

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022



Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum*

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
г. Саратов, Россия,

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

Аннотация. Семантическое пространство, рассматриваемое в данной статье под эгидой философского термина *Universum*, означает мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, а в широком смысле тождественно категории *Вселенная*. Кроме того, это немецкое слово связано также с понятием *всеобщее, всеобъемлющее*, и обе отмеченные градации приложимы к художественному наследию Иоганна Себастьяна Баха. Действительно, не может не поразить всеохватность художественного содержания, представленного в огромном своде написанного композитором, где отображено практически всё существенное из того, что формирует облик мира и человека, где в звуках запечатлено поистине необозримое многообразие всякого рода мыслей и наблюдений, эмоциональных проявлений и действенных состояний в их индивидуальных и массовых преломлениях. Творчество композитора изобилует сильнейшими контрастами, которые представлены во всевозможных оппозициях: фантазия — канон, духовное — мирское, массовое — персональное и т. д.

Ключевые слова: художественное наследие И. С. Баха, многоплановое претворение сферы *Universum*, всеохватывающая система оппозиций

Для цитирования: Демченко А. И. Нетленный Иоганн Себастьян: *Universum* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 8–22.

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.008-022

Cultural Heritage in Historical Perspective

Original article

The Imperishable Johann Sebastian: *Universum*

Alexander I. Demchenko

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

Abstract. The semantic space examined in the present article under the aegis of the philosophical term *Universum* signifies the world as a whole, i.e., the summation of all things existing in the world and in human beings and, in the broad sense of the word, is synonymous to the category of the *Universe*. Moreover, this German word is also connected with the concept of *the universal* and *the all-encompassing*, and both of these observed gradations are applicative to Johann Sebastian Bach's artistic heritage. In truth, one can only be astounded by the inclusiveness of the artistic content presented in the immense corpus of music written by the composer expressing practically everything that is essential of what forms the image of the world and man, where the truly boundless diversity of all sorts of thoughts and observations, emotional manifestations and effectual inner states in their individual and mass interpretations are imprinted in sounds. The composer's music abounds with the strongest contrasts, which are presented in all possible oppositions: fantasy vs. canon, the spiritual vs. the mundane, the massive vs. the personal, etc.

Keywords: artistic legacy of J. S. Bach, multiplane realization of the sphere of the *Universum*, all-embracing system of oppositions

For citation: 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

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 известные нам материалы, как правило, обращены к частным вопросам семейных традиций, воспринятых великим композитором [2],

либо к скрупулёзному анализу тех или иных отдельно взятых произведений [3] или, наконец, к попыткам применить к музыке Баха новейшие методы компьютерной обработки количественных величин [4]. После двух предыдущих статей, в которых рассматривались семантические аспекты, обозначенные понятиями *Sapiens* и *Dramatik* [5; 6], в данном эссе предлагается обратиться к наиболее всеобъемлющей категории *Universum*.

Дефиниция, вынесенная в заголовок данного очерка, — философское понятие, означающее мир как целое, то есть совокупность всего сущего в мире и человеке, что в широком смысле тождественно категории *Вселенная*. При этом не будем забывать, что немецкое *Universum* происходит от латинского *мировое целое, вселенная*, а также *всеобщее, всеобъемлющее*, и обе отмеченные градации приложимы к художественному наследию Иоганна Себастьяна Баха.

Вторая из них (*всеобщее, всеобъемлющее*) согласуется с тем, что М. Друскин определил формулой «*всеобъемлющий гений Баха*». Действительно, не может не поразить всеохватность художественного содержания, представленного в огромном своде написанного композитором. И это при том, что большое число его произведений безвозвратно утрачено (так, бесследно исчезли около ста кантат из трёхсот и три пассиона из пяти). Вне всяких сомнений, в творчестве Баха так или иначе отображено практически всё существенное из того, что формирует облик мира и человека, композитор сумел запечатлеть в звуках поистине необозримое многообразие всякого рода мыслей и наблюдений, эмоциональных проявлений и действенных состояний в их индивидуальных и массовых преломлениях.

Об исключительно широком диапазоне образного пространства Баха говорит в том числе и тот факт, что, нередко разрабатывая сходные сюжетные ситуации, он зачастую предлагал каждый раз иное их художественное решение. Красноречивый пример — кардинальнейшая разница того, как музыкально истолкована исповедь кающегося Петра, только

что отрёкшегося от Учителя, в № 19 из «Страстей по Иоанну» и в № 47 из «Страстей по Матфею».

Здесь мы вступаем в ту сферу барочных парадигм, которая связана с заострённой контрастностью образов, чему Бах отдал должное как никто другой. Начнём с того, что резко выраженные контрасты были характерны и для природы самого композитора, в целях пояснения чего позволим себе некоторые беллетристические подробности.

Бах мог быть совершенно добропорядочным бюргером (если понимать под этим образ жизни зажиточных немецких горожан). Это касалось прежде всего его домашнего уклада. У него было очень большое семейство, и он стремился дать детям всё необходимое, а дому обеспечить благополучие и достаток.

Но в то же время этот «добропорядочный бюргер» позволял себе пренебрегать общепринятыми предписаниями, из соображений творчества уклоняться от выполнения прямых служебных обязанностей, за которые ему платили немалое жалованье.

А. Швейцер, автор одной из лучших книг о Бахе, суммируя отзывы людей, знавших композитора, объясняет особенности его поведения следующим образом: «В жизненной борьбе, нередко омрачавшей его существование, Бах не всегда был симпатичен. Его раздражительность и упрямая неуступчивость вряд ли простительны. Таким он становился, когда встречался с людьми, которые, как ему казалось, могут попытаться ограничить его свободу. В том числе он был оскорбительно горд с начальством»¹.

Это описание А. Швейцер заверша-

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: [пер. с нем.] / послесл. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. URL: <https://reallib.org/reader?file=585793&pg=3> (дата обращения: 25.12.2022).

ет фразой: «В обычной жизни он был чрезвычайно приветливым и скромным человеком». В том числе, как правило, великий музыкант никому не давал почувствовать своего превосходства. Легендой стали ответы Баха на похвалы, расточаемые в адрес его искусства («Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же») или по части его необычайно виртуозной игры на органе («В этом нет ничего удивительного, всё дело только в том, что нужно своевременно попадать на соответствующие клавиши»).

Переходя собственно к творчеству композитора, которое изобилует сильнейшими контрастами, начнём с того, что внешне носит скорее технический характер: *фантазия* — *канон*. Как известно, в системе музыкальных жанров эпохи Барокко фантазия — самая свободная форма, а канон — самая строго выдержанная. Используя эти понятия в условном, расширительном значении, распространим их на содержательную суть творчества Баха.

С одной стороны, мы находим в ряде его произведений подчёркнутую раскованность выражения чувств и мыслей, вольную игру сил и возможностей, непосредственность волеизъявления, эмоциональную приподнятость (включая ораторскую патетику), склонность к субъективности и даже индивидуализму проявлений.

Отсюда с точки зрения формообразования показательно широкое использование контрастно-составных структур свободного строения с чередованием разнохарактерных эпизодов и частой сменой тематизма и типов фактуры, со всевозможными темповыми и динамическими сопоставлениями, с непредсказуемыми поворотами музыкального «сюжета». В соответствии всему этому в музыке

Баха нередко царит дух импровизационности и главенствует ярко выраженный концертирующий стиль.

С другой стороны, предпочтительным становится строгая организованность музыкальной мысли с её конструктивной заданностью и верховенством *ratio*, единство воссоздаваемого состояния и чёткая структурированность материала, мерное, упорядоченное, целенаправленное течение жизненного ритма в «гранитных берегах» интеллектуальной дисциплины и общий объективно-выверенный, сдержанный характер изъяснения в категориях долженствования и необходимости. Именно это и означает собой канон в широком значении слова: правило, предписание, твёрдое установление, закон.

Обе обозначенные выше сущности композитор часто совмещал в рамках излюбленного им инструментального диптиха «фантазия и fuga», где контрасты сопоставлены через цезуру. Первая пьеса такого парного цикла могла именоваться по-разному (прелюдия, токката), однако по своей сути это чаще всего было примерно одно и то же, что лучше всего передавалось словом *фантазия* и что в конечном счёте означало спонтанность, «неподконтрольность» звукового потока и соответствующего ему жизненного процесса. И в противоположность этому жёстко организованный канон («закон») своё высшее художественное выражение получил в фуге с характерной для неё неукоснительной логикой поступательного развёртывания и полной «контролируемостью» происходящего.

Если же эти сущности вступали в прямое взаимодействие, то разум обычно брал верх над чувством и стихийностью, хотя иногда случалось и обратное, что происходит, например, в **Хроматической фантазии и фуге**.

Как говорилось, контраст *фантазия* — *канон* внешне носит скорее технический характер, но, как показал только что проведённый анализ, в действительности этот контраст оказывается весьма коренным по своей внутренней сути. И совсем иное положение дел обнаруживается в оппозиции *духовное* — *мирское*. Казалось бы, между составляющими её должен пролегал глубокий водораздел, чего в звуковой реальности отнюдь не происходит.

С этой точки зрения сразу же обращает на себя внимание тот факт, что у Баха темы, эпизоды и даже целые номера свободно «мигрировали» из духовных сочинений в светские и обратно. Допустим, тема горестного прощания из «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» перешла в *Crucifixus* Мессы *h moll*, а в её *Osanna* был перенесён приветственный хор из Кантаты на прибытие в Лейпциг королевской четы. Большинство сольных, ансамблевых и хоровых номеров «Рождественской оратории» перенесено из светских кантат № 213 («Геркулес на распутье»), № 214 («Гремите, литавры, звучите, трубы!») и № 215 («Славь своё счастье, благословенная Саксония») с соответствующей заменой текстов.

Заимствованиями всякого рода пестрят духовные кантаты, в том числе из инструментальных опусов. Так, Увертюра Бранденбургского концерта № 1 использована в качестве *Sinfonia* Кантаты № 52, а I часть Бранденбургского концерта № 3 стала оркестровым вступлением Кантаты № 174, Увертюра из оркестровой Сюиты № 4 открывает Кантату № 110 (с добавлением хорового звучания), I часть Концерта для клавира с оркестром *d moll* (BWV 1052) введена в качестве оркестрового вступления в Кантату № 146 и Кантату № 188, а его II часть переработана в хор первой из этих кантат.

Подобные примеры можно множить и множить, что подтверждает самоочевидное: в музыке Баха нет принципиальной разницы между духовным и светским, у него это «сообщающиеся сосуды», часто выступающие в свободном переплетении, что проистекало из того, что определяющим для него было раскрыть натуру человека во всеобъемлющем диапазоне её проявлений.

Разумеется, композитора как личность отличало глубоко религиозное мирозерцание. Он был безусловно набожным человеком, выполнял все положенные церковные предписания. Библия на латинском и немецком языках всегда оставалась для него настольной книгой. После его кончины насчитали 52 священных манускрипта, принадлежащих ему. Тем не менее в произведениях духовного плана Бах был далёк от какой-либо ортодоксии и догматической регламентации.

К примеру, целый ряд его духовных кантат отличается от светских, пожалуй, только тем, что в их структуру эпизодически вводятся хоральные цитаты. Или, скажем, в *Магнификате D dur* (BWV 243) явственно духовное как таковое практически отсутствует, преобразуясь в радостно-праздничные или чисто лирические изъяснения человеческой природы. И, как правило, придавая своей духовной музыке возвышенно-серьёзный характер, композитор тем не менее мог вводить в неё разного рода игровые и даже комедийные моменты (см. «Шюблеровские хоралы»), порой рисуя добродушное настроение «навеселе», как бы под хмельком (допустим, в хоральной прелюдии BWV 650 с её подтанцовывающей фактурой, предвосхищающей ритм лендлера), — то есть ни малейшей святости!

Контрасты, о которых идёт речь, могли быть взаимодополняющими. Именно

в таком соотношении чаще всего предстаёт у Баха сопоставление *массовое* — *персональное*. Что касается *массового*, то композитор своё внимание почти всецело сосредоточил на воплощении образа большого, слитного человеческого потока, представленного в его музыке в градациях от группового, коллективного до общенародного и всечеловеческого.

Лучшие, наиболее значимые и фундаментальные основания этих категорий связывались в его сознании с **протестантским хоралом**, который возник в Германии за полтора столетия до рождения Баха на волне мощного национально-революционного движения Реформации и вобрал в себя многие ценные стороны песнетворчества не только немецкого, но и других народов. В ряде случаев (особенно в пассионах) эти мелодии выполняют драматургически стержневую роль, образуя каркас композиции, где в смысловом отношении они чаще всего раскрывают коллективное осознание происходящих событий либо дают комментарий к ним, знаменуя «глас народный», звучащий в ключевые моменты повествования как истина в её последней инстанции.

Массовое как таковое со всей очевидностью представлено в серии баховских мотетов (BWV 225–230), где он говорит от лица спаянного людского множества. Этому служит безупречное мастерство акапелльного пения — совершенно органичного по чувству хорового письма с его впечатляющей пластичностью звуковедения. Чередуя разделы хорального склада и фугированные эпизоды, композитор создаёт, в сущности, хоровые кантаты, и в сумме своей шесть названных произведений дают многогранную картину жизни большого человеческого сообщества.

В картине этой доминируют два содержательные вектора. Первый из них,

в формах обращения к Господу, устремлён к славлению земного бытия. Это может осуществляться в более энергичном ключе (Мотет № 1 «Новую песню спойте Ему») или в достаточно мягкой манере (Мотет № 2 «Нас Дух высокий укрепит»), но в любом случае с активной вокализацией слоговых распевов, в том числе на возгласе *Alleluia*.

Праздничное воодушевление достигает своего апогея в последнем по счёту Мотете № 6 («Хвалите Господа»), где стремительно бегущие и как бы нагоняющие друг друга людские потоки (на основе динамичного имитационного развёртывания) овеяны окрылённостью всеохватывающей радости.

Другой вектор рассматриваемой серии мотетов связан с раскрытием подчёркнуто серьёзных состояний. И если в Мотете № 4 («Не бойся, Я с тобою!») и в Мотете № 5 («Приди, Иисусе, приди!») даются различные ракурсы единого по тону процессу собранно-сосредоточенной жизнедеятельности, то в **Мотете № 3** («Иисус, моя радость») представлен многогранный спектр образов.

Эта многосоставность определяется уже самым широким составом вербальной канвы. В результате 11 разделов текста порождают 13 членений музыкальной композиции, что складывается в большую рондальную форму. В её эпизодах главенствуют сумрачные рефлексии о преследующих человека греховных соблазнах и гневные публицистические инвективы в адрес всяческой христоненавистной нечисти, что основано на преобладающе декламационном произнесении, нередко прерываемом мучительными цезурами.

Структурным каркасом мотета становится четырёхкратное проведение рефрена, что, в свою очередь, даёт различные

эмоционально-смысловые истолкования хора «*Jesu, mein Freude*», однако, в отличие от эпизодов, всегда представляющие кристаллом мелодико-гармонического обобщения. Так, в исходном изложении рефрена «прихожане» в своей истовой коллективной молитве не только просят о нисхождении к ним («*Ах, как долго тоскует моё сердце, стремясь всегда к Тебе*»), но и утверждают суровую красоту императива нравственного должностования.

В своём пределе категория массового могла подниматься в творчестве Баха до высот общенародного и всечеловеческого. Таких страниц у него много в пассионах и Мессе *h moll*, начиная с их прологов. Ещё один из примеров — «**№ 1. Хор**» из **Кантаты № 20**, где композитор отталивается от типовых признаков французской увертюры, которые преобразованы в торжественную патетику «большого стиля». Величественные произнесения хора знаменуют собой нечто вселенское, вознося возвышенные гимны Божьему миру. Эпос такого рода ввиду своей грандиозности обретает поистине космические очертания, и понятно, что в данном случае вдохновение композитора было устремлено к претворению ключевой для него фразы текста «**О вечность, время без времени**».

Говоря о *персональном*, вначале имеет смысл напомнить об обсуждавшихся в предыдущих очерках [6; 7] таких присущих герою музыки Баха чертах, как духовный аристократизм со свойственной ему изысканностью и утончённостью, интеллектуальная углублённость медитативных погружений, впечатляющий артистический шарм или нежный лиризм, — то есть всё то, что так или иначе было сопряжено с проявлениями индивидуально-личностного начала.

Это начало отчётливо заявляет о себе в клавирных сюитах (с наибольшей ответственностью в Партите № 6) и особенно в сочинениях для скрипки и виолончели *solo*. К сказанному в очерке «*Sapiens*» [6], где отдельные из этих сольных произведений рассматривались с точки зрения воплощения медитативности, присоединим теперь наблюдения, касающиеся именно обрисовки мира личности. Мир этот предстаёт во всей своей сложности и глубине, в многообразии состояний и настроений, свидетельствуя о высокой культуре чувства и мысли персонажей музыки Баха. Таковы они и в сюитах для виолончели *solo*, где данный тембр сообщает звучанию дополнительную насыщенность и теплоту.

Но с наибольшей полнотой облик индивида раскрыт в сонатах и партитах для скрипки *solo* — в том числе и потому, что композитор с юных лет сам превосходно владел игрой на этом инструменте. Мастерски используя все ресурсы виртуозного концертного исполнительства, включая имитацию аккордового и полифонического письма, он подчинял их целям впечатляющего воссоздания интенсивной духовной жизни личности.

Это могут быть отображения напряжённых трудов человеческих и отдохновений от них, серьёзных раздумий или сокровенного лиризма и лёгких танцевально-игровых образов (показательны сонаты для скрипки № 1 и 3, сюиты для виолончели № 2 и 3). Главенствует в подобных «срезах» индивидуального существования образ высокоинтеллектуальной жизни субъекта.

И здесь «планку» всему задаёт **Партита для скрипки *solo* № 2**. Её первые четыре части — своего рода прелюдирование к финальной Чаконе, в том числе подготавливая её по тематическому

контуру: I и III (Аллеманда и Сарабанда) предвосхищают медитативность фило-софского склада, II и IV (Куранта и Жига) — энергетику деятельных проявлений.

Знаменитая Чакона верховенствует и по объёму (равна всем предшествующим частям, превышая 14 минут звучания), и по смысловой нагрузке настолько, что часть эта нередко исполняется как самостоятельное произведение. Построенная как цикл вариаций на тему-*ostinato*, она являет собой верх искусства по неукоснительной логике разворота многогранного образного мира из единого исходного зерна и по сквозному, безупречно органичному перетеканию одной грани состояния в другую, так что снимается привычное дробление формы на отдельно взятые вариации.

Будучи подлинной энциклопедией художественного потенциала солирующей скрипки, это невероятно насыщенное событиями звуковое повествование вырастает в настоящий роман о жизни неординарной личности, олицетворяя мощь мыслящего человеческого духа.

Сделав фортепианное переложение баховской Чаконы, Иоганнес Брамс писал Кларе Вик следующее: «Для меня Чакона — одна из самых замечательных, непостижимых музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума»².

Само собой разумеется, что личностно-индивидуальное начало в бесконечном изобилии и во всевозможных градациях раскрывается в сольных эпизодах вокально-оркестровых произведений. Приведём на этот счёт иллюстрацию «эксклюзивного» рода.

Кантата № 57 представляет собой диалог Иисуса (бас) и Души (сопрано): накануне её исхода из жизни Он называет Душу «возлюбленной» и посылает ей блаженное утешение. Радение Души сосредоточено в двух диптихах «речитатив и ария» № 2–3 и 6–7 («Ах, Иисусе! Ныне же отверзи мне небо! Уже готово моё сердце возвыситься к Тебе»).

Примерно ту же ситуацию находим и в **Кантате № 186**, где самое сокровенное представлено в написанном опять-таки для сопрано «№ 8. Ария»: «Господь объёмлет всех несчастных Своей благодатью. Он дарует из сострадания им великое богатство — Слово жизни», помогающее вознестись к «райским вратам».

И закономерно, что названные номера получили тождественное музыкальное решение. Они воспринимаются как сугубо индивидуальное и, более того, взволнованное интимно-лирическое признание. В **Кантате № 57** прихотливо хроматизированные «извивы» певческого голоса (в № 7 они оплетаются дробным ритмическим рисунком фигураций скрипки *solo*) в характере изысканного мадригала (№ 3) либо в нежной романсно-ариозной манере (остальные номера) и подчёркнуто камерная звуковая палитра минимального ансамбля струнных с еле слышным *basso continuo* передают

² Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: проблематика, перевод, комментарии: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000343444/ (дата обращения: 25.12.2022).

утонченность психологических нюансов внутреннего мира.

Завершая рассмотрение оппозиции *массовое — персональное*, отметим, что её составляющие находятся во всевозможных вариантах взаимодействия (в первую очередь это касается крупных вокально-хоровых полотен). В качестве конкретного примера обратимся к двум соседним номерам из «**Страстей по Иоанну**».

№ 64 — речитатив Евангелиста, который ведёт повествование о последних днях жизни Христа и вносит в свой рассказ очень личную, субъективную ноту. Следующий затем № 65 — отклик хора (то есть народа) на услышанное от Евангелиста. Композитор вводит здесь один из своих любимых хоралов — «*Jesu, mein Freude*» («*Иисус, радость моя*»), который сквозным образом прослаивает всю композицию пассиона, а также является рефреном и рондальной композиции одноимённого Мотета № 3 (BWV 227). В данном случае этот хорал звучит как скорбный, одновременно строгий и проникновенный сказ.

И на тот же счёт приведём уникальное, в некотором роде ошеломляющее драматургическое решение, которое находим в «**№ 33а. Ария (Дуэт)**» из «**Страстей по Матфею**». В основе своей это горестные констатации дуэта женских голосов о только что случившемся («*Итак, мой Иисус ныне пленён*»). Причём обращает на себя внимание то, что при внешней нейтральности состояния, поданного в неспешном движении, благодаря холодной тембральности деревянных духовых на состояние это как бы нанесена особая психологическая ретушь зябкости, настоятельности.

Неожиданное состоит в том, что на непрерывно продолжающееся развёрты-

вание линии вокального дуэта периодически накладываются бурные вторжения импульсивных по характеру, форсированных по динамике реплик хора («*Оставьте же его! Остановитесь! Не вяжите!*»). В сопоставлении с плавным ритмом мелодики дуэта их отрывистое скандирование воспринимается резко контрастным не только по ритму, но и по темпу.

В результате монтажа столь различающихся образных планов складывается ситуация не столько расслоения, сколько противостояния реакций на событие в его видении индивидуальном и видении коллективном.

Говоря о системе контрастов в творчестве Баха, следует признать, что их острота в ряде случаев доводилась до уровня смысловых антитез. Вот только некоторые из них:

- обыденное, житейски-повседневное, ординарно-прозаическое — возвышенно-романтическое, отсветы божественно-идеального;
- сокровенное, молитвенное — чувственно-земное, бурно-патетическое, мятежное;
- глобально-грандиозное, всеобщее, надличное — сугубо камерное, интимное, утонченно-субъективное;
- гармония духовной просветлённости, благодати бытия — дисгармония всякого рода смятенно-противоречивых состояний и отрицательных эмоций.

Наиболее значимая из подобных, резко выраженных оппозиций заключена в антитезе ослепительного солнечного сияния, света, радости, веселья и сгущённого драматизма, доводимого до трагедийных состояний (пожалуй, особенно ярко это представлено в *Messe h moll*).

Рассмотренная выше система контрастов и антитез служила в музыке Баха средством воссоздания многообразия и

многосложности бытия. Сотворённый им *Universum* — это грандиозный срез локального и всеземного, актуального и надвременного с охватом всего существенного в жизни мира и человека. Бетховену была известна лишь самая малая часть наследия великого композитора, но он прозорливо воскликнул: «*Nicht Bach! — Meer sollte er heissen...*» («*Не ручей! — Море должно быть имя ему...*»). Если бы венский классик располагал тем, чем располагаем мы, он, вероятно, употребил бы не *Meer* (море), а бескрайнее *Ozean* (океан) или даже необъятное *Universum* (Вселенная).

Можно привести немало сочинений композитора, обращённых к сфере досуга, отдохновения — радужных по колориту, лёгких по настроенности и, что называется, беспроблемных. Но в основе своей музыка Баха в высшей степени серьёзна и насыщена самыми масштабными художественными обобщениями. Существуют документальные свидетельства того, что он много размышлял о судьбах мира и человека, и соответствующая фундаментальность мысли пронизывает его творчество, выливаясь в то, что мы определяем понятием *концептуализм*. Это понятие (от лат. *мысль, понимание, осмысление, система*) предполагает способность творца искусства к глубокому пониманию существенной проблематики человеческого бытия и её *осмысление* с восхождением к значительным художественным обобщениям.

Для начала обратимся к последней составляющей из вышеприведённой этимологической цепочки — *система*, что в творчестве Баха примечательным образом выразилось в *системности* его композиционных инициатив. Что сразу же обращает на себя внимание — это склонность к некой «нумерологии», на-

глядно сказавшейся у него в приверженности цифре *шесть*: для органа *solo* — 6 концертов (BWV 592–597), 6 трио-сонат (BWV 525–530), 6 Шюблеровских хоралов (BWV 645–650), 6 *Kyrie* (BWV 669–674); для клавира *solo* — 6 Английских сюит (BWV 806–811), 6 Французских сюит (BWV 812–817), 6 Партит (BWV 825–830), 6 маленьких прелюдий (BWV 933–938); 6 сонат для скрипки и клавира (BWV 1014–1019), 6 сонат для флейты с сопровождением (BWV 1030–1035); 6 циклических композиций для скрипки *solo* (3 сонаты и 3 партиты, BWV 1001–1006), 6 сюит для виолончели *solo* (BWV 1007–1012); 6 Бранденбургских концертов (BWV 1046–1051); 6 хоровых мотетов (BWV 225–230).

Присоединим к сказанному несколько мистическую деталь: Иоганн Себастьян ушёл из жизни на 66-м году жизни.

И уже без малейшей мистики — самый общеизвестный факт баховской системности: два тома ХТК как дважды повторённый полный цикл тональностей в 48 прелюдиях и фугах. Его «упрощённой» копией стали две серии инвенций: 15 двухголосных и 15 трёхголосных (с названием *Sinfonia*), имеющих преимущественно инструктивное назначение и написанных в тональностях с минимальным числом ключевых знаков (*C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, b*) — Г. Гульд исполнял их именно попарно в каждой из тональностей.

Следовательно, не разрозненные блики жизни мира и человека, а его объёмная, целостная картина — вот к чему стремился композитор. И, как видим, часто осуществлял он это через циклы внешне однотипных произведений, в каждом из которых давал целый ряд ракурсов определённого пласта образного содержания и каждый из которых представляет

собой микрокосмос различного масштаба. Вместе взятые, только что названные «сериалы» составляют подлинный макрокосмос, увенчанный последовательностью ораториальных композиций, посвящённых самым знаменательным событиям евангельской истории: Благовещение — Магнификат (BWV 243); Рождество — Рождественская оратория (BWV 248); последние дни земной жизни Христа — пассионы (BWV 244, 245) как центр и кульминация ораториальной эпопеи; Воскресение Христа — Пасхальная оратория (BWV 248); Вознесение Христа — Оратория на Вознесение (с другим названием — Кантата № 11).

Всё предыдущее, касающееся категории баховского *Universum*, подразумевало композиторское творчество. Теперь остаётся напомнить, что данная категория имела отношение и ко всему остальному в этой уникальной человеческой натуре. Бах был музыкантом Божьей милостью. Те, кто знал его искусство, единодушно признавали высшую степень природной одарённости.

Как музыкант-исполнитель он отличался универсализмом навыков. Не говоря об исполнении на органе и клавесине, в чём Бах не имел себе равных (включая непревзойдённое искусство импровизации), он превосходно играл на скрипке, альте и лютне, а также владел рядом других инструментов. Показательно в данном отношении, что Бах располагал чрезвычайно обширной домашней коллекцией музыкальных инструментов. В описи имущества, сделанной после его кончины, числилось 8 клавесинов, 3 скрипки, 3 альты, 2 виолончели, 2 виолы и лютня — и всё это служило композитору, проходило через его руки.

Помимо сочинения музыки и помимо сольного исполнительства, он был

концертмейстером, кантором, капельмейстером (дирижёром), «музикдиректором», как в Германии тех лет именовали деятеля, который разучивал с певцами и инструменталистами различные музыкальные сочинения и руководил их исполнением, обычно играя при этом партию органа или клавесина.

Позволим себе на сей счёт пространное извлечение. Работавший бок о бок с Бахом в Лейпциге ректор школы св. Фомы, высокообразованный гуманитарий И. Геснер делает в 1738 году примечание к античному трактату «Наставление в ораторском искусстве», автор которого, Марк Фабий Квинтилиан, восхищается музыкантом, сопровождающим своё пение игрой на кифаре (струнный щипковый инструмент, родственник лире) и заодно отбивающим такт для других участников исполнения: «Всё это, Фабий, ты счёл бы совершенно незначительным, если бы мог восстать из мёртвых и увидеть Баха — как он обеими руками и всеми пальцами играет, скажем, на клавесине, который один заключает в себе множество кифар, или на органе, этом инструменте инструментов; как он пробегает по клавишам, здесь обеими руками, там — и ногами, извлекая целый сонм самых разных, но тем не менее взаимосогласованных звуков. Если бы ты видел, как он, исполняя то, что не могли бы сыграть, объединившись вместе, все ваши кифаристы и тысячи флейтистов, не только поёт мелодию как певец и играет свою партию, но одновременно следит за всеми остальными партиями и, окружённый полусотней музыкантов, держит всех их в порядке: одного призовет к соблюдению ритма кивком головы, другого — выступиванием такта ногой, третьего — предостерегающим пальцем; этому задаёт тон в высоком регистре, тому в среднем, а ещё

одному в нижнем. И как он, сам исполняя труднейшую из всех партий, в то же время, даже при самом громком совместном музицировании, тотчас же замечает, когда и где что-нибудь нестройно — всех поддерживает, всё предупреждает, а если где-то был допущен промах, тут же восстанавливает согласие. И хотя я большой почитатель древности, однако полагаю, что в Бахе заключено множество таких людей, как Орфей и Арион»³. Напомним, что согласно греческой мифологии, Орфей своим пением восхищал людей и богов, укрощал дикие силы природы, а с именем Ариона связана легенда о чудесном спасении — дельфин, зачарованный искусством певца, вынес его на берег.

Что же касается приведённого описания, то в нём, как видим, сквозит неподдельный восторг, подтверждающий феноменальную музыкальность Баха. И, вероятно, у одного из писавших о композиторе были основания для утверждения: «Бах, быть может, наиболее музыкальный из всех людей, когда-либо живших на земле»⁴. Эта уникальная одарённость нашла своё выражение и в том, что он был совершенно незаурядным музыкантом-педагогом. Самый ощутимый результат этой деятельности — воспитанные им четверо сыновей, которые стали видными композиторами своего времени.

Другим памятником данного амплуа Баха является созданное им большое собрание музыкально-педагогической литературы. В этом направлении он стал первым классиком, а вслед за ним мы на-

зываем Шумана, Чайковского, Бартока, Прокофьева. Причём написанное Бахом представляет собой целый микромир, который начинается с различных серий пьес, предназначавшихся для начинающих музыкантов: маленькие прелюдии — из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (BWV 924–932), Шесть маленьких прелюдий (BWV 933–938), Пять прелюдий из коллекции Иоганна Петера Келлнера (BWV 939–943); часто исполняемые на клавише Восемь маленьких прелюдий и фуг для органа (BWV 553–560, возможно, сочинены не Бахом); 15 двухголосных (BWV 772–786) и 15 трёхголосных инвенций (BWV 787–801, у Баха трёхголосные пьесы фигурируют под названием *Sinfonia*); Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (числится по дополнительному списку произведений под № 113–132).

По последнему из названных сборников композитор приобщал к игре на клавесине свою молодую жену, любознательную и музыкальную, и многие из составляющих этот сборник двух десятков пьес вызывают сомнение в авторстве Баха, либо определённно приписываются другим композиторам (особенно часто второму сыну Баха — Карлу Филиппу Эмануэлю). Но как бы там ни было, отобранные рукой и по вкусу великого музыканта опусы составили начало классики музыки для детей.

Среди названных сборников, пожалуй, наибольшей художественной ценностью располагают две серии инвенций. И если два тома ХТК, насчитывающих 96 пьес, — это макрокосмос человеческой

³ Хаммершлаг Я. Если бы Бах вёл дневник... / под ред. Ф. Бродски; пер. с венг. К. Стебнева. Будапешт: Корвина, 1962.

URL: https://thelib.ru/books/hammershlag_yanossh/esli_by_bah_vel_dnevnik-read-4.html (дата обращения: 25.12.2022).

⁴ Там же.

личности первой половины XVIII века, то 30 инвенций — микромир детской и отроческой жизни того времени.

Композитор с большой чуткостью и любовью прослеживает особенности характера и эмоционально-двигательных проявлений, свойственных этому возрасту. Он отнюдь не избегает достаточно серьезных состояний (*Sinfonia a moll*, BWV 799, основанная на хорале «Христос лежал в пеленах смерти»), чаще всего переводя их в плоскость трогательных *lamenti* и подчёркивая черты хрупкости, незащитности детской натуры (*Sinfonia f moll*, BWV 795). Но господствует столь свойственная данному возрасту игровая настроенность, которая временами подается в пикантном ракурсе подражания светскому поведению взрослых. К примеру, в Инвенции *A dur* (BWV 783), а также в двух *Sinfonia Es dur* (BWV 791) и *g moll* (BWV 797) посредством тонкости красок и штрихов, сопровождаемой изысканной

мелизматикой, воспроизводится учтивый диалог неких персон.

Разумеется, во всей своей прелести мир детских игр предстаёт в подвижных пьесах. Особую поэтичность им порой придаёт высвечиваемая в танцевальных ритмах аура нежного лиризма (Инвенция *a moll*, BWV 784). Но во всей своей непосредственности игровая стихия предстаёт в ситуациях прорыва неумно бурлящей энергии с её стремительной моторикой и задорной скерцозностью в опоре на фугатообразное изложение (Инвенция *F dur*, BWV 779).

Резюмируя, можно с полным основанием утверждать, что художественное пространство звуковых миров Иоганна Себастьяна Баха поистине всеохватно, составляя подлинную Вселенную переданных через музыкально-образную стихию проявлений человеческой натуры в любых её социально значимых и сокровенно-лирических аспектах.

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. Vol. 19, Issue 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. 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
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. Нетленный Иоганн Себастьян: *Dramatik* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 7–21. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.007-021

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. 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

5. 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

6. Demchenko A. I. The Imperishable Johann Sebastian: *Dramatik*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 7–21. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.007-021

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. Ч. 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Ч. 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: PVPprint, 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