тем не менее дольше всех удерживал черты переходного стиля от Барокко к Просвещению, хотя в своих клавирных сочинениях более других приблизился к стилю Моцарта.

Вильгельм Фридеман, или «галльский» Бах (был связан с городом Галле, 1710–1784), самый старший из братьев, оказался самым неудачливым в своей музыкальной карьере, а стилистически кидался из крайности в крайность: либо создавал усложнённые полифонические опусы в манере отца или творил изящество сладкозвучного рококо, либо предстал «мятежным гением», необузданным в порывах и порой предвосхищающим искусство романтиков.

Иоганн Кристиан, «миланский» или «лондонский» Бах (1735–1782, можно встретить и написание Кристиан) — единственный из потомков великого Баха, о котором можно сказать, что он был человеком счастливой судьбы. Как носитель безусловно нового мирозерцания, 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)¹.

Его вольной артистической натуре был 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 (см., к примеру, II часть Концертной симфонии *E dur*).

И всё-таки, пожалуй, наибольший интерес представляет наследие второго по счёту из четверых. **Карл Филипп Эмануэль**, «берлинский» или «гамбургский» Бах (1714–1788, его третье имя в русскоязычной литературе передавали также как Эммануил и Эммануэль), 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 разным 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 изу-

чал фортепианные сочинения Филиппа Эмануэля и высоко ценил их (образцами могут служить I часть Симфонии № 2 и III часть Концерта для флейты с оркестром).

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

¹ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем.; под ред. М. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934. С. 98.

дарованием и для которых занятия музыкой не стали главным делом их жизни»².

Как видим, династия Бахов — явление совершенно уникальное само по себе и исключительное тем более, что в его рамках возник уникал Иоганна Себастьяна. Звуковым символом этого музыкального семейства стало буквенное начертание их фамилии. Монограмму *B-A-C-H* в качестве мотива из четырёх нот обнаружил и 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. Рeger, Ф. Бузони, А. Шёнберг, А. Веберн, К. Пендерецкий, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин, А. Шнитке, А. Пярт и многие другие.

К столь характерной для творчества Баха всеохватности амплитуды стилей творчества прошлого и его современности необходимо присоединить запрограммированный великим композитором широкий спектр стилевых прогнозов на будущее. То есть 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 порядком 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. Зильберманом), 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 «Стра-

² Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха: патриотически настроенным почитателям истинного музыкального искусства / пер. с нем.; коммент. и послесл. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1974. С. 9.

стей по Матфею» предвосхищает скорбные хоры оперы Глюка «Орфей и Эвридика», а «№ 3. Ария альты» 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»³.

Баховская Месса *A dur* (BWV 234) явно 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 отзовется в *Lacrimosa* моцартовского Реквиема: аналогичное *lamento*,

сопровожаемое двухзвучным мотивом 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).

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 fuga *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 состояния острого психологизма (речитативы № 24 и 25 из «Страстей по Матфею» с фразой

³ Цит. по: Шустов С. Бах. Эссе о музыке и о судьбе. М.: Ridero, 2016. URL: <https://www.litres.ru/book/sergey-shustov-8861194/bah-esse-o-muzyke-i-o-sudbe-19052473/chitat-onlayn/> (дата обращения: 01.03.2023).

Иисуса «*Душа моя скорбит смертельно*») или сфера романской культуры (вплоть, как это ни парадоксально, до чувственных акцентов будущего городского романа — например, в I части 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 клавир *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 клавир «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. Вилла-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 соотносить 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 случаев 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.

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*», удивляющий своим поразительным сходством с *Lacrimosa* будущего моцартовского Реквиема.

И рядом с подобным в Мессе *h moll* фиксируется идущее на смену былому. Это новое вырывается 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 изъяслениях словно бы утверждается сакраментальное «*Король умер, да здравствует король!*», то есть жизнь всегда продолжается, несмотря ни на что (особенно показателен в этом отношении «XX. *Sanctus*»).

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 добьётся.

Объединяет обоих композиторов-полифонистов использование приёмов виртуозного фугированного изложения, которые служат в данном случае обрисовке зримой картины больших людских потоков, бегущих параллельно друг другу и, в конечном счёте, сливающихся в единое русло.

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 бы воспроизведением сугубо актуального.

В подобных концепциях его неизменно вдохновлял образ вечного, непреходящего. Поднимаясь к категориям надпространственного и вневременного, 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.

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 природы (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.

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 [курсив мой. — А. Д.], как это. Предпоследнюю и предшествующую ей вариацию всякий непредвзятый слушатель... отнёс бы к фортепианным сочинениям Бетховена...»⁴.

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 старомод-

ным, 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 признанием Баха при жизни. Ему нередко предпочитали менее значительных музыкантов. Так, в Веймаре в 1717 году 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. Штёлльцель, 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 бы ни было это удивительно, но важнейшей помехой его композиторской известности послужило безоговорочное признание в качестве исполнителя на клавире и особенно на органе, то есть «неслыханно виртуозная игра»

⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем.; послесл. Я. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 236–237.

(Ф. Шпитта)⁵ Баха затмевала музыку, со-творённую им: написанные им произведения как бы растворялись в его исполнении. 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)⁶.

«Я несколько раз слышал игру этого великого человека. Его искусство просто поразительно, и трудно понять, как ему удаётся столь проворно действовать руками и ногами — с таким их переплетением и с такой растяжкой, что даже самые большие скачки 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. Телема-

ном — выдающимся композитором, которого 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 гения. М. Друскин приводит следующие факты: в 1728 году И. Готшед

⁵ Цит. по: Хаммершлаг Я. Если бы Бах вёл дневник. М.: Литература. С. 59. URL: http://library.lgaki.info:404/2017/Хаммершлаг_Если%20бы%20Бах.pdf (дата обращения: 01.03.2023).

⁶ Здесь и далее цит. по: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем.; сост. Х.-Й. Шульце. М.: Музыка, 1980. URL: <https://hub-book.com/books/47488-xans-ioahim-shulce-dokumenty-zhizni-i-deyatelnosti-i-s/toread/page-63> (дата обращения: 01.03.2023).

назвал трёх мастеров музыки, «делающих честь нашему Отечеству — Телеман, Гендель, Бах», а в следующем году И. Маттезон поставил имя Баха перед Генделем, Телеманом и другими⁷.

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)⁸.

«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 века 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, 1890).

«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

⁷ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

⁸ Здесь и далее: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха...

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 сто лет 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 сразу же спешил ознакомиться с ним: «У старика Баха всегда найдёшь что-нибудь новое, а главное — у него можно поучиться»⁹. И это говорил человек, живший на полтора столе-

тия 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 полвека с лишним после смерти композитора. Знаменательны строки этой книги: «Благодаря величайшей гениальности и неустаннейшему труду Иоганну 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»¹⁰.

Затем в течение первой половины XIX века публикуется ещё 36 работ (столь же скромных по объёму, как и книжка Форкеля). Во второй половине того же 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 музыковедения — 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

⁹ Швейцер А. Указ соч. С. 163.

¹⁰ Форкель И. Указ. соч.

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.

Став точкой отсчёта большой музыкальной классики, творчество немецко-

го 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 **ВАСН**: расхождение линий в противоречии **В–Н** в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего»¹¹.

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.

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. Vol. 19, Issue 1, pp. 1–9. DOI: 10.2478/rae-2020-0001
3. 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
4. Стогний И. С. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 20–32. DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32
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. 2020. 17 Jul. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329
6. 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

¹¹ Цит. по: Демченко А. И. Гений из Энгельса Альфред Шнитке. Штрихи к портрету. Саратов: Спектр, 2009. С. 56.

7. 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

8. Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.008-022

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. Vol. 19, Issue 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. Stogniy I. S. Chorale “Es Ist Genug”: from J. S. Bach to E. Denisov. *Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2022. No. 4, pp. 20–32. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2227-9997-2022-4-43-20-32

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*. 2020. 17 Jul. DOI: 10.48550/arXiv.2006.13329

6. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Sapiens. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 17–28. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.017-028

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

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

8. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Universum. Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 8–22. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022

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 / ред.-сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. 372 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: 20.10.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 09.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023